



**UNIVERSITÉ PARIS OUEST
NANTERRE LA DÉFENSE**

École Doctorale
Lettres, Langues, Spectacles

THÈSE DE DOCTORAT

LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ROMANES : **PORTUGAIS**
en co-tutelle avec l'**Université Fédérale de Bahia**, Salvador, Brésil
présentée et soutenue publiquement par

Sarah GLAISEN

Le 29 janvier 2016 à Nanterre, France

Le développement culturel et artistique de Bahia / Brésil dans les années 1950 : la formation d'un patrimoine

sous la direction de

Madame le Professeur Idelette **MUZART-FONSECA DOS SANTOS**
(Université Paris Ovest Nanterre La Défense)

et de

Madame le Professeur Edilene **DIAS MATOS**
(Université Fédérale de Bahia)

Jury composé de Mesdames et Messieurs les Professeurs :

Richard **MARIN**, de l'Université Toulouse, France ;
Edilene **DIAS MATOS**, de l'Université Fédérale de Bahia, Brésil ;
Idelette **MUZART-FONSECA DOS SANTOS**, de l'Université Paris Ovest Nanterre La Défense, France ;
Everardo **RAMOS**, de l'Université Fédérale de Rio Grande do Norte, Brésil; rapporteur ;
Fernando **SEGOLIN**, de l'Université Pontificale Catholique de São Paulo, Brésil; rapporteur.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
MILTON SANTOS (IHAC)
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA E SOCIEDADE



UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
ÉCOLE DOCTORALE LETTRES, LANGUES, SPECTACLES
LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ROMANES: PORTUGAIS

SARAH GLAISEN

**Le développement culturel et artistique de Bahia / Brésil dans les années 1950 :
la formation d'un patrimoine**

SARAH GLAISEN

**Le développement culturel et artistique de Bahia / Brésil dans les années 1950 :
la formation d'un patrimoine**

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia em convênio com o Doctorat em Langues, Littératures et Civilisations Romanes de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Cultura e Sociedade.

Orientadoras: Profa Dra Edilene Dias Matos (UFBA) e Profa Dra Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (Paris Ouest Nanterre La Défense).

SARAH GLAISEN

**Le développement culturel et artistique de Bahia / Brésil dans les années 1950 :
la formation d'un patrimoine**

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia em convênio com o Doctorat em Langues, Littératures et Civilisations Romanes de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Cultura e Sociedade.

Aprovada em 29 de janeiro de 2016.

Banca Examinadora

Edilene Dias Matos - Orientadora

Universidade Federal da Bahia

Idelette Muzart-Fonseca dos Santos - Orientadora

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Richard Marin

Université Toulouse

Everardo Ramos

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Fernando Segolin

Pontificia Universidade Católica de São Paulo

GLAISEN, Sarah. **Le développement culturel et artistique de Bahia / Brésil dans les années 1950 : la formation d'un patrimoine.** Thèse (Doctorat) - École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense ; Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, Universidade Federal da Bahia ; Nanterre / Salvador, 2016.

Résumé

La présente thèse traite d'une période tout à fait singulière de l'histoire contemporaine brésilienne, celle d'un développement culturel et artistique majeur qui eut lieu au Brésil, dans l'Etat de Bahia et sa capitale Salvador, des années 1950 au début des années 1960. La particularité de cet essor réside dans son caractère institutionnel, universitaire et muséal, qui engagea la rencontre entre les avant-gardes artistiques internationales et les cultures populaires locales. Ses principaux agents institutionnels, l'Université de Bahia, le Musée d'art moderne de Bahia et le Musée d'art populaire, constituèrent les centres de ce développement. En effet, l'Université de Bahia, créée en 1946 puis fédéralisée en 1950, élargit considérablement et de manière novatrice les domaines de l'enseignement supérieur et la vie culturelle de Bahia en intégrant, sous la gestion remarquable de son recteur Edgard Santos, de nouvelles entités culturelles et artistiques. Le Musée d'art moderne de Bahia fondé en 1959, proposa, sous la direction de l'architecte Lina Bo Bardi, un programme unique, ouvert à l'ensemble des disciplines artistiques. La création du Musée d'art populaire en 1963, dont le fonctionnement prit fin en 1964, constitue l'une des conceptions muséales des plus singulières. Le Musée d'art populaire participa non seulement à la valorisation des cultures populaires du Nordeste du Brésil, mais aussi à son processus d'institutionnalisation. Cette étude propose donc de comprendre les tenants et les aboutissants de cet essor sans précédent au regard des problématiques de patrimoine ainsi que de rénovation culturelle et artistique. Elle interroge enfin son inscription dans des espaces territoriaux et conceptuels régionaux, nationaux et internationaux. Pour ce faire, ce travail de thèse intègre, au moyen d'une approche globale et descriptive, les éléments culturels, historiques, politiques et sociaux, les héritages et les influences, qui favorisèrent ce développement.

Mots-clés : Bahia. Brésil. Culture. Art. Patrimoine. Université. Musée.

GLAISEN, Sarah. **O Desenvolvimento cultural e artístico da Bahia/ Brasil nos anos 1950: a formação de um patrimônio.** Tese (Doutorado) - École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense; Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, Universidade Federal da Bahia; Nanterre / Salvador, 2016.

Resumo

A presente tese de doutorado trata de um período muito singular da história contemporânea brasileira, no qual houve um desenvolvimento cultural e artístico maior no Brasil, no estado da Bahia e em sua capital Salvador, entre os anos de 1950 e o início dos anos 1960. A particularidade desse salto qualitativo reside em seu caráter institucional, universitário e museal, que articulou o encontro entre as vanguardas artísticas internacionais e as culturas populares locais. Seus principais centros de desenvolvimento e agentes institucionais foram a Universidade da Bahia, o Museu de Arte Moderna da Bahia e o Museu de Arte Popular. Com efeito, a Universidade da Bahia, criada em 1946, depois federalizada, em 1950, ampliou consideravelmente, e de maneira inovadora, os domínios do ensino superior e a vida cultural do estado, integrando, sob a gestão notável do Reitor Edgard Santos, novas entidades culturais e artísticas. O Museu de Arte Moderna da Bahia, fundado em 1959, propôs, sob a direção da arquiteta Lina Bo Bardi, um programa único, aberto ao conjunto das disciplinas artísticas; assim como a criação do Museu de Arte Popular, em 1963, que funcionou somente até 1964, trouxe uma das concepções museais mais singulares do período pois, participa não somente da valorização das culturas populares do Nordeste do Brasil, mas também dos seus processos de institucionalização. Este estudo se predispõe, então, a compreender os meandros desse salto qualitativo sem precedentes lançando um olhar sobre as problemáticas por trás da constituição do patrimônio artístico e cultural em questão. E faz isso analisando e discutindo a inserção desse período singular, territorial e conceitualmente, do ponto de vista regional, nacional e internacional. Para isso, este trabalho integra, numa mesma cosmovisão, os resultados descritivos de elementos históricos, culturais, políticos e sociais das heranças e influências que proporcionaram tal desenvolvimento.

Palavras-chave: Bahia. Brasil. Cultura. Arte. Patrimônio. Universidade. Museu.

GLAISEN, Sarah. **Building heritage: cultural and artistic development in 1950s Bahia (Brazil)**. Thèse (Doctorat) - École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense ; Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, Universidade Federal da Bahia; Nanterre / Salvador, 2016.

Abstract

The present thesis examines a remarkable period in contemporary Brazilian history, namely the emergence and development of a dynamic and vibrant cultural scene in the state of Bahia and its capital Salvador from the 1950s to the early 1960s. What makes this resurgence so unique is the key role that institutions, university and museums played in bringing together international avant-garde movements and local popular cultures. At the forefront were the University of Bahia, the Museum of Modern Art of Bahia and the Museum of Popular Art. Under the visionary leadership of the then dean, Edgard Santos, the University of Bahia, founded in 1946 and federalised in 1950, adopted a highly innovative approach by opening various schools of performing arts and several cultural institutions. In doing so, it expanded the choice of higher education programmes in the region and enhanced its cultural life. With architect Lina Bo Bardi at the helm, the Museum of Modern Art of Bahia, which opened in 1959, developed a unique programme that was open to all artistic disciplines. Established in 1963 and closed in 1964, the Museum of Popular Art, which boasted an extremely unconventional design, contributed to a greater appreciation and the institutionalisation of the popular cultures of the Nordeste region. The aim of this research is to understand the stakes that this unprecedented period of growth posed in terms of heritage and cultural/artistic renewal. The study also examines how these developments became embedded in the territorial and conceptual spaces of the region, the nation and the wider world. By means of a comprehensive and descriptive approach, the present thesis addresses the cultural, historical, political and social factors, the legacies and influences which fostered the cultural and artistic resurgence of Bahia.

Key words: Bahia. Brazil. Culture. Art. Heritage. University. Museum.

À Jonathas

Remerciements

Ce travail de thèse qui s'achève a constitué une longue période de recherche et d'études. Il correspond aussi à une véritable aventure de vie. Réalisé sur deux continents, entre trois pays, la France, le Brésil et la Suisse, il s'inscrit dans des espaces allant au-delà des domaines académiques. Cette étude sur une période de l'histoire contemporaine brésilienne et, plus particulièrement sur celle culturelle et artistique de Bahia, m'a conduite à une meilleure compréhension de certains aspects de la vie à Bahia. Elle m'engage encore à une riche et large réflexion sur les questions de culture, de politiques culturelles et de pratiques artistiques. C'est en raison de ces différents aspects que je tiens à remercier l'ensemble des personnes et des institutions qui ont rendu possible la réalisation de ce projet.

Mes premiers remerciements et ma reconnaissance vont ainsi à mes directrices de thèse, Mme Idelette Muzart-Fonseca dos Santos et Mme Edilene Dias Matos. Je les remercie tout spécialement pour leur soutien et leurs encouragements dans un processus qui été parsemé d'événements « inattendus ».

Je remercie l'Ecole doctorale « Lettres, Langues, Spectacles » de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense ainsi que le programme de post-graduation « *Cultura e Sociedade* » de l'Université fédérale de Bahia pour la possibilité qui m'a été donnée de réaliser ce projet.

J'associe à ces remerciements l'ensemble des professeurs, du personnel administratif et de mes collègues de ces deux institutions pour leur soutien et leurs conseils.

Je remercie aussi tout spécialement Joëlle Glaisen, Marc Glaisen et Olivier Suter, pour leur relecture des différentes parties de la thèse, leurs corrections et l'aide apportée pour lui donner une meilleure compréhension et une plus grande fluidité. J'associe particulièrement à ces remerciements Stéphane Collet, dont la relecture critique et commentée constitue un apport d'une grande richesse.

Je voudrais remercier également ma famille pour leur aide, leurs encouragements et leur précieux soutien. Je remercie spécialement mon père Jean Glaisen pour sa disponibilité de tous les jours, l'ouverture et la joie qu'il transmet à son petit-fils.

Je remercie aussi Nicole Rechsteiner qui s'est chargée à plusieurs reprises d'acheminer mes documents administratifs à Nanterre et qui m'a reçue chez elle lors des mes séjours parisiens.

Je voudrais encore remercier toutes les personnes qui m'ont soutenue au cours de ces dernières années depuis mon retour en Suisse et qui ont participé indirectement à la réalisation de cette thèse ; Mireille Henry pour son amitié toujours réconfortante dans les périodes de doute et d'inquiétude ; Nicole Haefliger pour son soutien constant et sa présence, Florence Studer et Clémentine pour les relais auprès de Jonathas.

Je tiens encore à transmettre ma grande reconnaissance à Adailton Silva dos Santos qui n'a jamais cessé de m'encourager dans ce projet et qui l'a soutenu dans les moments les plus difficiles. Je le remercie aussi pour son aide concrète, notamment dans ma compréhension générale de l'histoire du Brésil et de Bahia, ses relectures, ses critiques et les nombreuses discussions engagées sur le sujet de la thèse et ses aspects théoriques.

Et pour finir, je remercie mon petit prince Jonathas, qui a suivi au quotidien toutes les étapes de ce travail de thèse, avec patience, courage et une grande compréhension.

Sommaire

Introduction.....	15
-------------------	----

PREMIERE PARTIE - L'Université de Bahia (1946-1963)

Chapitre 1 - L'enseignement supérieur au Brésil : de ses origines aux premières universités brésiliennes.....	27
--	-----------

1.1. L'enseignement supérieur : des universités médiévales aux modèles universitaires européens.....	32
1.2. L'enseignement supérieur au Portugal : du monastère Santa Maria de Alcobaca à l'Université de Coimbra.....	37
1.3. L'enseignement supérieur au Brésil.....	40
1.4. Influences et modèles.....	45
1.5. Du Brésil colonial au gouvernement Goulart.....	51
1.6. L'établissement des premières universités brésiliennes.....	62

Chapitre 2 - L'enseignement artistique au Brésil : de ses origines à l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia.....	67
--	-----------

2.1. L'établissement de l'enseignement artistique au Brésil.....	67
2.2. La Mission artistique française et l'Académie impériale des Beaux-Arts.....	72
2.3. Les acteurs de la Mission artistique française.....	95
2.4. L'Ecole des Beaux-Arts de Bahia.....	99

Chapitre 3 - L'Université de Bahia : de sa création à son élargissement artistique et culturel.....	131
--	------------

3.1. Contexte antérieur à la création de l'Université de Bahia.....	131
3.2. Bahia et les réformes éducatives de Anísio Teixeira.....	135
3.3. La création de l'Université de Bahia.....	145
3.4. La fédéralisation de l'Université de Bahia.....	153
3.5. Elargissement artistique et culturel.....	155
3.6. Le Centre d'études afro-orientales.....	176
3.7. Edgard Santos : médecin, éducateur, recteur.....	187

DEUXIEME PARTIE - Les musées

Chapitre 4 - L'institutionnalisation d'un patrimoine	203
4.1. L'établissement des musées brésiliens.....	203
4.2. La création du Service du patrimoine historique et artistique national.....	212
4.3. Mário de Andrade et la protection des biens culturels.....	216
4.4. Bahia et ses premiers musées.....	227
4.5. Le Musée de l'Etat de Bahia.....	229
4.6. Des collections privées aux musées d'art.....	238
Chapitre 5 - Les musées d'art brésiliens dès la fin des années 1940	247
5.1. L'établissement des musées d'art brésiliens dès la seconde moitié du XX ^e siècle.....	247
5.2. Le Musée d'art de São Paulo Assis Chateaubriand.....	253
5.3. Les premiers musées brésiliens d'art moderne.....	259
5.4. Les musées et collections universitaires.....	267
5.5. Le Musée d'art sacré de l'Université fédérale de Bahia.....	277
Chapitre 6 - Lina Bo Bardi : le Musée d'art moderne de Bahia et le Musée d'art populaire	287
6.1. Le Musée d'art moderne de Bahia.....	287
6.2. Le Musée d'art populaire.....	317
6.3. Lina Bo Bardi : architecte, designer, scénographe, directrice, médiatrice.....	342
Conclusion.....	359
Bibliographie.....	371
Index onomastique.....	407
Table des matières.....	419

La présente étude traite d'une période unique de l'histoire contemporaine brésilienne, celle du développement culturel et artistique sans précédent qui eut lieu des années 1950 au début des années 1960 dans l'Etat de Bahia et sa capitale Salvador. Le fondement de ce développement, qui en fait sa particularité et sa singularité, réside dans le caractère institutionnel de ses deux agents principaux : l'Université de Bahia créée en 1946 et les institutions muséales fondées à partir de la fin des années 1950.

Les transformations et les rénovations artistiques de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle en Europe évoluèrent majoritairement à l'extérieur des institutions établies, peu disposées à intégrer les nouvelles expériences esthétiques en cours. A Bahia, contrairement à ce qui se passa en Europe, ce furent les écoles des disciplines artistiques les plus récemment créées de l'Université fédérale de Bahia, ainsi que le Musée d'art moderne de Bahia et le Musée d'art populaire créés respectivement en 1959 et 1963, qui manifestèrent la plus grande ouverture à l'intégration non seulement des avant-gardes artistiques européennes, mais aussi des cultures populaires.

L'essor culturel de ces années est d'autant plus remarquable, au regard du retrait dans lequel se situait la société bahianaise par rapport à la région du Sud-Est du Brésil, avec Rio de Janeiro et São Paulo, centres politique et économique du pays. En effet, l'Etat de Bahia, considéré comme matrice culturelle du Brésil en raison de la rencontre sur son territoire entre Portugais, Amérindiens et Africains, avait perdu son rôle central depuis le transfert de la cour royale portugaise à Rio de Janeiro en 1808.

Le pôle économique et politique qu'avait assumé Bahia au cours de la période coloniale, avec son port, espace central pour l'économie non seulement de la colonie et du Portugal, mais de l'ensemble de l'Amérique latine, ainsi que son statut de siège de l'administration portugaise sur le continent américain à partir du XVI^e siècle, semblait avoir disparu.

Du début du XIX^e siècle jusque dans les années 1940, Bahia présenta un développement beaucoup plus tardif de ses institutions culturelles et artistiques. Dès le début du XIX^e siècle, ce fut ainsi la région du Sud-Est qui montra une expansion majeure de ses institutions et de ses universités, reléguant l'enseignement supérieur de Bahia à un rôle secondaire.

Au XX^e siècle, l'Etat de Bahia était confiné à une place de moindre importance, en retard dans le processus de modernisation et d'industrialisation que connaissait le Brésil. Malgré ce retrait, énoncé de manière récurrente dans les études sur l'Etat de Bahia de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, un contexte favorable à l'expansion de son économie prit forme dans les années 1940 et 1950. Ce dernier influença l'essor de ses institutions, notamment celles liées au domaine de l'éducation. En effet, les directions politiques et économiques, étatiques et fédérales, concordèrent sur la nécessité de former, d'une part, une élite intellectuelle capable d'administrer l'Etat de Bahia et, d'autre part, de constituer une main-d'œuvre spécialisée pour son développement industriel.

Ce fut dans ce contexte que l'Université de Bahia devint dans les années 1950 le centre de l'essor culturel de Bahia et de son développement social. Elle joua un rôle central et unique dans le domaine de l'enseignement supérieur à un niveau local, régional et national. Cadre d'un développement artistique novateur, initié et soutenu par son recteur Edgard Santos, l'Université de Bahia intégra en son sein de nouvelles entités culturelles et artistiques : les écoles de musique, de théâtre et de danse, le Centre d'études afro-orientales et le Musée d'art sacré. Elle activa, grâce à la perméabilité de ses écoles et aux liens actifs tissés entre ses acteurs et ses directeurs, un rapprochement entre les disciplines artistiques, les étudiants et le public de Bahia. La libération des frontières artistiques mise en exergue au cours du début du XX^e siècle trouva, au sein de l'Université fédérale de Bahia, un terrain favorable et fécond.

La modernisation du Brésil de la première moitié du XX^e siècle incita ses acteurs à établir de nouvelles institutions muséales, représentant les transformations de la société brésilienne. La création des musées d'art moderne, qui avait débuté dans les centres économique et politique du Brésil à la fin des années 1940, conduisit le gouvernement de l'Etat de Bahia à créer en 1959 le Musée d'art moderne de Bahia. L'objectif était d'insérer Bahia et sa capitale Salvador dans le panorama de l'art moderne national et international et, ainsi, de repositionner la région du Nordeste comme centre culturel du Brésil à un niveau institutionnel.

L'architecte Lina Bo Bardi, d'origine italienne et arrivée en 1946 au Brésil, fut appelée à diriger la nouvelle institution muséale de Bahia après avoir participé à l'expansion du Musée d'art de São Paulo (MASP). Elle y développa un programme unique au regard des institutions culturelles et artistiques nationales et internationales. Sa proposition, basée sur ses expériences antérieures et sa formation en Italie, ainsi que

sur la prise en compte du contexte particulier de Bahia, décloisonna les disciplines artistiques et favorisa la rencontre des nouvelles orientations de la première moitié du XX^e siècle avec les cultures populaires du Nordeste.

Cette prise en compte des cultures populaires s'institutionnalisa en 1963 avec la création du Musée d'art populaire. L'établissement de cette nouvelle institution muséale, dépendante du Musée d'art moderne de Bahia, eut lieu dans un contexte régional, national et international, marqué par d'importantes revendications sociales. Celles-ci s'exprimaient au cours d'une période caractérisée par d'intenses scissions idéologiques et politiques entre les deux blocs formés par les Etats-Unis et l'Union soviétique et, de manière plus générale, entre les régimes communistes et non communistes. Les années 1960 furent également marquées par les premières conquêtes d'indépendance des pays africains et du mouvement des droits civiques aux Etats-Unis contre la ségrégation raciale. Au niveau national, l'établissement du Musée d'art populaire eut lieu quelques mois à peine avant le coup d'Etat du 31 mars 1964, qui instaura, sur l'ensemble du territoire brésilien, le régime de la dictature militaire. Il s'inscrivait ainsi à la fin de la période démocratique que vécut le Brésil entre 1945 et 1964, à la fin encore d'une période de fort développement économique, symbolisé par Brasília, nouvelle capitale du pays, fondée en 1960 sous le gouvernement de Juscelino Kubitschek. A un niveau régional, l'établissement du Musée d'art populaire eut lieu dans un contexte politique en pleine transition.

Après la création du Musée d'art moderne de Bahia conçu comme un mouvement culturel ou encore un musée-école, après ses premiers développements caractérisés par une étroite collaboration avec les directeurs des écoles de musique et de théâtre de l'Université fédérale de Bahia et les acteurs culturels de la ville de Salvador, le Musée d'art populaire apparaît comme une entité muséale des plus singulières. Il fut en effet le cadre de l'affirmation des orientations culturelles, artistiques et idéologiques de sa conceptrice Lina Bo Bardi. Conçu initialement comme une université populaire, il fut dénommé Centre de documentation d'art populaire, associé à un Centre des études techniques. Ce dernier, constitué d'ateliers, devait permettre l'étude et le travail conjoint entre étudiants, maîtres artisans et designers industriels. Le but de ce centre de formation et de production était d'effectuer le passage d'un pré-artisanat primitif à l'industrie. Ce passage correspondait pour Lina Bo Bardi à la voie nécessaire au développement du Brésil, en raison de l'intégration de ses spécificités culturelles.

Cet essor culturel et artistique prit fin en 1964. Cette interruption, liée entre autres à la non-réélection du recteur de l'Université Edgard Santos au début des années 1960, puis au départ progressif des premiers directeurs des écoles et des unités culturelles et artistiques de l'institution, ainsi qu'à celui de Lina Bo Bardi en 1964, sans omettre les transformations politiques de l'ensemble du territoire brésilien et le contexte international déjà mentionné, singularise ce développement culturel et artistique bahianais.

L'étude de cet essor culturel et artistique s'inscrit dans deux programmes universitaires distincts. Le premier relève du programme *Langues, littératures et civilisations romanes* de l'Université Paris Ouest Nanterre la Défense en France et le deuxième du programme *Culture et société* de l'Université fédérale de Bahia au Brésil. L'une des caractéristiques communes de ces deux programmes réside dans l'interdisciplinarité déployée, relative non seulement à l'approche des thématiques et des objets étudiés, mais encore à ses intervenants et à ses étudiants, issus de formations relevant de domaines de connaissance différents. Cette recherche repose essentiellement sur des questions d'interdisciplinarité. En effet, l'étude des multiples aspects de ce développement culturel et artistique bahianais relève de disciplines différentes. Par conséquent, les interrogations qui jalonnent cette recherche prennent place, elles aussi, dans un entrecroisement de disciplines.

Comme le titre de cette étude¹ l'indique, sa principale proposition est d'interroger l'apport que cet essor culturel et artistique constitua en termes de patrimoine. Il s'agit ainsi de comprendre et de vérifier dans quelle mesure les actions de l'Université fédérale de Bahia, le Musée d'art moderne de Bahia et le Musée d'art populaire, des années 1950 au début des années 1960, participèrent à la formation du patrimoine institutionnel de Bahia, du Nordeste et plus largement du Brésil.

La deuxième interrogation s'intéresse à la rénovation culturelle et artistique que cet essor constitua, en prenant en compte la rencontre singulière qui eut lieu au sein des entités universitaires et muséales mentionnées entre les disciplines artistiques, les avant-gardes artistiques européennes, les traditions et les cultures populaires du Nordeste du Brésil.

¹ Titre de la présente thèse : *Le développement culturel et artistique de Bahia/Brésil dans les années 1950 : la formation d'un patrimoine.*

La troisième considère l'inscription de cet essor dans des espaces territoriaux et conceptuels à la fois régionaux, nationaux et internationaux, interrogeant l'actualité de sa contribution pour les domaines culturels et artistiques.

Ce qui définit ce travail de thèse au niveau méthodologique est le recours attentif aux institutions et aux personnalités qui influencèrent le plus fortement cet essor. Sur un plan humain, cette recherche permet de relever l'action incontournable d'Edgard Santos et de Lina Bo Bardi, qui marqua non seulement le paysage culturel et artistique de Bahia au cours de la période étudiée, mais encore les nouvelles générations. Le caractère principalement descriptif de cette recherche permet d'atteindre, à travers le parcours éducatif, institutionnel, humain et politique de ses principaux agents, les origines de la situation contemporaine de la culture et des arts à Bahia.

Cette étude ne s'inscrit pas dans une orientation de critique théorique, ni d'analyse spécifique des thématiques en question. En effet, le lecteur ne trouvera pas, dans cette thèse, d'analyse spécifique et approfondie des différents mouvements philosophiques, culturels et artistiques qui participèrent au développement culturel et artistique de Bahia et, plus largement, du Brésil. Ce travail en relève les éléments les plus significatifs, du baroque au modernisme, de l'art dit savant à ses expressions populaires, entre autres, sans développer une analyse approfondie de leurs différentes productions, mouvements, conceptions et acteurs.

Ce travail ne consiste ainsi pas en une réunion de données autour des objets ciblés, ni d'une projection d'idées particulières à partir d'une situation donnée. En effet, il s'agit d'un travail au caractère systématique et phénoménologique dans le sens premier de ce terme². Cette recherche consiste en une observation et une description des différents éléments pris en compte dans un cadre déterminé d'événements. Ces événements sont considérés selon leurs inscriptions dans des domaines d'études distincts, sans présenter de réflexion ni de justification quant aux catégories choisies et aux fondements théoriques qui la sous-tendent.

Bien que ses fondements théoriques ultimes ne soient pas explicités, il s'agit d'une étude sur la culture dans un sens très large, basée sur une grande systématisation des informations recueillies. Elle révèle une approche « compréhensive » dans le traitement macroscopique de ses différents aspects, afin d'identifier les origines de ses

² L'usage présent du terme phénoménologique se différencie de son sens rattaché au mouvement philosophique du même nom. Dans ce cas, il s'agit d'observer et de décrire des faits et des événements, ainsi que leurs modes d'apparition.

objets, associé à une étude plus resserrée des principaux agents et des institutions impliquées.

Cette approche s'inscrit ainsi dans une posture qui diffère de celle d'un relativisme culturel. Elle est plus proche d'une attitude « compréhensive », rattachée au développement qu'apporta au domaine des sciences sociales l'historien, sociologue et philosophe allemand Wilhelm Dilthey (1833-1911)³. Cette attitude correspond à la capacité, dans un but de compréhension puis d'analyse et d'interprétation, de se mettre là où l'objet étudié se situe, c'est-à-dire à la place de l'objet étudié.

Ce travail de thèse consiste ainsi à donner à voir et à comprendre, dans leurs contextes historiques, les objets et les personnalités réelles, ainsi que leurs relations directes ou indirectes liés aux projets du domaine culturel et artistique de Bahia. Il est réalisé en prenant en compte cinq grandes sphères qui se joignent de manière circonstancielle dans la distinction de faits passés.

Ces sphères sont les suivantes : éducationnelle (qui constitue une préoccupation sociale constante), politique (en tant que domaine de décisions institutionnelles), intellectuelle (comme espace de confrontations de conceptions et d'opinions diverses), culturelle (comme domaine au sein duquel se définissent les relations entre les actions des cercles populaires et étatiques), et artistique (comprenant les actions académiques et institutionnelles ainsi que celles, « spontanées », des acteurs du domaine de l'art). Bien que relatives dans ce cas à une période historique passée, elles influencent aujourd'hui encore la réalité institutionnelle culturelle et artistique de Bahia. Dans ce sens, cette étude peut être considérée non seulement comme un apport en tant qu'approche « compréhensive » du domaine culturel et artistique passé de Bahia, mais aussi de son paysage culturel et artistique institutionnel actuel.

Une étude de cette nature et de cette étendue, qui nécessite la prise en compte de domaines si nombreux, exige un retour contextuel vers de multiples disciplines, devenues à ce jour toujours plus spécialisées. Les retours récurrents dans ce travail proviennent de la préoccupation de conserver un équilibre entre ce qui est mentionné et l'approfondissement de certains des aspects mis en évidence. C'est dans ce sens que

³ Concernant Wilhelm Dilthey et la notion de compréhension : Julian Mariás, *Historia de la Filosofía*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1980, p. 367-373 (trente-deuxième édition) ; Sylvie Mesure, « Compréhension » in Paugam Serge (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que Sais-Je », 2010, p. 8-9.

cette étude, qui traverse nécessairement un certain nombre de disciplines, tente de conjuguer une approche à la fois généraliste et interdisciplinaire.

Cette dernière aborde ainsi différents domaines, disciplines et spécialisations comme : les études culturelles, l'histoire comparée moderne et contemporaine des institutions du Brésil et d'Europe, la politique globale dans ses développements locaux et ses actions institutionnelles, la critique culturelle, l'histoire de l'art, la muséologie, le patrimoine, la théorie de l'architecture de l'entre-deux-guerres, le design industriel et, plus largement, les sciences sociales traditionnelles.

Cette période de l'histoire contemporaine de Bahia est largement mentionnée dans les milieux culturels et artistiques de sa capitale Salvador. Elle est présentée comme une période qui marqua l'entrée de Bahia dans le courant moderniste⁴. Les acteurs de cet essor expriment son influence directe sur leurs propres activités artistiques, comme c'est le cas, par exemple, de l'artiste Mário Cravo Júnior⁵. Les personnalités les plus connues de la génération suivante témoignent également de l'ouverture remarquable que cet essor apporta à Bahia et de son influence indéniable dans leurs parcours professionnels⁶.

En 2014, à l'occasion de la troisième Biennale de Bahia (*Bienal da Bahia*)⁷, des entretiens filmés ainsi que la revue *Contorno* contenant des textes de Lina Bo Bardi relatifs aux actions qu'elle mena à Bahia, ont réactivé cette période. Edgard Santos et Lina Bo Bardi ont également été l'objet de récentes publications. En 2013, l'anthropologue Antônio Risério a publié un ouvrage consacré à Edgard Santos. En 2014, au Brésil, en Europe et aux Etats-Unis, de nombreux événements ont été organisés à l'occasion du centenaire de la naissance de Lina Bo Bardi.

Au niveau académique au Brésil, les années 1950 et le début des années 1960 font l'objet de très nombreuses recherches (thèses de doctorat, mémoires de master, articles, colloques), inscrites majoritairement dans les disciplines d'histoire, d'histoire

⁴ Le mouvement moderniste fut introduit à Bahia et sa capitale Salvador à la fin des années 1940, soit plus d'une vingtaine d'années après la Semaine d'art moderne (*Semana de Arte Moderna*) qui eut lieu à São Paulo en 1922.

⁵ Le sculpteur, peintre et graveur Mário Cravo Júnior, né à Salvador en 1923, fait partie de la première génération des artistes dits modernes de Bahia. Il participa largement aux activités du Musée d'art moderne de Bahia et du Musée d'art populaire aux côtés de Lina Bo Bardi.

⁶ Parmi cette génération figurent, entre autres, les artistes Glauber Rocha (1939-1981), Caetano Veloso (1942), Gilberto Gil (1942) et Maria Bethânia (1946).

⁷ La troisième Biennale de Bahia eut lieu du 29 mai au 7 septembre 2014 et s'étendit sur l'ensemble du territoire de l'Etat. Elle fut organisée par Marcelo Rezende, directeur actuel du Musée d'art moderne de Bahia.

de l'art, d'architecture et d'urbanisme, ainsi que des sciences humaines et sociales. Ces travaux se caractérisent toutefois par une approche ciblée sur certains aspects de ses acteurs principaux, dont une grande majorité est consacrée à Lina Bo Bardi⁸.

Bien que ces études soient nombreuses, cet essor culturel et artistique ainsi que les actions de ses acteurs ne figurent dans aucun ouvrage général consacré aux domaines culturels et artistiques. Au Brésil, la singularité de ce qui se passa à Bahia sur un plan muséal ne se trouve dans aucune publication générale d'histoire de l'art. Lorsque les historiens et les critiques d'art brésiliens s'expriment sur la création des musées d'art moderne au Brésil, rares sont les mentions du Musée d'art moderne de Bahia, encore moins de la conception novatrice du Musée d'art populaire.

Bien que la reconnaissance de l'œuvre de Lina Bo Bardi ait atteint l'Europe et les Etats-Unis, elle se limite majoritairement à des questions architecturales, mis à part de rares ouvrages qui intègrent l'étendue de ses actions⁹. De manière générale, que ce soit au Brésil, en Europe ou aux Etats-Unis, les enjeux des propositions muséales de Lina Bo Bardi, leur singularité et leur caractère novateur ne sont pas relevés. Alors que des discussions se tiennent dans le domaine de l'art et particulièrement dans celui de l'art contemporain, sur les problématiques de l'hégémonie occidentale en matière de création artistique et de ses catégories¹⁰, l'apport de Lina Bo Bardi semble méconnu ou, du moins, n'y est pas intégré.

Quant à la singularité du développement artistique et culturel de l'Université de Bahia sous la gestion du recteur Edgard Santos, sa connaissance se limite en grande partie au territoire brésilien et principalement à celui de Bahia. De manière similaire à l'apport de Lina Bo Bardi pour le domaine des arts, celui d'Edgard Santos, avec l'insertion au sein de l'Université d'unités spécifiques vouées aux disciplines artistiques et culturelles, constitue un apport pour les discussions sur le rôle des institutions universitaires.

Par conséquent, cette étude contribue à rendre compte, au-delà de Bahia et du Brésil, du développement remarquable et singulier qui eut lieu à Bahia dans les

⁸ La thèse de de Jussilene Santana (2011) constitue une exception. Elle consacre en effet son travail à une révision sur l'apport de Martim Gonçalves (directeur et fondateur de l'Ecole de théâtre de l'Université fédérale de Bahia), ce dernier ayant été minimisé et discrédité par la presse de Bahia au cours de la fin des années 1950 jusqu'au début des années 1960.

⁹ Les ouvrages de Zeuler R. M. de A. Lima (2013) et de Olivia de Oliveira (2006) sont dans ce sens exemplaires. Ils constituent une des sources essentielles du sixième chapitre de cette thèse.

¹⁰ L'un des interlocuteurs en France de ces discussions est le commissaire d'exposition Jean-Hubert Martin qui organisa en 1989 à Paris l'exposition intitulée *Magiciens de la terre*.

domaines culturel et artistique. Son approche tend à l'insérer dans une histoire globale, qui ne se limite ni à celle de Bahia, ni à celle du Brésil. Elle permet encore de comprendre le rôle de la conjonction entre des actions individuelles et le support, même fragile¹¹, d'une institution, aspect rarement reconnu par les recherches sur le sujet.

Les années 1950 à Bahia, qualifiées « d'années en or¹² » en raison de son foisonnement culturel mais aussi en raison de ses très nombreuses transformations institutionnelles, relèvent de la conjonction et de la confrontation particulière de facteurs hétérogènes, dans un contexte temporel local, national et international.

L'approche globale et descriptive de cette thèse considère ainsi la période étudiée au regard des origines de l'établissement des institutions d'enseignement supérieur et de ses musées. Ce vaste déploiement temporel et historique, qui va de la période coloniale à celle de la République fédérative du Brésil, met en évidence les influences et les modèles qui participèrent à leurs développements respectifs. En considérant le statut de colonie du Brésil jusqu'à son indépendance, en 1822, ainsi que les problématiques liées à la quête d'une identité nationale et de son positionnement vis-à-vis de l'extérieur, ce déploiement permet encore de comprendre et de situer l'ampleur des transformations des domaines de l'art et de la culture des années 1950 à Bahia.

Les sources de ce travail reposent sur un ensemble varié d'ouvrages et de textes d'auteurs confirmés, de professeurs et d'étudiants, provenant dans sa grande majorité des universités brésiliennes. Il s'agit ainsi principalement de textes académiques en langue portugaise : thèses de doctorat, mémoires de master, articles et publications de colloques. Les informations recueillies ont été, dans la mesure du possible, systématiquement confrontées à d'autres sources, afin de vérifier leurs orientations générales et leur exactitude. Afin de pouvoir en préciser le contenu ou encore de les compléter, les rubriques de différents centres de recherche et d'encyclopédies publiques et privées, brésiliens et français, furent consultés. Quant aux institutions mentionnées, une consultation systématique de leurs propres informations historiques a été réalisée. Quelques textes législatifs furent également examinés, avant tout liés à la création de l'Université de Bahia¹³.

¹¹ Cet aspect de fragilité fait référence aux oppositions qui se manifestèrent à l'intérieur et à l'extérieur de l'Université quant à l'insertion de nouvelles écoles de disciplines artistiques, ainsi qu'à leurs ressources limitées.

¹² « *Anos dourados* » : expression utilisée en langue portugaise pour désigner ces années.

¹³ La consultation des textes de loi relatifs à la création des institutions brésiliennes mentionnées ne fut toutefois pas exhaustive ni systématique.

Les monographies les plus largement étudiées sont celles relatives à la création des universités des auteurs Christophe Charle et Jacques Verger, ouvrage publié en 2012 en langue française, ainsi que celles sur Lina Bo Bardi de l'architecte Olivia de Oliveira, publiée en 2006 en langue portugaise, et du professeur Zeuler Rocha Mello de Almeida, publiée en 2013 en langue anglaise. Divers articles de revues brésiliennes et françaises furent également examinés, revues en grande majorité inscrites dans les disciplines historiques et artistiques. Une recherche spécifique fut réalisée à Salvador sur le site de la Bibliothèque publique de l'Etat de Bahia (*Biblioteca Pública do Estado da Bahia*) afin d'accéder à la totalité des chroniques de Lina Bo Bardi¹⁴, publiées en 1958 dans le quotidien *Diário de Notícias* de Salvador.

Organisée selon un plan binaire, cette thèse est constituée de deux parties et de six chapitres consacrés aux deux agents institutionnels principaux du développement culturel et artistique de Bahia : son université et ses musées. Chacune des deux parties intègre les éléments historiques, politiques et sociaux, les héritages et les influences, qui favorisèrent la formation et la valorisation d'un patrimoine distinct au cours de la deuxième moitié des années 1950 et du début des années 1960 au sein de l'Etat de Bahia et de la région du Nordeste du Brésil.

Afin de pouvoir comprendre et relever les spécificités de l'Université fédérale de Bahia ainsi que son rôle dans le mouvement culturel de cette période, la première partie explore et parcourt, dans son premier chapitre, l'établissement de l'enseignement supérieur au Brésil jusqu'à la création des universités. Etant donné l'incorporation de l'enseignement artistique au sein de l'Université de Bahia peu après sa création, le deuxième chapitre propose un parcours historique de l'enseignement artistique, de ses origines jusqu'à son institutionnalisation et son incorporation au sein de l'Université. Le dernier chapitre de cette première partie se concentre sur le processus de création de l'Université de Bahia, son élargissement aux disciplines culturelles et artistiques puis, sur son acteur principal, le recteur Edgard Santos.

La deuxième partie est donc consacrée aux seconds acteurs institutionnels mentionnés quant à l'essor culturel et artistique de Bahia, c'est-à-dire ses musées. Son premier chapitre retrace le parcours historique de l'établissement des institutions muséales brésiliennes au début du XIX^e siècle. Afin de pouvoir relever la singularité des

¹⁴ Titre des chroniques de Lina Bo Bardi : *Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida : arquitetura, pintura, escultura, música e artes visuais*. Cf. Annexe VII : XXXV-XLIII.

nouvelles institutions muséales de Bahia créées à partir de la fin des années 1950 et leur rôle dans l'essor culturel de cette période, le chapitre suivant comprend la création des musées d'art moderne brésiliens au XX^e siècle. Et enfin, le dernier chapitre de cette thèse propose une étude spécifique sur le Musée d'art moderne de Bahia et le Musée d'art populaire, puis, sur leur directrice et conceptrice Lina Bo Bardi.

Les résultats obtenus confirment sans restriction les trois interrogations ou hypothèses qui jalonnèrent cette étude. Cet essor culturel et artistique constitue un apport indéniable pour le patrimoine de Bahia, du Nordeste et, par conséquent, du Brésil. Il participa pleinement, avec ses institutions universitaire et muséales ainsi qu'avec ses acteurs, à une rénovation culturelle et artistique. Et enfin, il s'inscrit pleinement dans une histoire culturelle et artistique qui ne se limite ni au territoire bahianais, ni au Nordeste, ni au Brésil, mais bien dans une histoire globale plus large que celle délimitée par les catégories de l'histoire de l'art occidentale.

Ces considérations ne surprendront pas les connaisseurs de cette histoire singulière de Bahia. Par contre, l'ensemble des informations recueillies et rassemblées dans ce présent travail leur permettront de l'intégrer et de l'associer à une histoire plus large, d'en relever les concordances avec ce qui se passa au préalable au Brésil, mais aussi en Europe et aux Etats-Unis.

Ce développement singulier des années 1950, cet âge d'or, peut ainsi être détaché sans équivoque d'un confinement bahianais. Par contre, sa réelle prise en compte réflexive conduit, et là réside sa force et son intérêt, indépendamment des orientations idéologiques et politiques qui l'accompagnèrent, à s'interroger sur le rapport actuel entre la culture, le domaine des arts, ses institutions et ses participants.

PREMIERE PARTIE

L'Université de Bahia (1946-1963)

Chapitre 1 - L'enseignement supérieur au Brésil : de ses origines aux premières universités brésiliennes

L'histoire de l'éducation, au Brésil, débuta dès l'arrivée des jésuites¹⁵ en 1549. Dès le XVI^e siècle, la philosophie et la théologie étaient enseignées à Bahia. Pourtant, il fallut attendre le début du XX^e siècle pour que l'établissement des premières universités au Brésil puisse se concrétiser. Ces dernières furent établies dans un mouvement de regroupement des écoles et des cours de niveau supérieur, créés au sein de la colonie du Portugal à partir du transfert, en 1808, de la famille royale et de sa cour de Lisbonne à Rio de Janeiro.

L'un des facteurs du développement tardif de l'enseignement de niveau supérieur et de la création des universités au Brésil, en regard de l'instauration des premières universités des anciennes colonies espagnoles, est relatif à la gestion que le Royaume de Portugal adopta pour ses propres colonies. En effet, l'établissement des premières universités des colonies espagnoles, comme celles de Lima (1551) et de Mexico (1553), eut lieu au XVI^e siècle. Ce grand écart temporel entre les colonies espagnoles et le Brésil colonial est dû au protectionnisme et au contrôle maintenu par les Portugais sur l'ensemble des divers domaines d'activités de leur colonie, dès le début du XVI^e siècle jusqu'à la fin de l'Empire du Brésil en 1889.

L'éducation de niveau supérieur ne se développa sur le territoire brésilien, comme évoqué ci-dessus, qu'à partir du transfert de la cour portugaise de Lisbonne à Rio de Janeiro au début du XIX^e siècle et de l'installation sur le continent américain de Dom João VI comme roi de Portugal, du Brésil et des Algarves (1815-1822). Ce fut à la même période que les premiers journaux firent leur apparition sur le territoire brésilien. Le mouvement de libéralisation qui eut lieu au début du XIX^e siècle resta néanmoins

¹⁵ Les jésuites sont les membres de l'ordre religieux catholique dénommée Compagnie de Jésus, fondée par Ignace de Loyola (*Íñigo López de Loyola*) et reconnue par le pape Paul III en 1540. La Compagnie de Jésus et ses membres furent expulsés du Royaume de Portugal et de ses colonies en 1759. L'un des grands artisans de cette expulsion, dont le but était de restaurer l'autorité de la monarchie sous forte influence de la haute noblesse et de l'Eglise, fut Sebastião José de Carvalho e Melo, chargé des Affaires du Royaume à partir de 1756 et qui reçut le titre de Comte de Oeiras et 1^{er} Marquis de Pombal.

limité, maintenu sous le contrôle des gouvernements qui se succédèrent au Brésil jusqu'au XX^e siècle.

D'autres facteurs du développement tardif de l'enseignement supérieur et de la création des universités au Brésil, toujours en comparaison avec ce qui se passa dans les colonies du Royaume d'Espagne, sont à prendre en considération. L'un de ces facteurs serait lié à la mise en place, par le Royaume d'Espagne, d'un enseignement supérieur pour les missionnaires espagnols, afin que ces derniers acquièrent des connaissances approfondies de la langue et des coutumes des autochtones. D'autre part, le développement du domaine de l'enseignement universitaire en Espagne au XVI^e siècle était nettement plus avancé que celui des Portugais (Trindade, 2000).

La vie économique du Brésil colonial jusqu'au XVIII^e siècle, caractérisée par un monopole général de la métropole portugaise, était basée sur l'exportation (sucre, tabac, coton, épices et métaux précieux), la production alimentaire pour les nécessités internes de la colonie et l'importation de produits manufacturés. Les Portugais détenaient au Brésil le contrôle exclusif des importations et des exportations. Ils régissaient encore ce monopole en tant qu'intermédiaires dans toutes les ventes et les achats réalisés avec l'Europe. Le protectionnisme portugais ne se limitait pas au domaine économique, il touchait toutes les sphères de la vie de la colonie. Il s'exprimait, en ce qui concerne spécifiquement le domaine éducatif et culturel, par l'interdiction du développement de la presse et de l'institution des écoles de niveau supérieur, par un contrôle de la circulation des livres, obligeant les Brésiliens désireux de réaliser une formation universitaire de se rendre à Lisbonne (Risério, 2013, 94).

Ce contrôle n'était pas confiné au territoire de la colonie brésilienne. Il touchait le Portugal lui-même. Au XVIII^e siècle, le Comte de Oeiras, Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), secrétaire d'Etat puis chargé des Affaires du Royaume de Portugal, instaura un tribunal royal de censure (*Tribunal Real de Censura*). L'objectif de ce tribunal était d'imposer des limites à la circulation des idées, interdisant la diffusion des œuvres qui pouvaient compromettre l'ordre établi et autorisant la diffusion de celles considérées comme utiles. Le Comité royal de censure (*Real Mesa Censória*), créé en 1768 au cours des réformes pombaliennes, avait comme objectif le contrôle au Portugal et au sein de ses colonies : des documents (estampes, livres, brochures), des ateliers d'impression, de la vente et du commerce de livres contraires à la morale, à la religion

et à l'ordre établi¹⁶. Un des membres du Comité de censure appartenait au Saint Office de l'Inquisition¹⁷, installé au Portugal entre 1536 et 1821 et qui régissait l'ensemble du processus de condamnation des crimes relatifs à la sorcellerie, au blasphème et à l'hérésie.

En ce qui concerne la question du développement de l'enseignement de niveau supérieur, le texte relatif à la création du tribunal de censure au sein du Royaume de Portugal et actif dans l'ensemble de ses colonies dont le Brésil, présente clairement la subordination du domaine des sciences à celui de l'économie considérée au XVIII^e siècle par le Marquis de Pombal comme la base du pouvoir politique.

[...] la liberté de la presse est nécessaire pour stimuler les sciences et les Arts qui, en temps opportun, stimulent l'industrie économique, la base du pouvoir politique ; cependant, il est nécessaire que cette liberté ait ses limites, afin qu'elle ne dégénère pas en désordre et entraîne plus de mal que de bien.¹⁸ (Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira, *A Real Mesa Censória*)

Au Brésil, l'introduction de la presse et la création de son organe gouvernemental dénommé *Impressão Régia* date de 1808, sont directement liées elles aussi à l'installation de la cour portugaise à Rio de Janeiro. L'arrivée de la cour portugaise au Brésil engendra la nécessité de publier la législation et les actes gouvernementaux. La presse royale monopolisa ainsi toute l'activité typographique de Rio de Janeiro jusqu'en 1821, accompagnée d'un Comité d'inspection et de censure destiné à examiner l'ensemble des publications.

En ce qui concerne le domaine de l'enseignement artistique au Brésil, la distinction entre arts mécaniques et arts libéraux constitue l'une des problématiques qui accompagna son développement jusqu'au début du XX^e siècle. Cette distinction, qui

¹⁶ Sous le règne de Dona Maria I de Portugal (1777-1816), à partir de 1787, le Comité royal de censure fut remplacé par la Commission générale pour l'examen et la censure des livres (*Comissão Geral para o Exame e a Censura dos Livros*).

¹⁷ Le Saint Office de l'Inquisition, dont l'origine remonte au XII^{ème} siècle correspond à un tribunal d'exception établi en 1233 par le pape Grégoire IX afin de condamner dans tout le royaume de France les hérétiques et les catholiques non sincères. Le rôle d'inquisiteur était attribué, au Brésil, à l'évêque de Bahia.

¹⁸ Traduction libre du premier paragraphe extrait du texte instaurant le Tribunal royal de censure par le Comte de Oeiras : « [...] a liberdade da imprensa é necessária para animar as ciências, e as Artes, que a seu tempo dão emulação à indústria econômica, que é a base do poder político ; porém é necessário que esta liberdade tenha seus limites, sem o que ela degenera em desordem, que pode causar mais mal, do que fazer bem. »

provient de l'Antiquité et du Moyen Âge, est relative à la séparation des activités intellectuelles de celles des métiers, ces derniers étant tout d'abord liés à l'artisanat puis aux produits manufacturés issus de l'industrie.

Le contexte particulier du Brésil au XIX^e siècle, avec les prémices de l'abolition de l'esclavage et la question de l'intégration d'une main-d'œuvre aux nouveaux statuts, alimenta les discussions sur la question du renforcement, du développement et de l'orientation des formations, parmi lesquelles les écoles des beaux-arts. Cette distinction, encore à ce jour présente en Europe relative au rôle attribué aux universités et aux établissements d'enseignement artistique, fit partie des problématiques du Marquis de Pombal au XVIII^e siècle quant au développement du Royaume de Portugal.

[...] ce qui prouve que l'Etat moral tire son origine, de même que ses principes du Gouvernement économique, et qu'une Monarchie ne sera pas philosophe si elle n'est pas économique. Quand Louis XIV a encouragé les Arts, Colbert a lancé les fondements de l'industrie pratique ; ce qui permit de voir en même temps d'habiles Manufacturiers, comme de grands Généraux : c'est ainsi que les autres Arts Libéraux ont recours aux arts mécaniques.¹⁹ (Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira, *A Real Mesa Censória*)

Le protectionnisme économique, la censure, le contrôle de la circulation des idées et des livres, maintenus par le Royaume de Portugal, n'empêcha toutefois pas le développement au Brésil de circuits parallèles et la présence d'ouvrages interdits dans la colonie. L'un des exemples de cette circulation est l'arrivée à Bahia, aux environs de 1762, de l'ensemble des livres (*livraria*) de l'intellectuel Francisco Agostinho Gomes (1769-1840)²⁰. Cet ensemble constitua, au début du XIX^e siècle, une grande partie du fonds de la Bibliothèque publique de Bahia (*Biblioteca Pública da Cidade da Bahia*). Cette collection comptait trois-cent-cinquante-six ouvrages de langues portugaise,

¹⁹ *Ibid.* Traduction libre du dernier paragraphe : « [...] o que prova que o Estado moral tira a sua origem, assim como os seus princípios do Governo econômico, e que uma Monarquia não será filósofa enquanto não for econômica. Quando Luiz XIV animou as Artes, Colbert lançou os fundamentos da indústria prática ; o que fez ao mesmo tempo se vissem hábeis Manufatores, como grandes Generais : assim as outras Artes Liberais que tiram o seu recurso das mecânicas. »

²⁰ Francisco Agostinho Gomes, intellectuel qui officia dans le domaine du commerce, né à Salvador dans la province de Bahia, fils d'un négociant proche du Saint Office, étudia au Portugal. Il devint en 1811 secrétaire de la Bibliothèque publique de Bahia (*Biblioteca Pública da Cidade da Bahia*), fondée en 1811 par le gouverneur Marcos de Noronha e Brito.

française, anglaise, italienne et latine, inscrits dans les domaines de la jurisprudence, de la théologie, des sciences et des arts, de l'histoire et des belles lettres, parmi lesquels des ouvrages interdits par la censure luso-brésilienne (Neves, 2008, 11). L'exemple de Francisco Agostinho Gomes, mentionné dans l'article de l'historienne Lúcia Maria Bastos P. Neves (2008), permet de relever que, malgré les préoccupations des gouvernements sur la circulation des livres et des idées et notamment des Lumières, considérées comme néfastes à l'ordre établi, de la période coloniale jusqu'à l'Empire les mesures de censure n'empêchèrent ni les intellectuels luso-brésiliens d'en avoir connaissance, ni sa propagation.

Jusqu'au XVIII^e siècle, les collèges et l'enseignement du magistère sur le territoire brésilien dépendaient des jésuites. Leur expulsion du Portugal et de ses colonies en 1759 eut de profondes conséquences pour le domaine de l'éducation brésilienne. Le projet du Marquis de Pombal, qui consistait en une gestion du gouvernement en vue de la scolarisation de la population de la colonie, était opposé à celui, théocratique, des jésuites ainsi qu'à la place que ces derniers souhaitaient donner aux Indiens dans la société brésilienne. Le projet du Marquis de Pombal ne se réalisa pas et, sans autre alternative après l'expulsion des jésuites, il accentua les difficultés du développement de l'éducation publique brésilienne.

Ces informations préliminaires relèvent quelques-unes des raisons expliquant le développement institutionnel tardif du domaine de l'éducation et de l'enseignement supérieur sur le territoire brésilien, ainsi que certaines de ses caractéristiques. Les premières universités brésiennes furent effectivement créées à partir du début du XX^e siècle, après l'établissement progressif d'écoles et de facultés fondées dès le début du XIX^e siècle. La particularité de ce développement et sa relation étroite avec le Portugal, les modèles européens puis ceux des Etats-Unis d'Amérique, expliquent l'étendue du parcours historique proposée dans cette étude.

1.1. L'enseignement supérieur : des universités médiévales aux modèles universitaires européens

L'enseignement supérieur regroupe l'ensemble des enseignements théoriques et pratiques dispensés dans les universités²¹, les instituts universitaires, les grandes écoles, les écoles supérieures et les collèges. L'appellation des établissements d'enseignement supérieur diffère selon les époques et leur localisation.

Les premières universités, dans leur conception médiévale, qui succédèrent aux diverses et nombreuses écoles du XII^e siècle (écoles monastiques, écoles cathédrales, écoles de maîtres indépendants qui enseignaient hors des écoles cathédrales ou monastiques) furent créées au XIII^e siècle en Europe occidentale, en Italie, en France et en Angleterre. Les premières universités étaient régies selon deux systèmes pédagogiques et institutionnels différents. Au nord de l'Europe, les universités présentaient une majorité d'associations de maîtres ou de fédérations d'écoles avec comme disciplines principales les arts libéraux et la théologie. Au sud, les universités étaient constituées d'associations d'étudiants avec comme discipline principale le droit et, de manière annexe, la médecine. Il s'agissait de corporations autonomes et autogérées d'étudiants et d'enseignants, dépendantes du pape, sans bâtiments spécifiques. A partir du XIV^e siècle, des édifices furent attribués aux universités ainsi que des logements pour les étudiants. Au XVII^e siècle, les premiers amphithéâtres furent construits.

L'université comme « communauté autonome de maîtres et d'étudiants réunis pour assurer à un niveau supérieur l'enseignement d'un certain nombre de disciplines » (Charle, Verger, 2007, 3-4), est donc une création de la civilisation occidentale²². Les universités correspondent à un modèle d'enseignement de diverses disciplines à un niveau supérieur, qui s'est répandu dans toute l'Europe puis sur tous les continents. Ce modèle a perduré après de multiples transformations, selon les spécificités historiques et éducatives de chaque société et pays dans lesquels il s'est développé.

²¹ Le terme université, qui regroupe un ensemble de sens et d'usages différents dont celui d'institution relative à l'enseignement supérieur, provient du latin classique *universitas*, dérivé de *universus*, traduit comme universalité, totalité et ensemble. Au XIII^e siècle, il acquit le sens de corporation et d'assemblée. Puis, par spécialisation d'emploi, il désigna une corporation de maîtres et d'étudiants (*universitas magistrorum et scholarium*) (TLFi).

²² L'université en tant que création de la civilisation occidentale ne détient toutefois ni l'origine, ni l'exclusivité d'enseignement de niveau supérieur.

Les disciplines enseignées fixées au XIII^e siècle correspondaient à ce que l'Antiquité christianisée des Pères de l'Église²³ considéraient comme « la forme la plus haute de savoir intellectuel à laquelle pouvait prétendre un homme libre » (Charle, Verger, 2007, 7). Elles regroupaient les arts libéraux, divisés en deux degrés, le *trivium* (grammaire, rhétorique, dialectique ou logique) et le *quadrivium* (arithmétique, musique, géométrie, astronomie). Bien que considérées comme des disciplines plus pratiques, la médecine et le droit pouvaient aussi être intégrés dans les disciplines enseignées car ils présentaient un niveau suffisant d'abstraction. Au XIV^e siècle, les universités se devaient, du moins en théorie, de contenir les quatre facultés traditionnelles, soit les arts (arts libéraux), la médecine, le droit et la théologie (Charle, Verger, 2007, 31).

L'enseignement des universités médiévales, avant tout oral, reposait sur les textes de base peu nombreux dénommés « autorités », à partir desquels deux exercices étaient effectués, la lecture (*lectio*) et la dispute (*disputatio*), cette dernière consistant en une discussion publique entre les étudiants sous la direction d'un maître. Du X^e au XV^e siècle, la culture universitaire médiévale n'intégra pas les productions en langue vulgaire, comme celles de la littérature et du droit coutumier, les techniques assimilées aux arts mécaniques comme l'architecture, et ne laissant qu'une place marginale aux sciences exactes. L'écart entre l'enseignement des universités médiévales et les attentes sociales soutenues par les pouvoirs politiques se renforça, conduisant à une transformation hétérogène des universités du XVI^e au XVIII^e siècle.

Les arts libéraux, activités intellectuelles libres des contraintes de la matière, se distinguaient des arts serviles ou arts mécaniques. Au Moyen Âge, l'activité des peintres et des sculpteurs était rattachée à la catégorie des arts mécaniques, éloignés du domaine intellectuel. Leur formation, qui n'était pas différente de celle des artisans, reposait sur la reconduction de compétences techniques, manuelles et professionnelles. Au XV^e siècle en Italie, au début de la Renaissance, les artistes revendiquèrent une reconnaissance autre que celle limitée à des aptitudes techniques. L'atelier, qui constituait le lieu d'apprentissage, devint également celui de la rencontre entre intellectuels et artistes. Le discours artistique évolua. Les artistes tentèrent d'en élever le niveau de réflexion afin d'accéder aux arts libéraux. Au XVI^e siècle en Italie, les

²³ Les Pères de l'Église sont les auteurs chrétiens reconnus et approuvés par l'Église qui ont vécu au cours des premiers siècles du christianisme avant le VIII^e siècle et qui par, leurs œuvres et leur doctrine, font autorité en matière de foi.

disciplines artistiques commencèrent à être enseignées dans les académies avec, comme disciplines indispensables, l'architecture, le dessin d'après l'antique, la perspective et l'anatomie (Verger).

Bien que la nouvelle position sociale de l'artiste évolua antérieurement, initiant sa séparation des corporations artisanales et ébauchant le concept de beaux-arts, en France, ce fut au XVII^e siècle que le terme beaux-arts apparut comme ensemble regroupant les arts plastiques, la musique et la chorégraphie. Lors de la distinction entre pouvoir politique et pouvoir religieux ainsi que du développement des académies et de celui du discours critique, l'activité de l'artiste ne fut plus circonscrite dans la reproduction de compétences techniques et accéda au XVIII^e siècle à la catégorie des arts libéraux. A la même période, en raison de la reconnaissance de leur caractère abstrait et théorique, l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, auxquelles furent ajoutées la musique et la chorégraphie, formèrent l'ensemble des beaux-arts²⁴. Toutefois les disciplines des beaux-arts, enseignées dans les académies, ne furent pas intégrées aux universités²⁵. Les disciplines des arts mécaniques et des sciences lucratives, en raison de l'appréciation défavorable portée sur le travail manuel et le profit pécunier, restèrent également enseignées hors des universités (Charle, Verger, 2007, 32).

Ce fut à partir du XVI^e siècle, sur les territoires des colonies du continent américain que la création des universités hors d'Europe débuta : institutions coloniales et missionnaires en grande partie sous contrôle d'ordres religieux pour les colonies espagnoles, développement universitaire issu d'initiatives locales sous la forme de collèges pour l'Amérique du Nord.

La montée des Etats nationaux, la création de principautés territoriales ainsi que les luttes confessionnelles du XVI^e siècle avec la Réforme protestante multiplièrent, d'une part, le nombre des autorités qui attribuaient aux universités leur caractère d'institution officielle, autorités qui ne se limitèrent plus, dès lors, au pape et à l'empereur. Elles modifièrent, d'autre part, l'autonomie des universités de tradition

²⁴ Une distinction est à prendre en compte entre la classification des beaux-arts et celle des arts. La classification des sept arts développée dans les années 1940 par le philosophe français Etienne Souriau (1892-1979) comprend : la sculpture ou l'architecture, le dessin ou l'arabesque, la peinture, la musique, la pantomime ou la danse, la littérature et la poésie, le cinéma.

²⁵ L'insertion des disciplines artistiques au sein des universités françaises se fit après 1968, alors que les universités des Etats-Unis d'Amérique montrèrent une ouverture aux institutions culturelles dès la deuxième moitié du XIX^e siècle.

médiévale (Charle, Verger, 2007, 50-51). L'influence des Etats sur les universités augmenta en raison du soutien financier qui leur était apporté, ainsi qu'aux emplois que ces derniers étaient en mesure d'attribuer aux étudiants gradués.

L'époque moderne, du XVI^e au XVIII^e siècle, était caractérisée par des enseignements en grande partie basés sur la tradition médiévale, sans incorporation majeure des courants novateurs qui circulaient et se développaient en dehors des universités. Ce conservatisme, lié au contrôle des gouvernements et des Eglises, s'exprima toutefois de manière différente selon les universités et leur contexte respectif. Les pays catholiques furent de manière générale plus hostiles à l'intégration des courants novateurs notamment en raison de leur rejet des Lumières au XVIII^e siècle. L'obtention d'un grade universitaire correspondait avant tout à une appartenance sociale, permettant l'acquisition d'une culture classique avec quelques incursions dans les domaines des sciences. Il ne fournissait toutefois pas de véritable formation dont l'acquisition s'inscrivait en dehors des universités.

Ce fut à partir du XVIII^e siècle, en présence d'une ouverture aux idées des Lumières, d'une plus grande tolérance religieuse et d'un rapprochement avec les besoins des Etats que des projets de réforme inscrivent les universités dans un mouvement de modernisation. Ce furent les universités d'Allemagne qui intégrèrent le plus largement des réformes avec un contrôle étroit de l'Etat dans la gestion des universités, l'intégration de disciplines qui permettaient d'attirer la classe des nobles parmi lesquelles le dessin et la danse, l'introduction dans le cursus d'études des disciplines modernes comme l'histoire, la géographie, la physique, les mathématiques appliquées, le droit naturel et les sciences administratives entre autres, ainsi que le remplacement des lectures et des disputes par les séminaires (Charle, Verger, 2007, 71). En ce qui concerne les universités d'obédience catholique, les projets de réformes universitaires apparurent plus tardivement, après l'expulsion successive des jésuites du Royaume de Portugal, de France, du Royaume d'Espagne et de ses colonies et, en 1773, de la dissolution de la Compagnie de Jésus par le pape Clément XIV²⁶.

L'enseignement supérieur au XVI^e siècle ne se limitait pas à celui des universités. Certains Etats créèrent des établissements comme le Collège Royal en France, appelé au XIX^e siècle Collège de France, qui étaient indépendants des universités et plus ouverts aux nouvelles pédagogies, ainsi que des établissements

²⁶ L'ordre de la Compagnie de Jésus fut rétabli en 1814 par le pape Pie VII.

d'enseignement supérieur et de recherche soutenus par un mécénat royal. Dès la fin du XV^e siècle en Italie, puis au XVII^e et XVIII^e siècle en France, en Angleterre, puis dans toute l'Europe apparurent encore les académies.

Au XVIII^e siècle, la question de la formation professionnelle, qui n'était pas garantie par les universités, et la présence d'un élargissement des compétences induit par les découvertes scientifiques et techniques, conduisit dans une moindre mesure à l'intégration dans les universités de nouvelles chaires scientifiques, mais le plus souvent à la création en dehors des universités de nouveaux établissements de formation professionnelle (Charle, Verger, 2007, 77).

Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, suite aux ruptures progressives qui eurent lieu avec le modèle universitaire hérité du Moyen Âge, mais aussi fortement influencés par le contexte des guerres napoléoniennes, d'autres modèles universitaires prirent forme en Europe. Le plus influent appelé « modèle universitaire allemand » se développa au sein du Royaume de Prusse avec la fondation en 1809 de l'Université de Berlin (*Humboldt-Universität zu Berlin*), initié par Wilhelm von Humboldt, directeur du Cabinet pour l'enseignement au ministère de l'Intérieur²⁷.

En France, le modèle universitaire napoléonien fut instauré après l'abolition des universités promulguée en 1793, dans un mouvement de reconstruction de l'enseignement supérieur où subsistèrent les grands établissements comme le Collège de France et les écoles professionnelles. L'Université impériale, sous contrôle étroit de l'Etat, accordait une importance aux concours, à la réglementation des programmes et à la séparation entre enseignement et recherche, la recherche ayant été attribuée au Collège de France et aux sociétés savantes. Les universités françaises devinrent ainsi dépendantes d'un modèle universitaire centralisé et étatique.

A partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'enseignement supérieur acquit un rôle de plus en plus important, caractérisé par sa diversification, son expansion et sa professionnalisation. L'université devint non seulement le lieu d'une possible promotion sociale, mais encore d'une affirmation nationale, d'un développement scientifique et économique et de la formation des élites (Charle, Verger, 2007, 105). L'enseignement supérieur fut encore caractérisé à la fin du XIX^e siècle par l'émergence d'un nouveau modèle universitaire, le modèle américain, dont le premier héritage fut le

²⁷ Les conceptions du linguiste W. von Humboldt dans l'élaboration de l'université incorporaient la liberté du savoir, l'autonomie du corps enseignant, l'unité de l'enseignement et de la recherche au sein d'un établissement de culture générale réunissant toutes les disciplines.

modèle des collèges anglais, mais qui absorba en partie le modèle allemand avec l'intégration de l'enseignement et de la recherche.

1.2. L'enseignement supérieur au Portugal : du monastère Santa Maria de Alcobaça à l'Université de Coimbra

L'enseignement supérieur au Brésil, avant de pouvoir s'en affranchir, fut tout d'abord entièrement dépendant du développement de l'enseignement supérieur du Royaume de Portugal, qui débuta au XIII^e siècle au sein du monastère Santa Maria de Alcobaça et se poursuivit par la création de l'Université de Coimbra.

Le premier cours public, considéré comme le premier essai d'enseignement supérieur survenu au Portugal, aurait eu lieu en 1269 au sein du monastère Santa Maria de Alcobaça situé au Nord de Lisbonne (Dias, Eisele, 2006, 1)²⁸. Les premières activités pédagogiques du monastère, fondé au début du XII^e siècle par les moines de l'ordre cistercien, comprenaient des lectures et l'enseignement de la théologie adressé exclusivement aux moines. Ensuite, se développa le travail de copie et d'enluminure de manuscrits. Le monastère comportait l'une des bibliothèques les plus riches du Portugal avec des ouvrages d'Isidoro de Sevilha, São Jerónimo, Saint Augustin, Saint Thomas d'Aquin, Cassiodoro, Saint Grégoire, Hugo de Sainte Victoire ainsi que des dictionnaires, grammaires et commentaires. Au XIII^e siècle, sous la direction de l'abbé Estevão de Martins, furent également enseignées la grammaire et la logique. Au cours de cette période les personnes extérieures à l'ordre des cisterciens furent autorisées à assister aux cours (Guerra, 2001).

Santa Maria de Alcobaça était en rivalité avec le monastère Santa Cruz de Coimbra, de l'ordre des chanoines réguliers de Saint Augustin, une école monastique contenant une bibliothèque et un *scriptorium*, qui dispensait des enseignements de théologie, de dogmatique, de morale et de médecine. Les deux monastères contribuèrent au développement de l'université au Portugal. En 1288, l'abbé d'Alcobaça et les prieurs de Santa Cruz de Coimbra, entre autres, sollicitèrent auprès du Pape Nicolas IV

²⁸ Le monastère Santa Maria de Alcobaça, fondé sur les terres offertes par le premier roi de Portugal Afonso Henriques, fut l'un des monastères les plus puissants des cisterciens au Portugal, congrégation religieuse constituée au XI^e siècle à Clairvaux en France.

l'autorisation d'attribuer une partie des bénéfices des monastères et des églises à la rétribution salariale d'une université à déployer à Lisbonne (Dias, Eisele, 2006, 1)²⁹.

En 1290, le sixième roi du Portugal D. Dinis I^{er} annonça la naissance de la première école universitaire portugaise. Elle commença à fonctionner à Lisbonne sous le nom d'*Estudo Geral*. Le *Studium Generale* ou *Estudo Geral*, reconnu par la bulle papale de Nicolas IV, fut suivi de la signature de la charte royale *Scientiae thesaurus mirabilis*. La reconnaissance par le pape de l'*Estudo Geral* de Lisbonne lui donna une légitimation dans l'ensemble de l'Europe. Au sein de l'*Estudo Geral* à Lisbonne, le pape autorisait l'enseignement des arts, de la médecine, du droit canonique et civil, mais pas celui de la théologie. Ce dernier restait aux mains des couvents dominicains et franciscains. L'activité de l'université ou de l'*Estudo Geral* débuta ainsi à Lisbonne au début du XIV^e siècle, puis fut transférée à Coimbra en 1308. En alternance entre les deux villes jusqu'en 1537, elle fut définitivement installée à Coimbra à cette date. Les premiers statuts de l'*Estudo Geral* furent établis en 1309. A la fin du XIV^e siècle, l'enseignement de la théologie jusqu'alors réservé aux institutions ecclésiastiques, entra au sein de l'université avec l'autorisation papale. La vie universitaire à l'époque médiévale était intimement liée aux structures sociales et institutionnelles ecclésiastiques. C'est ainsi que la Couronne et l'Eglise étaient les deux entités génératrices et structurantes de l'université portugaise (Gomes, 2001, 512).

En 1559, l'Université jésuite d'Evora entra en fonction dans le sud du pays avec l'autorisation du pape Paul IV, sans toutefois être autorisée à enseigner la médecine, le droit civil et une partie du droit canonique. Ses activités cessèrent en 1759 dans le contexte des réformes pombaliennes. Après l'instauration de la deuxième indépendance du Portugal à la fin de l'Union ibérique en 1640, après la fermeture de l'Université d'Evora en 1759, l'Université de Coimbra poursuivit son développement au rythme de la vie politique portugaise. En 1772, les réformes pombaliennes lui attribuèrent de nouveaux statuts. L'Université de Coimbra fut divisée en six facultés (droit civil, droit canonique, médecine, mathématique, théologie et philosophie), avec la création d'un laboratoire de chimie, d'un observatoire astronomique, d'un jardin botanique et d'un cabinet de physique. Ces transformations conduisirent à la construction de nouveaux édifices destinés, entre autres, au laboratoire de chimie et à l'observatoire astronomique. A la même période, les prémices du jardin botanique furent initiées. Le Musée

²⁹ Les écoles monastiques d'Alcobaça et de Santo Cruz de Coimbra fournirent à l'enseignement supérieur portugais un grand nombre de leurs maîtres (Guerra, 2001).

d'histoire naturelle, le plus ancien musée du Portugal, fut créé en 1773 avec l'établissement de quatre nouveaux secteurs : minéralogie et géologie, botanique, zoologie et anthropologie. Toujours à la même période, fut établi le cabinet de physique expérimentale (Dias, Eisele, 2005-2006).

Entre 1809 et 1811, suite à l'invasion française du Portugal et au transfert de la famille royale et de sa cour au Brésil, les activités de l'Université de Coimbra cessèrent. Au retour de Dom João VI au Portugal, après la révolution libérale de 1820, après l'indépendance du Brésil et la première constitution politique portugaise en 1822, furent inaugurées à Lisbonne les école de médecine et de chirurgie, l'école de pharmacie et l'école polytechnique (Dias, Eisele, 2005-2006).

En 1901, des réformes furent introduites au sein de l'Université de Coimbra, parmi lesquelles la réorganisation du cours supérieur de lettres. En 1911, après la proclamation du régime républicain au Portugal, les bases de la nouvelle constitution universitaire furent présentées. La faculté de théologie ferma, la faculté des lettres fut créée et le regroupement des anciennes facultés de mathématiques et de philosophie naturelle donnèrent lieu à la faculté des sciences. Toujours en 1911, deux nouvelles universités furent créées, l'Université de Lisbonne et l'Université de Porto. En 1919, la législation antérieure relative aux universités portugaises fut annulée. Les recteurs furent ainsi directement nommés par le gouvernement, sans aucune prise en compte du corps universitaire. La faculté des lettres fut annexée à l'Université de Porto et l'Université de Coimbra intégra la faculté technique (Dias, Eisele, 2005-2006).

Durant la période de dictature de 1928 à 1932, la Faculté de droit de Lisbonne ferma. En 1930 fut créée l'Université technique de Lisbonne et, en 1934, sous la présidence du Conseil des ministres d'António de Oliveira Salazar, les éditions de l'Université de Coimbra furent fermées. En 1938, fut fondé le Théâtre des étudiants de l'Université de Coimbra (*Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra*). De 1911 à 1961, de nouveaux édifices furent construits pour accueillir les diverses facultés, archives, bibliothèque de l'Université de Coimbra, ainsi que l'Association académique et le Théâtre Gil Vicente (Dias, Eisele, 2005-2006).

1.3. L'enseignement supérieur au Brésil

Le développement de l'enseignement supérieur et des universités au Brésil, ancienne colonie puis empire avant de devenir république, fut déterminé par celui du Royaume de Portugal. Les premiers cours d'enseignement supérieur et les premières ébauches d'une mise en place d'un enseignement de base débutèrent après l'arrivée de la famille royale de Portugal et de sa cour au Brésil au début du XIX^e siècle, lorsque Rio de Janeiro devint la capitale du Royaume et le siège de la monarchie. Les premières écoles d'enseignement supérieures furent ainsi établies à partir de 1808. La formation supérieure des cadres et de l'élite brésilienne, avant et après le développement des universités au Brésil, se finalisait auprès des universités européennes, notamment auprès de la première université du Portugal, l'Université de Coimbra.

Le projet universitaire au Brésil et la fondation de ses institutions, en lien avec son histoire politique et économique et à son passé de colonie, se confronta au cours de son développement à de nombreuses résistances. L'une d'entre elles fut la réticence du premier régent et empereur du Brésil, Pedro I, puis de son successeur l'empereur Pedro II, d'étendre l'enseignement supérieur au Brésil. Plusieurs projets relatifs à la création d'établissements universitaires existèrent au Brésil avant le XIX^e siècle qui ne purent se concrétiser. Le premier fut conçu en 1637 par un groupe d'intellectuels, de savants et d'artistes dans l'actuel Etat de Pernambouc sous domination hollandaise, contrôlé par la Compagnie néerlandaise des Indes occidentales au cours de la période de l'Union ibérique (1580-1640)³⁰.

Au XVII^e siècle dans l'actuel Etat de Bahia, la Chambre de Salvador demanda l'accord au roi de Portugal d'ouvrir, avec le consentement des jésuites, un établissement qui s'inspirait du modèle de l'Université d'Evora. La requête fut rejetée à deux reprises, le dernier refus datant de 1822 (Trindade, 2000). Malgré la conception d'autres projets universitaires au cours du XIX^e siècle, il fallut attendre l'instauration de la République brésilienne en 1889 pour voir l'émergence du projet universitaire brésilien.

Les premières institutions d'enseignement supérieur, organisées tout d'abord sous la dénomination d'écoles, puis de facultés et de séminaires, furent inaugurées avant l'instauration de la République en raison des besoins militaires et des intérêts de l'Eglise catholique, notamment pour la formation de ses clergés. Les premières qui furent

³⁰ L'Union ibérique est l'expression utilisée pour définir l'union des monarchies espagnole et portugaise entre 1580 et 1640.

appelées universités ne correspondaient pas, quant à leur organisation interne et à leurs activités, à ce qu'elles devinrent plus tardivement. Elles n'incorporaient pas encore, par exemple, la recherche scientifique.

A partir de la Proclamation de la République, soit à la fin du XIX^e siècle, les relations universitaires qui étaient précédemment orientées vers le Portugal, devinrent plus importantes avec la France et sa capitale. Le modèle universitaire français marqué par les réformes napoléoniennes du début du XIX^e siècle, avec la création d'écoles professionnelles séparées les unes des autres et d'institutions spécialisées de recherche, influença l'établissement universitaire brésilien, caractérisé par une confédération de facultés. En 1889, au moment de la proclamation de la République brésilienne, il existait cinq facultés d'enseignement supérieur : deux facultés de médecine, l'une à Bahia et l'autre à Rio de Janeiro, deux facultés de droit, à Recife et à São Paulo, et une école polytechnique à Rio de Janeiro.

Ce fut à partir de 1920 et plus particulièrement à partir de 1930, avec la création du Ministère de l'éducation et de la santé sous le gouvernement de Getúlio Vargas, que des changements en matière d'éducation ainsi que l'établissement des premières universités sur le territoire national furent encouragés. Le modèle qui prédomina dans la fondation des institutions universitaires brésiliennes à partir de la première moitié du XX^e siècle fut celui d'une université régionale, publique, laïque, non autonome, caractérisée par la fusion des écoles professionnelles isolées et des facultés.

Le projet universitaire brésilien et le projet d'éducation nationale dans son ensemble, qui débutèrent de manière conséquente à partir de la Révolution de 1930, se heurtèrent à partir de 1937, avec l'instauration de l'*Estado Novo*, à une forte répression. Ce fut au cours de ces périodes de crise que se développa la problématique de la « culture brésilienne » avec, entre autres, la publication des ouvrages *Casa-Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre, *Evolução Política do Brasil* (1933) de Caio Prado Júnior et *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda, période de « redécouverte » du Brésil et des interventions de ses intellectuels qui constituèrent les premières élaborations de l'idée de « nation brésilienne ». Les trois auteurs de même génération, provenant de Recife pour Gilberto Freyre (1900-1987) et de São Paulo pour Caio Prado Júnior (1907-1990) et Sérgio Buarque de Holanda³¹ (1902-1982), écrivirent

³¹ Sérgio Buarque de Holanda, qui participa au mouvement moderniste brésilien aux côtés de Mário de Andrade, réalisa des études supérieures en droit au sein de l'Université du Brésil à Rio de Janeiro. En 1936, il fut professeur d'histoire moderne et contemporaine de l'Université du

les ouvrages mentionnés dans une période de transition politique. Leurs visions, leurs références et leurs influences intellectuelles, ainsi que leurs orientations politiques spécifiques, font apparaître une recherche commune, celle d'une identité brésilienne. L'ouvrage de Gilberto Freyre traite de la question de la formation socioculturelle du Brésil. Caio Prado Júnior propose une synthèse de l'histoire du Brésil, de la colonie à l'Empire, dans une approche marxiste de l'histoire nationale avec l'insertion du peuple brésilien comme acteur de cette histoire. Dans l'œuvre de Sérgio Buarque de Holanda, la société brésilienne est questionnée à partir des modèles hérités de la colonisation ibérique et, plus largement, de l'emprunt et de l'application au Brésil de modèles européens³².

La problématique de la culture brésilienne ou celle d'une culture nationale, fortement présente dans les domaines de la littérature et de la peinture en ce qui concerne le début du XX^e siècle, s'initia antérieurement avec, dès le XVIII^e siècle, certaines prémices de cette recherche auprès d'écrivains et de poètes qui utilisèrent des formes d'expression populaire (Silva, 2009, 17)³³. Dès les années 1920, avec le mouvement moderniste et sa figure emblématique, l'écrivain et musicologue Mário de Andrade (1893-1945), puis avec le mouvement anthropophage et son manifeste (*Manifesto Antropófago*) écrit par Oswald de Andrade³⁴ précédé par son manifeste de la

District Fédéral à Rio de Janeiro. Le séjour de Sérgio Buarque de Holanda en Allemagne comme correspondant et son contact avec la sociologie de Max Weber (1864-1920) influença fortement son analyse dans *Raízes do Brasil*.

³² A partir du XX^e siècle, les intellectuels brésiliens qui poursuivaient leurs études à l'étranger choisirent de manière récurrente la destination des Etats-Unis, marquant un déplacement dans l'emprunt de modèles étrangers. Ce fut ainsi que Gilberto Freyre rencontra Franz Boas (1858-1942), anthropologue américain originaire du Royaume de Prusse, considéré comme le fondateur de l'anthropologie culturelle américaine.

³³ Joseane Lucia Silva fait référence aux écrivains et poètes Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto, Silva Alvarenga et Tomás Gonzaga dans son ouvrage « *L'anthropophagisme* » dans *l'identité culturelle brésilienne* quant aux premières expressions d'appartenance à une identité spécifique brésilienne. Ces derniers participèrent tous au mouvement pré-constitutionnaliste *Inconfidência Mineira* (conjuración minière), conspiration d'intellectuels, poètes, écrivains, ecclésiastiques et juristes contre les autorités coloniales, qui eut lieu en 1788-1789 dans la province du Minas Gerais. Les revendications de la conjuration minière comprenaient le projet de la fondation d'une université à Vila Rica (Carvalho, 2008, 579).

³⁴ Le Manifeste anthropophage (*Manifesto Antropófago*) d'Oswald de Andrade fut publié en 1928 dans le premier numéro de la revue d'anthropophagie (*Revista de Antropofagia*).

poésie « *pau-brasil* » (*Manifesto da poesia pau-brasil*)³⁵, la question de la construction, de l'expression et de l'étude d'une culture brésilienne singulière, indépendante des modèles extérieurs, engloba l'ensemble des disciplines artistiques mais aussi les champs d'études historiques et sociales des centres économiques et politiques du Brésil.

Les pressions des étudiants regroupés en 1938 en Union nationale des étudiants (*União Nacional dos Estudantes* – UNE) et un corps professoral prêt à s'interroger sur les questions propres au Brésil de leur époque, investirent le processus de rénovation des institutions de niveau supérieur et de l'éducation dans son ensemble (Aragão, 1999, 16). Ce fut une année auparavant, en 1937, lors de la réunion à Rio de Janeiro du Conseil national des étudiants (*Conselho Nacional de Estudantes*)³⁶ que fut créée l'Union nationale des étudiants (UNE), nouvelle entité regroupant le plus grand nombre d'étudiants avec une dimension nationale. Cette dernière prit activement part aux questions politiques et aux événements du Brésil, à commencer par son opposition à la prise de position du Brésil aux côtés de l'Allemagne, de l'Italie et du Japon durant la Seconde Guerre mondiale. Dans les années 1940, après la promulgation de la Constitution de 1946 et jusqu'en 1953, date de la création de Petrobrás, première entreprise brésilienne de recherche, d'extraction, de raffinage, de transport et de vente de pétrole, l'UNE réalisa une large campagne liée à l'extraction du pétrole, défendant l'établissement d'un monopole national. Dans les années 1960, elle se mobilisa dans d'importantes manifestations sur les questions sociales, politiques et culturelles et notamment en prenant part au débat sur la réforme universitaire brésilienne. L'UNE dut attendre le décret-loi n° 4080 de 1942 pour obtenir une reconnaissance officielle du gouvernement fédéral en tant que représentation étudiante.

Un autre aspect de l'UNE fut sa conception de la culture, instrument de conscientisation politique et de revendication, qui engendra dans les années 1960, associée aux artistes et intellectuels brésiliens, la création du Centre populaire de culture (*Centro popular de Cultura* - CPC), ainsi que de l'*UNE Volante*. Cette dernière entité correspond aux caravanes culturelles qui traversèrent le Brésil dans le but de propager le

³⁵ Le manifeste de la poésie « *pau-brasil* » (*Manifesto da poesia pau-brasil*) d'Oswald de Andrade fut publié en 1924 dans le quotidien de Rio de Janeiro *Correio da Manhã*.

³⁶ Le Conseil national des étudiants est l'héritier des premiers mouvements des étudiants du début du XX^e siècle avec l'entité pionnière dénommée Fédération des étudiants brésiliens (*Federação dos Estudantes Brasileiros*) créée en 1901, puis en 1910 avec le I^{er} Congrès national des étudiants (*I Congresso Nacional de Estudantes*) qui se tint à São Paulo, influencé par l'augmentation du nombre des écoles et l'industrialisation et des villes.

mouvement de culture populaire et induire une conscientisation politique du peuple au moyen de l'art et de l'information. Le Centre de culture populaire fut le cadre d'une intense activité avec la production de films, de pièces de théâtre, de spectacles, de concerts, de livres et de disques, l'organisation de cours et de débats. Il engendra la création de groupes de théâtre populaire dans les facultés où les étudiants réalisèrent l'ensemble des spectacles, de l'écriture à l'interprétation. Les activités du Centre populaire de culture avec son entité mobile, l'*UNE Volante*, se propagèrent dans la plupart des capitales du Brésil, aux portes des usines, dans les quartiers défavorisés, dans les universités et les écoles, sur les places publiques et dans les associations de quartier.

La recherche scientifique qui se développa à la fin du XIX^e siècle au Brésil débuta tout d'abord hors des universités, au sein d'instituts. Ce n'est qu'à partir des années 1920 que la recherche au sein des institutions universitaires commença, comme ce fut le cas à Porto Alegre avec son Ecole d'ingénierie (*Escola de Engenharia*). Bien que le domaine de la recherche s'étendit dans les années 1930 à Rio de Janeiro et à São Paulo avec, entre autres, la création de l'Université de São Paulo, elle n'atteignit pas, au cours des premières décennies du XX^e siècle, une pratique institutionnalisée, mais resta une activité isolée (Aragão, 1999, 18).

Malgré les deux premières expériences universitaires les plus marquantes dans l'histoire de l'enseignement supérieur du Brésil, l'Université de Rio de Janeiro créée en 1920, incorporée en 1937 à l'Université du Brésil, et l'Université de São Paulo créée en 1934, le projet universitaire au Brésil resta jusqu'en 1945 dans une phase d'élaboration. Dans les années 1940, les institutions universitaires poursuivirent leur développement, plutôt isolées les unes des autres et toujours influencées par des modèles extérieurs au Brésil. L'enseignement supérieur au Brésil fut effectivement fortement influencé par les modèles européens, principalement par le modèle français, avec toutefois une tentative non couronnée de succès d'implanter un modèle d'enseignement supérieur similaire à celui de l'Allemagne, qui unissait l'enseignement à la recherche. Selon Rita Aragão (1999, 17), les raisons de cet échec furent entre autres l'absence d'un contexte universitaire ample et d'un parc industriel permettant d'absorber et de développer les produits issus de la recherche.

Au cours des années 1940 et 1950, les critiques faites aux institutions de niveau supérieur et aux universités, critiques formulées dès la création de ces établissements, se renforcèrent : importance excessive donnée à la diffusion de connaissances et de

techniques élaborées hors du Brésil, dissociation de la réalité locale, problèmes et grands thèmes nationaux laissés de côté, absence d'interaction avec la culture et les milieux sociaux locaux, position élitiste des institutions universitaires restreignant le nombre de ses professeurs et de ses étudiants. A ces critiques s'ajoutaient un désaccord avec le rôle que prenaient les universités, avant tout formatrice des élites, orientées vers les postes exécutifs et bureaucratiques dans les domaines de l'administration ou de l'économie, sans remplir le rôle de centres de réflexion d'une culture universelle et de la réalité dans laquelle elles s'inséraient, ou encore de centres de production d'une culture spécifique (Aragão, 1999, 19). A partir de 1945, le rôle des universités se transforma. Elles intégrèrent le processus de démocratisation et de modernisation de la société brésilienne dans un contexte marqué par un nationalisme croissant, associé au projet de développement du pays.

1.4. Influences et modèles

La question de l'influence des modèles dans le domaine de l'enseignement supérieur au Brésil, provenant d'Europe puis des Etats-Unis, est récurrente. Cette problématique d'influence par l'emprunt de modèles extérieurs au Brésil ne se limite pas à l'enseignement supérieur. Elle se retrouve dans les différents domaines politiques, sociaux et culturels du Brésil. Liée au statut tout d'abord de colonie, la problématique des influences et des modèles se poursuivit lors du transfert de la cour portugaise de Lisbonne à Rio de Janeiro, jusqu'à l'établissement de la République des Etats-Unis du Brésil. Pour l'enseignement supérieur, la provenance de ces influences fluctua selon les périodes de l'histoire du Brésil. Lorsque l'enseignement supérieur au Brésil n'était pas établi, la poursuite des formations de niveau supérieur se faisait principalement au Portugal, notamment au sein de l'Université de Coimbra. Cette dernière présentait également à ses débuts un grand nombre de professeurs issus du monastère cistercien Santa Maria de Alcobaca. Quant aux modèles empruntés lors de la création des universités brésiliennes et de leurs développements respectifs, ils provenaient majoritairement de France, alors référence culturelle et intellectuelle en Europe (Vasconcelos, 2007, 37-38).

L'enseignement supérieur fut un fort élément d'unification de l'élite politique du Brésil. La grande majorité de l'élite qui possédait une formation juridique avant

l'Indépendance l'avait obtenue à Coimbra, puis à Recife ou à São Paulo. Coimbra, après la domination jésuite, fut un haut lieu d'étude des sciences naturelles, afin de permettre une meilleure exploration des ressources des colonies portugaises. Après le mouvement de réaction contre la politique du Marquis de Pombal, Coimbra redevint le lieu de formation pour les carrières juridiques. Au cours de l'Empire, la majorité des hommes politiques du Brésil dominant la scène politique jusqu'en 1840 se formèrent à Coimbra. Les suivants effectuèrent avant tout leur formation à Recife et à São Paulo.

Les différences notoires entre l'enseignement des universités ibériques et celles du Brésil étaient, pour les premières, un enseignement d'orientation instrumentale, lié au renforcement du pouvoir royal et à la défense du catholicisme. Pour le Brésil, il s'agissait d'un enseignement qui tentait de s'adapter aux nécessités du pays (Carvalho, 1996). Au-delà de la poursuite des formations de niveau supérieur hors du Brésil, les voyages à l'étranger étaient une pratique courante pour les fils des familles aisées. Les objectifs de ces voyages étaient l'apprentissage des langues étrangères et l'acquisition de connaissances dans les domaines artistique et littéraire (Bittencourt, 2009, 1).

Un autre exemple des influences extérieures pour le domaine culturel et artistique est l'arrivée en 1816 de la mission française à Rio de Janeiro dénommée Mission artistique français. Elle était composée d'un groupe d'artistes français, membres de l'Institut de France³⁷. Pour le domaine artistique, les influences de la Mission artistique française, considérée comme le cadre de la première institutionnalisation artistique au Brésil, constituèrent selon Ana Mae Barbosa (2011, 6) - figure précurseur de l'étude de l'enseignement artistique au Brésil - non seulement un emprunt de modèles étrangers déjà affaiblis et usés mais encore « une invasion culturelle »³⁸.

En ce qui concerne le domaine des sciences humaines, Rita Aragão (1999, 18), dans son texte retraçant le développement de l'établissement des universités au Brésil, mentionne également l'importance des influences provenant d'Europe et des Etats-Unis, les qualifiant de déterminantes. A ce sujet, elle relève le travail du sociologue brésilien Florestan Fernandes³⁹ et le processus de « transplantation culturelle »⁴⁰, c'est-à-dire

³⁷ L'Institut de France fut créé en 1795 en substitution aux académies artistiques supprimées par la Révolution française.

³⁸ La notion d'invasion culturelle formulée par Ana Mae Barbosa est liée à la problématique de l'introduction de modèles étrangers au Brésil.

³⁹ Le sociologue, professeur et politicien brésilien Florestan Fernandes (1920-1995), né à São Paulo, se forma en sciences sociales auprès de l'Université de São Paulo. Défenseur d'un

d'un développement au Brésil des sciences humaines qui se réalisa principalement par l'intermédiaire des œuvres et des publications de chercheurs étrangers. Cette notion de « transplantation culturelle », comprise comme l'emprunt, l'usage et l'application de modèles étrangers, serait ainsi due à un développement insuffisant de la société brésilienne « pour créer les conditions indispensables à la formation de connaissances rationnelles autonomes, capables d'évoluer en tant que secteur spécialisé à l'intérieur des activités intellectuelles »⁴¹.

A partir des années 1930 dans les villes de Rio de Janeiro et de São Paulo, le développement des sciences sociales et son institutionnalisation furent fortement liés à la problématique de la modernisation du Brésil, caractérisés par des différences d'orientation notamment en raison des particularités des deux villes à cette période, centre de la vie politique brésilienne pour la première et centre économique pour la deuxième, (Jackson, 2007). Cette dernière impliqua diverses expressions de formation d'une culture brésilienne qui furent présentes dans les diverses sphères des deux villes brésiennes : gouvernementale, politique, académique et artistique.

Les sciences sociales, parmi lesquelles la sociologie, l'anthropologie et l'ethnologie, développées dans les institutions d'enseignement supérieur et les universités brésiennes nouvellement créées, participèrent amplement au questionnement de la culture brésilienne au moyen d'approches et d'orientations basées, d'une part, sur des modèles européens (français, allemand et anglais) et nord-américains et, d'autre part, sur les héritages culturels africain, indigène et ibérique. Les différents flux migratoires qui eurent lieu au Brésil au XIX^e siècle et plus particulièrement ceux du

enseignement public, laïque et gratuit comme droit fondamental du citoyen, il participa à l'établissement au Brésil d'une nouvelle réflexion théorique et interprétative de la réalité sociale brésilienne.

⁴⁰ Le terme « transplantation » est présent dans l'ouvrage *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda (Holanda, 1936, p. 3). Il est utilisé dans ce cadre dans le sens d'une transplantation de culture européenne comme extension territoriale dans le cadre de la colonisation ibérique.

⁴¹ Traduction libre de l'emprunt fait par Rita Aragão de Florestan Fernandes, dans son article sur les itinéraires de l'université au Brésil (*Itinerários da Universidade no Brasil*), afin d'explicitier la forte influence des études réalisées à l'extérieur du Brésil dans le domaine des sciences humaines : « *para criar as condições indispensáveis à formação de conhecimentos racionais autônomos, capazes de evoluir enquanto setor especializado no interior das atividades intelectuais* ».

début du XX^e siècle⁴², ainsi que les restrictions instaurées par la législation quant aux origines des migrants, notamment celle de 1934 qui soutenait la venue de paysans européens catholiques et interdisait l'immigration d'Africains et de noirs américains (Jesus, Taniguti, 2012), ne furent que très peu intégrés à la problématique des influences au cours de cette période.

Dans un contexte occidental de crise économique qui généra au Brésil l'effondrement des cours du café, les années 1930 débutèrent par l'arrivée au pouvoir de Getúlio Vargas et la mise en place d'un régime autoritaire. La nouvelle Constitution établie par Vargas en 1934 fut le cadre de nombreuses contestations issues entre autres de mouvements d'inspiration fasciste et des communistes. L'établissement en 1937 de l'Etat Nouveau (*Estado Novo*) conforta une politique gouvernementale nationaliste, basée sur la promotion d'une culture spécifiquement brésilienne. Dans leur article sur la sociologie de l'immigrant au Brésil et les travaux du sociologue Hiroshi Saito⁴³, Matheus Gato de Jesus et Gustavo Takeshy Taniguti indiquent que :

Le fascisme fut une référence encore plus oppressive dans la vie des immigrants pendant l'Estado Novo. Au cours de cette période, le gouvernement Getúlio Vargas entreprit une « campagne de nationalisation » civile et militaire, au nom de la défense de la culture brésilienne et de la préservation de l'identité nationale. Cette campagne visait la brésilianisation totale des immigrants installés dans le pays, principalement des groupes qui étaient considérés comme difficilement assimilables voire inassimilables en raison des caractéristiques saillantes de leur culture. (Jesus, Taniguti, 2012)

Sur un plan académique et dans le domaine des sciences sociales, l'espace universitaire était marqué :

[...] par l'intérêt pour la spécificité de la « formation nationale », les particularités de la « culture brésilienne », les caractéristiques du « folklore », le statut des « relations raciales » et les « études sur les communautés » en grande partie provinciales, rurales et/ou issues du sertão » . (Jesus, Taniguti, 2012)

⁴² Cf. Sylvain Souchaud, « Les périodes migratoires du peuplement au Brésil », *in* Hommes et migrations, 1281/2009, Paris, 2011, p. 30-39.

⁴³ Hiroshi Saito (1919-1983) fut élève de l'Ecole libre de sociologie et politique de São Paulo en 1947. Son œuvre est dédiée aux immigrants japonais au Brésil.

A Rio de Janeiro, les sciences sociales se développèrent sur deux fronts, l'université et les instituts de recherche, parmi lesquels l'Institut supérieur des études brésiliennes (*Instituto Superior de Estudos Brasileiros* - ISEB) créé en 1955. La réunion de l'enseignement et de la recherche eut lieu pour Rio de Janeiro en 1957, avec la fondation de la structure internationale, inter-gouvernementale et autonome nommée Faculté latino-américaine des sciences sociales (*Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais* - FLACSO) soutenue par l'UNESCO⁴⁴. L'un de ses sièges⁴⁵ établi dans la ville de Rio de Janeiro fut nommé Centre latino-américain des sciences sociales (*Centro Latino-americano de Ciências Sociais* - CLAPS). L'institutionnalisation des sciences sociales à São Paulo, connue sous l'appellation d'école pauliste, débuta en 1933 avec la création de l'Ecole libre de sociologie et politique (*Escola Livre de Sociologia e Política* - ELSP) et en 1934 avec la Faculté de philosophie, des sciences et des lettres (*Faculdade de Filosofia Ciências e Letras* - FFCL) de l'Université de São Paulo. L'Ecole libre de sociologie et politique, structure privée lors de sa fondation, soutenue par la plupart des responsables des écoles et des facultés d'enseignement supérieur de la ville, fut reconnue comme institution d'utilité publique par le gouvernement de l'Etat de São Paulo en 1935 et obtint le statut d'institution complémentaire de l'Université de São Paulo.

La Faculté de philosophie, des sciences et des lettres de São Paulo avait en son sein au milieu du XX^e siècle des professeurs originaires d'Europe (France, Italie, Allemagne, Portugal, Espagne), dont une grande partie de Français, parmi lesquels l'anthropologue et ethnologue Claude Lévi-Strauss (1908-2009), professeur au Collège de France de 1959 à 1982, l'historien des civilisations Fernand Braudel (1902-1985), l'un des représentants du courant historique de l'Ecole des Annales, le sociologue et anthropologue Roger Bastide (1898-1974) qui enseigna la sociologie à São Paulo de 1938 à 1957, le professeur de philosophie et spécialiste d'Auguste Comte Paul

⁴⁴ L'Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture (UNESCO), institution de l'Organisation des Nations Unies (ONU), fut créée en 1945, trois mois après la création de l'ONU, fondée elle-même après la Seconde Guerre mondiale en remplacement de la Société des Nations.

⁴⁵ La Faculté latino-américaine des sciences sociales (*Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais* - FLACSO) créée en 1957 par certains Etats d'Amérique latine sur la recommandation de l'UNESCO à l'occasion de la Conférence latino-américaine des sciences sociales qui se tint à Rio de Janeiro, compte actuellement dix-neuf Etats membres et quatorze unités réparties dans les pays d'Amérique latine et des Caraïbes.

Arbousse-Bastide (1899-1985) et le philosophe Jean Maugüe (1904-1990), titulaire de la chaire de psychologie pauliste où il y aborda la psychanalyse de Freud.

L'arrivée de ces professeurs français au Brésil est relaté par Jean-Paul Lefebvre (1990) dans son article sur les missions françaises d'enseignement dans les universités brésiliennes à partir des années 1930, ce qui permet de relever que les missions françaises au Brésil ne se résumèrent pas à la Mission artistique française début du XIX^e siècle, la dénommée Mission artistique française, la plus fréquemment citée dans la problématique de l'institutionnalisation de l'enseignement artistique au Brésil. Les missions françaises d'enseignement au Brésil, sous l'influence du médecin Georges Dumas, participèrent au développement des enseignements des universités de São Paulo et du District Fédéral de Rio de Janeiro dès leur fondation, respectivement en 1934 et 1935⁴⁶. Ce fut le mathématicien et politicien Teodoro Augusto Ramos (1895-1937) qui fut chargé de recruter en Europe les professeurs de l'Université de São Paulo.

Dans les années 1940, l'Ecole libre de sociologie et politique de São Paulo développa un courant de sociologie empirique avec l'Américain Donald Pierson et l'allemand Emílio Willems. Donald Pierson (1900-1995) fut professeur de sociologie et d'anthropologie sociale à l'Ecole libre de sociologie et politique de São Paulo de 1939 à 1959. Il y développa une sociologie des relations raciales au Brésil. Etudiant de l'Université de Chicago, il réalisa une recherche de terrain à Salvador de 1935 à 1937 sous la direction du sociologue américain Robert Park, dont les nouvelles méthodes de recherche associaient la récolte de données extérieures à celles des bibliothèques, puis de leurs analyses. La thèse de Donald Pierson fut publiée par les éditions *University of Chicago Press* en 1942 sous le titre *Negroes in Brazil : a study of race contact at Bahia*, puis en 1945 en portugais auprès de la *Companhia Ed. Nacional* sous le titre *Branços e pretos na Bahia*.

Différentes orientations critiques émergèrent au Brésil dans les diverses sphères de production culturelle, artistique et académique, sur la question des influences et des modèles étrangers appliqués sur territoire brésilien. Roberto Schwartz, professeur universitaire et critique littéraire né à Vienne en 1938, formé en sciences sociales auprès de l'Université de São Paulo puis aux Etats-Unis, remit en question cet emprunt des concepts et des théories issus d'Europe. Mettant en évidence le contexte différent où ces concepts furent élaborés, il les considérait inappropriés au Brésil et inadéquats dans

⁴⁶ La mission d'enseignement française au sein de l'Université de Porto Alegre, fondée en 1934, fut de courte durée et ne comptait que deux professeurs (Lefebvre, 1990).

l'usage et l'interprétation qu'en firent les intellectuels et les politiciens brésiliens (Aragão, 1999, 18). La problématique des influences et de l'emprunt de modèles étrangers, non seulement quant au développement de l'enseignement supérieur au Brésil et de ses institutions, mais aussi au regard du développement du domaine culturel et artistique brésilien, est une problématique qui ne peut être dissociée d'autres phénomènes et événements apparus dans la société brésilienne. Elle possède un lien direct avec les mouvements initiés dès la fin des années 1920, comme celui du mouvement anthropophage et, plus généralement, avec la problématique de la « culture brésilienne » des années 1930, présente jusque dans les années 1960.

La question du développement d'une culture propre aux spécificités brésiliennes, la prise en compte d'un contexte particulier sans toutefois rejeter ce qui provient de l'extérieur et même en y faisant appel, comptent particulièrement en ce qui concerne cette étude, parmi les caractéristiques du développement de l'Université de Bahia et de ses institutions dans les années 1950.

1.5. Du Brésil colonial au gouvernement Goulart

Comme relevé précédemment, l'histoire de l'éducation au Brésil débuta dès l'arrivée des jésuites en 1549 sous la direction du Père Manuel de Nóbrega. A Bahia, mis à part l'enseignement de la philosophie et de la théologie présent dès le XVI^e siècle, aucune manifestation d'une éducation supérieure ne fut relevée jusqu'à la période pombalienne du XVIII^e siècle (Boaventura, 2009, 110). En 1759, les jésuites furent expulsés du Portugal et de ses colonies. Un enseignement laïque et public fut institué. Au cours de la période coloniale jusqu'en 1815, l'éducation, dépendante du Royaume de Portugal, était régie par les lettres royales (Frutuoso, 2009, 49). Les premiers cours de niveau supérieur (médecine et chirurgie à Bahia et Rio de Janeiro) furent créés au sein de la colonie du Portugal à la suite du transfert en 1808 de la famille royale et de sa cour à Rio de Janeiro, en raison de la menace générée par l'invasion napoléonienne en péninsule ibérique. Le prince régent Dom João VI du Portugal choisit ainsi la colonie la plus importante pour y installer le siège de la monarchie portugaise (Nunes, 2008, 211).

L'introduction de l'enseignement de la médecine au Brésil aurait été suggérée par le médecin José Correa Picanço né à Goiana en 1745. Après avoir effectué ses études à Lisbonne puis à Paris, José Correa Picanço fut nommé professeur d'anatomie et

de chirurgie de l'Université de Coimbra ainsi que premier chirurgien de la cour. Ce fut au cours de son passage à Bahia avec le prince régent qu'il proposa la création de l'Ecole de chirurgie (Boaventura, 2009, 111). Ces premiers cours supérieurs avaient pour caractéristiques de ne pas être inscrits dans le domaine de la théologie et de correspondre à une formation professionnelle. Leurs objectifs principaux étaient ainsi de former des médecins et des chirurgiens pour l'armée et la marine.

Avec la création du Royaume uni de Portugal, du Brésil et des Algarves en 1815, la colonie prit le statut de royaume avec sa capitale Rio de Janeiro. Le transfert de la cour royale portugaise influença considérablement le processus d'émancipation politique du Brésil et son développement. De nouvelles infrastructures furent créées avec un remodelage de l'ancienne colonie. A Bahia, l'Ecole de chirurgie devint en 1815 le Collège médico-chirurgical⁴⁷, avec comme directeur de l'enseignement de la médecine Manoel Luiz Álvares de Carvalho (Boaventura, 2009, 112), né dans la province de Bahia en 1751 et diplômé de l'Université de Coimbra en 1782. Ce fut également en 1815 que fut créé le Séminaire de l'archidiocèse de São Salvador da Bahia, une entreprise privée à l'origine de l'Institut de théologie de l'Université catholique de Salvador (Boaventura, 2009, 113).

Au cours des périodes suivantes et jusqu'au début des années 1930, les questions d'éducation étaient liées au Ministère de la justice et au Département national de l'enseignement. Ce ne fut qu'à partir de 1934, après la création en 1930 du Ministère de l'éducation, qu'une réelle prise en considération de ce domaine se développa avec la mise en place d'un plan d'éducation nationale (Frutuoso, 2009, 50).

Le développement de l'enseignement supérieur brésilien débuta, comme mentionné précédemment, sous le régime de l'Empire. Néanmoins, une réelle politique de l'éducation avec son organisation spécifique, des lois, des règlements et des actes administratifs, ne furent établis que plus tardivement (Nunes, 2006, 2). Au niveau de l'éducation publique, les décisions étaient prises par le gouvernement impérial et l'élaboration de sa législation incombait à l'Assemblée générale. L'enseignement, de

⁴⁷ Les dénominations de l'Ecole de chirurgie de Bahia diffèrent selon les sources consultées. La rubrique « Escola de cirurgia da Bahia » (Velloso) du dictionnaire historique et biographique des sciences de la santé au Brésil (1832-1930) indiquent les transformations d'appellation suivantes : *Escole de Cirurgia da Bahia* (1808), *Academia Médico-Cirúrgia da Bahia* (1816), *Faculdade de Medicina da Bahia* (1832), *Faculdade de Medicina e Farmácia da Bahia* (1891), *Faculdade de Medicina da Bahia* (1901), *Faculdade de Medicina da Universidade da Bahia* (1946).

caractère aristocratique, était réservé à l'élite de l'Empire, ayant comme but la formation des nouveaux cadres des sphères administrative et politique.

En 1824, l'empereur Pedro I, fils de João VI qui retourna au Portugal en 1821, décréta l'instruction primaire gratuite pour tous les citoyens, sans toutefois la déclarer obligatoire. En 1827, deux lois furent promulguées. La première déterminait entre autres la création d'écoles de premières lettres dans toutes les villes, villages et agglomérations les plus peuplées et, la seconde, établit la création des facultés de droit à São Paulo et Olinda (Nunes, 2006, 13).

Après l'abdication de Pedro I, son retour en Europe et la régence mise en place en 1831 en raison du jeune âge de son fils Pedro II, les mesures prises dans le domaine de l'éducation concernèrent principalement l'enseignement de niveau supérieur (Nunes, 2006, 13). La période de la régence (1831-1840) constitua pour ses dirigeants une période où il était nécessaire, avant toute autre intervention, de consolider l'Etat national, c'est-à-dire d'édifier une nation indépendante et unie. En 1831, de nouveaux statuts furent approuvés pour les cours des sciences juridiques à São Paulo et Pernambouc, ainsi que pour l'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro. La loi du 3 octobre 1832 donna une nouvelle organisation aux académies médico-chirurgicales de Rio de Janeiro et de Bahia, qui devinrent Ecoles de médecine. Simultanément, un décret créa le cours d'études minéralogiques dans la province de Minas Gerais. A la même période, entre 1831 et 1832, de nouvelles lois et réglementations relatives à la servitude des Indiens et des esclaves issus de l'extérieur du Brésil furent instituées, dans le but d'une meilleure intégration des populations marginalisées du Brésil (Nunes, 2006, 14). En 1834, la loi n°16 du 12 août, initiée par l'Acte additionnel à la Constitution de 1824, institua les Assemblées législatives provinciales. L'instruction publique et ses établissements furent dès lors sous une gestion provinciale, alors que les facultés de médecine, les cours juridiques et les académies persistèrent sous la gestion de l'Etat. Un mouvement de décentralisation intervint ainsi pour le domaine de l'enseignement primaire et secondaire. Chaque province avait à ce niveau la responsabilité de ses institutions et de son administration (Nunes, 2006, 14)⁴⁸. A Bahia, ces transformations législatives

⁴⁸ Les enfants des familles aisées qui s'orientaient vers une éducation supérieure commençaient par recevoir des cours de tuteurs particuliers. Ils intégraient ensuite les lycées et terminaient leurs études en Europe ou choisissaient entre les quatre écoles brésiliennes de droit et de médecine (Carvalho, 1996, 64). Les enfants issus de familles aux ressources moins élevées poursuivaient leur formation secondaire au sein de séminaires ou d'écoles publiques. Ils

générent en 1836 la création de l'Ecole normale, vouée à la formation des enseignants des écoles élémentaires (Nunes, 2006, 15).

De 1842 à 1873, de nombreuses transformations intervinrent dans la province de Bahia quant à la gestion, l'organisation et l'administration de l'enseignement primaire et secondaire : création , entre autres, du Conseil de l'Instruction Publique (1842), institution d'un Directeur général des études (1849), réglementation du fonctionnement des écoles primaires (1857), réglementation organique (1860), réforme de l'instruction publique (1870), introduction de la mixité pour l'enseignement primaire (1871), établissement d'un enseignement primaire nocturne pour les adultes (1873) (Nunes, 2006, 17-19). En 1877, deux nouvelles institutions d'enseignement supérieur furent créées grâce à des initiatives privées : l'Institut impérial bahianais d'agriculture (*Imperial Instituto Baiano de Agricultura*) et l'Académie des Beaux-Arts (*Academia de Belas Artes*) (Boaventura, 2009, 113).

La Constitution brésilienne de 1891 n'intervint pas particulièrement sur les questions d'éducation, placées dans un esprit fédéraliste sous la responsabilité des Etats qui composaient le pays. L'enseignement supérieur, par contre, relevait de la Fédération et de son gouvernement situé dans la capitale Rio de Janeiro (Art 34°). Le développement des lettres, des arts et des sciences incombait aussi à la Fédération (Art 35°) (Frutuoso, 2009, 50)⁴⁹ En 1911, sous la présidence de Hermes Rodrigues da Fonseca, le ministre de la Justice et des Affaires intérieures (*ministro da Justiça e Negócios Interiores*) chargé des questions d'éducation, Rivadavia da Cunha Corrêa, établit la Loi organique de l'enseignement supérieur et fondamental (*Lei Orgânica do Ensino Superior e Fundamental*).

Liée au développement historique, économique et social du Brésil, l'éducation brésilienne sous le premier gouvernement Vargas, entre 1930 et 1945, fut fortement influencée par les idées d'unité nationale et de nationalisme. Les réformes instituées au niveau de l'Etat fédéral furent inscrites sous le signe d'une éducation publique de portée nationale. La nouvelle orientation de l'éducation brésilienne considérait la scolarisation comme voie de construction de la société brésilienne, préconisant une réorganisation de

intégraient ensuite les séminaires supérieurs. S'offraient à eux une carrière ecclésiastique, l'Ecole militaire, l'Ecole polytechnique ou encore l'Ecole des mines (Carvalho, 1996, 65).

⁴⁹ A Bahia, en 1891, sous le gouvernement de José Gonçalves da Silva, fut installée la Faculté Libre de Droit de Bahia (*Faculdade Livre de Direito da Bahia*), reconnue par décret du gouvernement fédéral en octobre de la même année (Nunes, 2008, 211), puis en 1896 l'Ecole polytechnique (*Escola Politécnica*) et en 1905 l'Ecole de commerce (*Escola de Comércio*).

l'enseignement. La conception d'une modernisation économique du Brésil était considérée comme tributaire d'une modernisation culturelle et institutionnelle. Malgré ces orientations et l'expansion des établissements scolaires, les changements n'atteignirent pas l'organisation interne du système éducationnel, conservant une formation orientée pour les classes dirigeantes du pays (Brito, 2006, 12).

En 1930, l'un des premiers actes du Gouvernement provisoire de Getúlio Vargas fut la création du Ministère de l'éducation et de la santé publique (*Ministério de Educação e Saúde Pública*), avec à sa tête, comme premier ministre de l'éducation, Francisco Luiz da Silva Campos. Concernant l'enseignement supérieur, l'une des principales mesures prise par Francisco Campos en 1931 fut un décret stipulant la préférence d'un système universitaire aux écoles supérieures isolées, avec, comme exigence pour la fondation des universités, l'existence de trois unités d'enseignement supérieur⁵⁰ (CPDOC, *Ministério da Educação*).

La réforme de Francisco Campos, première réforme de l'éducation de caractère national, intervenait non seulement sur l'enseignement supérieur, mais aussi sur l'enseignement secondaire, l'enseignement commercial et sur l'organisation de l'école brésilienne, avec comme base la création d'un système national d'éducation (Brito, 2006, 12). Pour l'enseignement supérieur, fut proposée l'institution d'un régime universitaire avec l'implantation du Statut des Universités brésiliennes avec le décret n° 19851 du 11 avril 1931. Au niveau secondaire, les décrets n° 19890 de 1931 et n° 21241 de 1932 présentaient comme objectifs : l'organisation de l'enseignement secondaire avec l'instauration d'un programme d'études, une fréquence obligatoire, deux cycles (fondamental et complémentaire), nécessaires pour pouvoir accéder à l'enseignement supérieur et une inspection fédérale des collèges secondaires. Les mêmes exigences étaient appliquées aux écoles privées, qui passaient sous la même inspection fédérale. Le Conseil national d'éducation (*Conselho Nacional de Educação*) fut également créé en 1931 par le décret n° 19850, afin de conseiller le ministère dans l'administration et la direction de l'éducation au niveau national (Brito, 2006, 13).

Peu de temps après, la rénovation de l'éducation brésilienne fut initiée par le Manifeste des pionniers de la nouvelle éducation (*Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*) de 1932, rédigé par Fernando de Azevedo et signé par 26 intellectuels. Le

⁵⁰ Les trois unités nécessaires à la fondation des universités étaient : les facultés de droit, de médecine et d'ingénierie. Il était possible de remplacer l'une de ces trois unités par une faculté d'éducation, de sciences et de lettres.

Manifeste dénonçait la désorganisation du système scolaire brésilien et proposait que l'Etat soit l'organisateur d'un plan général d'éducation, défendant une école unique, publique, laïque, obligatoire et gratuite. L'une des revendications liées à l'enseignement supérieur était l'incorporation des études de magistère (*magistério*)⁵¹ au sein de l'université (CPDOC, *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*).

Francisco Campos démissionna en 1932 et fut tout d'abord remplacé par Washington Pires puis, en 1934, par Gustavo Capanema. Ce dernier, à la tête du Ministère de l'éducation de 1934 à 1945, s'associa à de nombreux intellectuels. Son Chef de Cabinet était le poète Carlos Drummond de Andrade, soutenu par les collaborations des écrivains Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Anísio Teixeira, Manuel Bandeira, du pédagogue Lourenço Filho, du professeur et sociologue Fernando de Azevedo et du compositeur Heitor Villa-Lobos, représentants parmi d'autres de la culture nationale (CPDOC, *Ministério da Educação*).

La Constitution de 1934, promulguée en raison du coup d'Etat de 1930, réaffirma certains principes proposés antérieurement. Le Conseil national d'éducation reçut le rôle de tracer un plan national d'éducation pour l'ensemble du pays, devant être approuvé par le pouvoir législatif et déterminant pour chaque Etat fédératif l'organisation de ses systèmes d'enseignement. Le plan national d'éducation obligeait les Etats et les municipalités à investir 10% de leurs recettes fiscales respectives pour l'organisation et l'entretien de leurs écoles. En complément, le gouvernement fédéral consacrait 20% de ses recettes au domaine de l'éducation. La Constitution de 1934 institua l'éducation comme un droit pour tous, de même que sa gratuité (Brito, 2006, 13). En 1935 à Bahia, fut créé par décret d'Etat le Secrétariat à l'éducation et à la santé (*Secretaria de Educação e Saúde*), responsable des questions d'éducation de l'Etat de Bahia et chargé d'en faciliter une meilleure organisation et administration (Nunes, 2008, 218).

En 1937, la nouvelle constitution en matière d'éducation promulguée sous la gouvernance de Getúlio Vargas au début de l'*Estado Novo* (1937-1945) - bien qu'elle n'ait pu en réalité être appliquée et que Getúlio Vargas ait usé de décrets-loi pour gouverner - se différencie de celle de 1934 par la distinction établie entre le travail intellectuel, réservé aux classes sociales les plus favorisées du Brésil et le travail manuel, relatif à un enseignement professionnel ou pré-professionnel, attribué aux classes

⁵¹ Formation permettant l'enseignement des premières lettres.

les plus défavorisées. Cette orientation découla de la volonté d'accroître le contingent de main-d'œuvre nécessaire aux nouvelles activités liées au développement industriel brésilien. En ce qui concerne l'art, la science et l'enseignement, la nouvelle constitution leur attribua un traitement et une gestion qui ne dépendaient pas de l'Etat. Ces domaines relevaient d'initiatives individuelles, d'associations ou de regroupements publics ou privés (Frutuoso, 2009, 51-52).

La politique de préservation du patrimoine culturel du Brésil, discutée dès les années 1920, prit de l'ampleur sous la gestion de Gustavo Capanema, avec la création en 1937 du Service du patrimoine historique et artistique national (*Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-SPHAN*). Toujours sous l'impulsion de Capanema, fut créé la même année l'Institut national du livre (*Instituto Nacional do Livro*). Ses attributions étaient l'édition d'œuvres littéraires d'intérêt pour la formation culturelle de la population, l'élaboration d'une encyclopédie et d'un dictionnaire d'envergure nationale, ainsi que l'expansion sur tout le territoire brésilien de bibliothèques publiques. L'Institut national du livre fut dirigé par le critique littéraire moderniste Augusto Meyer, avec des contributions de Sérgio Buarque de Holanda et Mário de Andrade. Pourtant, jusqu'en 1945, année qui marqua la fin de l'*Estado Novo* et la destitution de Getúlio Vargas par les militaires, aucun dictionnaire, aucune encyclopédie ne furent finalisés. Toutefois, le nombre de bibliothèques publiques augmenta considérablement, aidées par l'Institut national du livre notamment pour la constitution de leurs fonds (CPDOC, *Instituto Nacional do Livro*).

L'organisation juridique et administrative sous le régime de Getúlio Vargas entre 1937 et 1945 (*Estado Novo*) avait comme orientation, pour le domaine de l'éducation, la définition des compétences entre les municipalités, les Etats et l'Union. Il s'agissait d'articuler les différents registres d'enseignement. Le niveau secondaire était considéré comme le cadre de formation des fonctions techniques et bureaucratiques nécessaires à l'expansion de l'Etat. Il s'adressait principalement aux fils des classes moyennes urbaines. Il comprenait la formation initiale des cadres dirigeants, poursuivie ensuite au niveau supérieur. L'enseignement professionnel, qu'il fût industriel, commercial ou agricole, s'adressait à la classe ouvrière. L'Institut national des études pédagogiques fut également créé à ce moment (*Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos-INEP*) (Brito, 2006, 14).

La réforme universitaire de cette période contribua à la création, en 1937, de l'Université du Brésil (*Universidade do Brasil*). Cette dernière devint plus tard, suite aux décisions du gouvernement militaire de 1965, l'Université fédérale de Rio de Janeiro (*Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ*) (CPDOC, *Ministério da Educação*). L'Université du Brésil, conçue peu avant l'*Estado Novo*, devait donner une continuité à l'ancienne Université de Rio de Janeiro, créée en 1920 par le regroupement des écoles supérieures de la ville. Poursuivant le projet initial de Francisco Campo, Gustavo Capanema forma une commission chargée d'étudier l'élargissement et la transformation de l'Université de Rio de Janeiro en Université du Brésil. La création de cette dernière, composée de quinze facultés et de seize instituts, est révélatrice du processus centralisateur, dont l'objectif était l'implantation d'un modèle national d'enseignement supérieur et l'établissement d'un système propice au contrôle de la qualité de l'enseignement (CPDOC, *Universidade do Brasil*). La préoccupation du régime de Getúlio Vargas quant à l'enseignement supérieur était de renforcer le régime universitaire, sous contrôle du gouvernement fédéral. Dans ce sens, à partir de 1938, l'établissement de cours de niveau supérieur et le nombre d'inscriptions passaient sous le contrôle fédéral. Au cours de cette période, la formation des professeurs des niveaux secondaire et supérieur fut renforcée, de même que les cours de philosophie, de sciences et de lettres. Ce renforcement différencia ainsi la formation des professeurs de l'enseignement professionnel. Dans ce sens, un plan d'études propre aux cours supérieurs fut proposé par le décret-loi n° 1190/39, lié à la création de la Faculté Nationale de Philosophie (*Faculdade Nacional de Filosofia*) (Brito, 2006, 18).

La gestion de Capanema à la tête du Ministère de l'éducation poursuivit le développement et la concrétisation d'une réelle politique nationale d'éducation et d'enseignement, sous une forme autoritaire et centraliste, propre aux orientations de l'*Estado Novo*. La gestion de Capanema se caractérisa par la création de nouvelles institutions publiques, la réorganisation des systèmes éducatifs, mais aussi la fermeture des écoles maintenues par les colonies allemandes dans le sud du Brésil ainsi que la fermeture de l'Université du District Fédéral à Rio de Janeiro (CPDOC, *Ministério da Educação*). A Bahia, sous l'impulsion de l'éducateur bahianais Isaías Alves de Almeida (1888-1968), fut créée en 1940 la Faculté de philosophie, des sciences et des lettres (*Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras*). En 1942, le décret-loi n° 12.362 permit aussi la création et l'installation d'une école supérieure d'éducation physique (Nunes, 2008, 219).

Au cours de la période de l'*Estado Novo* (1937-1945), et toujours sous la gestion du ministre de l'éducation et de la santé Gustavo Capanema, furent promulguées en 1942 les Lois organiques d'enseignement (*Leis Orgânicas do Ensino*). Ces lois, connues sous le nom de Réforme Capanema, organisèrent l'enseignement industriel. Elles apportèrent également des modifications à l'enseignement secondaire et à l'enseignement commercial. Elles furent ainsi à la base de la création du Service national d'apprentissage industriel (*Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial - SENAI*) et de celle du Service national d'apprentissage commercial (*Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial – SENAC*) (Lombardi, 2006). Ces lois furent maintenues jusqu'en 1961, jusqu'à l'approbation de la Loi des Directives et des Bases de l'éducation nationale (*Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*) (CPDOC, *Diretrizes do Estado Novo 1937-1945, Reforma do ensino secundário*).

La création de la première université à caractère privé du Brésil, l'Université pontificale catholique (*Pontifícia Universidade Católica*) date de 1941⁵². Sa fondation à Rio de Janeiro fut toutefois déterminée par la création en 1929 de l'Association des universitaires catholiques (*Associação dos Universitários Católicos*), par celle en 1932 de l'Institut des études supérieures (*Instituto de Estudos Superiores*) et, l'année suivante, par la création de la Confédération catholique brésilienne d'éducation (*Confederação Católica Brasileira de Educação*). En 1940, le Conseil national de l'éducation approuva le fonctionnement des facultés catholiques. Elles ouvrirent leurs cours en 1941 avec des professeurs provenant essentiellement de l'Université du District Fédéral et de l'Université du Brésil. En 1946, regroupant le nombre de facultés exigé par la législation promulguée par le Ministère de l'éducation, les facultés catholiques entrèrent dans la catégorie universitaire (CPDOC, *Criação da Pontifícia Universidade Católica*).

A la fin de l'année 1945, débuta le processus des élections présidentielles ainsi que celles pour la formation d'une Assemblée nationale constituante. Ces élections devaient permettre au Brésil de rentrer dans une nouvelle période de démocratisation. Eurico Gaspar Dutra, ancien ministre de la Guerre, prit possession de la présidence de la

⁵² L'une des raisons de l'établissement de l'Université pontificale catholique serait relative à l'incompatibilité idéologique et politique entre le projet universitaire des mouvements catholiques, qui souhaitaient former une élite catholique, et celui de l'Université du District Fédéral, considéré être soutenu par des hommes de gauche, et donc éloigné des orientations de ses fondateurs.

République au début de l'année 1946. Peu après, fut promulguée la cinquième constitution du Brésil. Le gouvernement Dutra, proche des milieux conservateurs et de la coupole militaire, fut à ses débuts caractérisé par une politique économique libérale. Marqué par le contexte international de la Guerre froide avec, notamment, l'interdiction pour les communistes de développer leurs activités politiques, le gouvernement Dutra ne poursuivit pas le développement du domaine de l'éducation, initié au cours du premier gouvernement Vargas, sans toutefois y introduire de modifications notables.

Le second gouvernement de Getúlio Vargas (1951-1954), qui suivit celui de Gaspar Dutra, n'intervint pas sur les questions d'éducation de manière aussi prononcée que lors de sa première gouvernance (1930-1945) et sous le ministère de l'éducation de Capanema. Malgré la création du Ministère de l'éducation et de la santé de 1930 et l'instauration d'un système national public d'enseignement, malgré la succession de réformes qui perdurèrent au-delà des années 1940 - parmi lesquelles la réforme universitaire et l'institution d'un système universitaire publique fédéral - le domaine de l'éducation au Brésil, après la création de l'Université du Brésil, resta dans une situation précaire. L'illustration de cette précarité est le taux d'analphabétisation de la population en 1951 d'environ 52%. Le développement institutionnel de cette période fut marqué presque exclusivement par la création d'institutions administratives supérieures (CPDOC, *A educação no segundo governo Vargas*). Influencé par un contexte fortement orienté vers le développement technologique et l'industrialisation du pays, l'Etat brésilien du deuxième gouvernement Vargas se préoccupa principalement de la formation et des compétences techniques des fonctionnaires de niveau supérieur. C'est ainsi que furent créés en 1951 la Banque nationale de développement (*Banco Nacional de Desenvolvimento*), le Conseil national de recherche (*Conselho Nacional de Pesquisa-CNPq*), la Campagne nationale de perfectionnement de niveau supérieur (*Campanha Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES*), jouant un rôle prépondérant dans l'expansion et la consolidation des formations supérieures de post-graduation, comparable au master et doctorat actuels (CPDOC, *A educação no segundo governo Vargas*). En 1953, le Ministère de l'éducation et de la santé dirigé par Ernesto Simões Filho fut scindé en deux ministères distincts. Le Ministère de l'éducation et de la culture fut ainsi créé à partir de cette scission, assumé par Antônio Balbino.

A la suite du suicide de Getúlio Vargas, son vice-président João Fernandes Campos Café Filho lui succéda pour la courte période d'août 1954 à novembre 1955. En juillet 1955, peu avant le retrait du président Café Filho, fut créé l'Institut supérieur des

études brésiliennes (*Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB*), organe du Ministère de l'éducation et de la culture. Initiative d'intellectuels brésiliens, les objectifs de l'ISEB comprenaient l'étude, l'enseignement et la divulgation des sciences sociales, avec l'application des résultats de ses recherches pour l'analyse et la compréhension critique de la réalité brésilienne. Ce nouvel organe devait ainsi permettre l'incitation et la promotion du développement national. Ce fut l'ISEB qui contribua le plus largement à l'élaboration théorique du projet connu sous le nom de promotion du développement de la nation (*nacional-desenvolvimentista*) (CPDOC, *O ISEB e o desenvolvimentismo*).

De 1956 à 1961, au cours de la gestion de Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976), président des Etats-Unis du Brésil, caractérisée par une période démocratique centrée sur la question du développement de l'ensemble du territoire national, le domaine de l'éducation ne fut pas au centre des préoccupations mis à part la formation d'une élite capable d'administrer le pays. La rationalisation et la modernisation administrative du Brésil, qui constituaient les préoccupations majeures du gouvernement, exigèrent une formation spécialisée de ses cadres (CPDOC, *Educação e desenvolvimento : o debate nos anos 50*). Au niveau de l'enseignement supérieur universitaire, une des actions du gouvernement Kubitschek et de son ministre de l'éducation Clóvis Salgado fut la présentation au Congrès en 1960 du projet de création de l'Université de Brasília, avec comme objectif l'intensification de cours de niveau supérieur dans le domaine de l'administration (CPDOC, *Educação e desenvolvimento : o debate nos anos 50*).

Les activités de l'Institut supérieur des études brésiliennes (ISEB), créé sous le gouvernement de Café Filho, débutèrent sous le gouvernement de Kubitschek au moment où le Brésil entra dans une période de relance industrielle et d'augmentation d'investissements privés nationaux et étrangers. Juscelino Kubitschek défendit l'ISEB, le définissant comme centre de culture, d'études et de recherche, différent des institutions universitaires de par sa réelle implication dans l'étude des problèmes brésiliens (CPDOC, *O ISEB e o desenvolvimentismo*). Bien que soutenu par le président de la République, l'ISEB ne fit pas l'unanimité parmi les groupes les plus représentatifs des sciences sociales du Brésil. Ces derniers considéraient la formation scientifique des intellectuels de l'ISEB dans les domaines de la sociologie, des sciences politiques, de l'économie, de l'histoire et de l'anthropologie, insuffisante et peu à même de fournir les outils théoriques et méthodologiques indispensables à l'examen scientifique d'une société (CPDOC, *O ISEB e o desenvolvimentismo*).

L'Université de Brasília fut officiellement établie en 1961, après l'inauguration de la ville sous le gouvernement du président João Belchior Marques Goulart. A ce moment, le Ministère de l'éducation et de la culture était dirigé par Antônio Ferreira de Oliveira Brito. Les statuts de l'Université furent approuvés en 1962 et Darcy Ribeiro (1922-1997)⁵³, l'un des concepteurs de l'institution, fut nommé recteur (CPDOC, *A Universidade de Brasília*). L'Université de Brasília initia ses activités selon les principes d'autonomie universitaire et d'articulation entre enseignement et recherche, avec trois cours de transition. Le premier comprenait les cours de droit, d'économie et d'administration, le deuxième les cours d'architecture et d'urbanisme, et le troisième les cours de lettres brésiliennes, littérature et journalisme (CPDOC, *A Universidade de Brasília*).

Au niveau national, la première loi d'éducation brésilienne fut instituée en 1961 sous la présidence de João Goulart, moins de trente années après la Constitution de 1934 et l'orientation vers une loi sur l'éducation, une dizaine d'années après les premières discussions au sein du pouvoir exécutif (Frutuoso, 2009, 53).

1.6. L'établissement des premières universités brésiliennes

Les premières tentatives de création des universités au Brésil eurent lieu après la Proclamation de la République de 1889, dans quelques Etats de la Fédération. Les premières eurent une durée d'existence restreinte, comme ce fut le cas pour l'Université de Manaus, l'Université de São Paulo et l'Université du Paraná. Quelques facultés ou écoles de certaines de ces universités persistèrent. Elles se développèrent dans les années 1940 et 1950, s'élargissant et reconquérant le titre d'université, régie par le gouvernement fédéral (Camacho, 2005, 109).

⁵³ Anthropologue et professeur, Darcy Ribeiro (1922-1997), originaire de l'Etat du Minas Gerais, diplômé en sciences sociales de l'Ecole de sociologie et politique de São Paulo en 1946, entreprit des études de 1947 à 1956 sur les indiens de plusieurs tribus du Brésil. Il fut le fondateur en 1953 à Rio de Janeiro du Musée de l'Indien (*Museu do Índio*). Professeur d'ethnologie au sein de la Faculté nationale de philosophie de l'Université du Brésil de 1955 à 1956, il occupa la fonction de directeur des études sociales du Centre brésilien de recherches en éducation (*Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais*), organe dépendant du Ministère de l'éducation et de la culture, de 1957 à 1961, et participa à la défense de l'école publique avec Anísio Teixeira.

L'Université de São Paulo (*Universidade de São Paulo – USP*) fut créée en 1911, une année après la création dans la même ville de l'Ecole libre de sociologie et politique (*Escola Livre de Sociologia e Política – ELSP*), fondée par des entrepreneurs privés. L'objectif de l'Ecole libre de sociologie et politique, influencée par le modèle nord-américain, était de former des cadres administratifs. L'orientation de l'Université de São Paulo, selon le modèle académique français, était de préparer des professeurs pour l'enseignement de niveau secondaire ainsi que des spécialistes en sciences.

L'Université du District Fédéral (*Universidade do Distrito Federal - UDF*) fut créée à Rio de Janeiro en 1935. L'un de ses acteurs et concepteurs principaux fut Anísio Teixeira. Elle réunit ses cinq écoles (sciences, éducation, économie et droit, philosophie et institut des arts), avec comme objectif l'encouragement à la recherche scientifique, littéraire et artistique et sa diffusion. Durant sa première année de fonctionnement, elle accueillit en son sein une mission française constituée de professeurs issus de différents domaines d'études. Avec le projet de fortifier l'Université du Brésil sous la gestion ministérielle de Gustavo Capanema et avec l'instauration de l'Etat Nouveau (*Estado Novo*) en 1937, l'Université du District Fédéral ferma. Ses cadres furent incorporés à la Faculté nationale de philosophie de l'Université du Brésil.

Tableau des premières universités du Brésil⁵⁴

<i>Universidade de Manaus</i> (1909-1926)
<i>Universidade de São Paulo</i> (1911-1917)
<i>Universidade do Paraná</i> (1912-1914)
<i>Universidade do Rio de Janeiro</i> (1920)
<i>Universidade de São Paulo</i> (USP) (1934)
<i>Universidade de Porto Alegre</i> (1934)
<i>Universidade do Distrito Federal</i> (UDF) (1935-1939)
<i>Universidade do Brasil</i> (1937)

⁵⁴ Le tableau chronologique non exhaustif de la création des universités brésiliennes ne prend pas en compte la création antérieure des établissements d'enseignement supérieur comme les écoles et les facultés qui fonctionnaient comme unités séparées.

A titre indicatif et comparatif, le tableau ci-après présente de manière chronologique, du XIII^e siècle jusqu'au début du XIX^e siècle, les dates de fondation en Europe et sur le continent américain des universités, afin de permettre une contextualisation plus large de la création tardive des universités brésiliennes. Ces dates sont extraites de l'article *A universidade pública no Brasil* du professeur en sociologie Thimoteo Camacho (2005), qui se réfère à l'ouvrage du sociologue Luiz Eduardo Wanderley (1993) intitulé *O que é universidade*.

Tableau des fondations des universités (Europe et Amériques) XIII^e - XIX^e siècle

<p>Bologne (1108) - Paris (1211) - Padoue (1222) - Naples (1224) Salamanque (1243) - Oxford (1249) - Cambridge (1284) - Coimbra (1290) - Prague (1348) - Vienne (1365) - Heidelberg (1386) - Leipzig (1409) - Louvain (1425) - Barcelone (1450) - Bâle (1460) - Tübingen (1477) - Upsala (1477) - Lima (1551) - Mexico (1553) - Leyde (1575) - Cordoue (1613) - Harvard (1636) - Yale (1701) - Londres (1736) - Göttingen (1737) - Princeton (1746) - Moscou (1755) - Edimbourg (1789) - Saint-Pétersbourg (1789) - Berlin (1810).</p>
--

Cet aperçu chronologique diffère dans son ordonnancement selon les auteurs. Dans l'ouvrage *Histoire des universités : XII^e- XXI^e siècles*, Christophe Charle et Jacques Verger (2007, 48) mentionnent les datations des fondations des universités de Königsberg (1544), Graz (1585), Dublin (Trinity College, 1592), Åbo (1640) et Halle (1693), absentes dans le tableau présenté ci-dessus. Quant à l'université de Göttingen, sa date de fondation est fixée en 1733. En ce qui concerne l'établissement des institutions universitaires hors d'Europe et dans les colonies américaines, celles de Saint-Domingue (1538), puis celles de Lima et de Mexico (1551), apparaissent parmi les plus anciennes répertoriées. La création des universités issues de l'empire colonial espagnol fut antérieure à celles de l'empire colonial portugais. Cet aspect est primordial

pour la compréhension du développement de l'enseignement supérieur au Brésil et de celui de ses universités. La gestion des colonies des deux empires fut différente. Jusqu'à l'arrivée de la famille royale de Portugal et de sa cour au Brésil, le Royaume de Portugal détenait le monopole économique et culturel de sa colonie, lui refusant l'instauration d'institutions d'enseignement supérieur.

[...]; instituées par la charte royale, avec des statuts inspirés de Salamanque et Alcalá, presque toujours contrôlées par des ordres religieux (dominicains, jésuites), enseignant surtout la théologie et le droit canon, les universités d'Amérique latine étaient clairement des fondations coloniales et missionnaires : une vingtaine furent établies avant l'indépendance, avec plus ou moins de succès, dans les principales colonies espagnoles (il n'y en eut pas au Brésil). (Charle, Verger, 2007, 48)

2 - L'enseignement artistique au Brésil : de ses origines à l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia

2.1. L'établissement de l'enseignement artistique au Brésil

L'enseignement artistique au Brésil se développa initialement au niveau supérieur, comme d'ailleurs l'ensemble de l'éducation brésilienne, avant d'atteindre les niveaux secondaires et primaires. Dès le début du XIX^e siècle, la tendance générale était à une préoccupation portée avant tout sur l'enseignement supérieur, considéré comme la base de la formation et de la rénovation de l'ensemble du système d'enseignement brésilien. L'une des raisons de l'importance donnée à l'enseignement supérieur, qui modela par ailleurs l'ensemble de la conception éducationnelle brésilienne au cours des périodes du Brésil colonial et de l'Empire, était la nécessité de former une élite capable de gouverner le pays. Les premières institutions et les premiers enseignements de niveau supérieur furent ainsi les écoles militaires, les cours de médecine et l'Académie impériale des Beaux-Arts⁵⁵ (Barbosa, 2009, 15-16).

L'enseignement artistique au Brésil préexistait à celui proposé par l'Académie impériale des Beaux-Arts (1826), sans toutefois être institutionnalisé. Il s'agissait d'un enseignement privé qui avait lieu dans les ateliers des artistes. De manière générale, malgré l'expulsion des jésuites en 1759 du Portugal et de ses colonies, et malgré les réformes pombaliennes, l'enseignement au Brésil resta fortement influencé jusqu'à la fin du XIX^e siècle par les spécificités de l'enseignement mis en place par les jésuites. Ce dernier était axé sur les « lettres humaines » (*letras humanas*), par opposition aux lettres divines ou sacrées, qui comprenaient l'étude de la grammaire, de la rhétorique et de la connaissance de l'histoire de l'humanité.

L'enseignement des sciences au Brésil ne fut que très peu développé⁵⁶. Tout ce qui avait trait aux activités manuelles fut rejeté, considéré comme impropre à l'enseignement des hommes libres. Les réformes éducationnelles dites pombaliennes,

⁵⁵ Au cours de la période coloniale, les modèles qui régissaient l'organisation de la colonie étaient des modèles aristocratiques. Au sein de ces modèles, l'enseignement artistique était considéré comme indispensable à la formation des princes (Barbosa, 2011, 8).

⁵⁶ Dans le domaine de la science, les réformes pombaliennes permirent, avant le transfert de la famille royale portugaise et de sa cour au Brésil, la création de cours publics de géométrie, notamment dans les Etats de São Paulo et de Pernambuco (Barbosa, 2009, 24).

qui au Portugal invoquaient l'intégration de ce qui n'avait pas été développé par les jésuites, c'est-à-dire les sciences, les arts manuels et techniques, eurent peu d'incidence au Brésil. Elles influencèrent cependant l'introduction au début du XIX^e siècle dans l'Etat de Pernambuco, vers 1800 et 1808, d'un enseignement public sans organisation et sans plans de cours préétablis, au sein duquel était enseigné le dessin. Des cours de dessin technique furent encore créés en 1817 à Vila Rica dans l'Etat de Bahia et en 1818 à Rio de Janeiro. Ce fut à partir de l'arrivée de Dom João VI au Brésil et de l'établissement du Royaume uni de Portugal, du Brésil et des Algarves que les rénovations éducationnelles ainsi que l'enseignement des disciplines techniques et scientifiques se développèrent, sans toutefois transformer de manière notable les considérations mentionnées relatives aux activités manuelles, aux disciplines techniques et scientifiques, ainsi qu'à leurs implications dans la société brésilienne (Barbosa, 2009, 25).

Avec l'avènement de la République, les facultés de droit devinrent le lieu privilégié de la formation de l'élite dirigeante du régime républicain. L'enseignement artistique, associé à celui de l'Académie des Beaux-Arts, était considéré négativement au cours de la République. Il représentait un enseignement d'esprit néoclassique au service de l'Empire et à la conservation de son pouvoir. Cette réserve à l'encontre de l'enseignement artistique perdura tout au long du XIX^e siècle, fortement influencée par la création de l'Académie impériale des Beaux-Arts (Barbosa, 2009, 16).

Les organisateurs de l'Académie impériale des Beaux-Arts, académie fondatrice et première institutionnalisation de l'enseignement artistique au Brésil, étaient majoritairement Français, membres de l'Académie des Beaux-Arts, de l'Institut de France⁵⁷ et bonapartistes. Joachim Lebreton, responsable du groupe nommé par la suite Mission artistique française, fut précédemment le secrétaire permanent de l'Institut de France et le directeur de la section des Beaux-Arts du ministère français de l'intérieur. A la chute de Napoléon, les bonapartistes, parmi lesquels figurait bon nombre des membres de la Mission artistique française, comme c'était le cas de Joachim Lebreton, tombèrent en disgrâce, influençant leur exil hors de France et d'Europe (Barbosa, 2009, 16-17).

⁵⁷ L'Institut de France fut créé en 1795, après la dissolution des académies de l'Ancien Régime (1793). Il regroupa tout d'abord trois classes, puis quatre en 1803, pour contenir dès 1832 cinq académies : l'Académie française, l'Académie des inscriptions et des belles lettres, l'Académie des sciences, l'Académie des Beaux-Arts et l'Académie des sciences morales et politiques.

Toutefois, si l'institutionnalisation de l'enseignement artistique au Brésil peut être considérée comme initiée à partir du transfert de la famille royale au Brésil, de l'instauration du Royaume uni de Portugal, du Brésil et des Algarves (1815-1822) et de la période de l'Empire du Brésil (1822-1889), la production et les manifestations artistiques furent toutefois antérieures à ces périodes historiques.

En effet, les premières manifestations artistiques recensées sur l'actuel territoire brésilien émanent de la période préhistorique. Leur étude fait intervenir diverses disciplines, parmi lesquelles l'archéologie et l'anthropologie. Parmi les objets qui constituent le patrimoine artistique brésilien, figurent des productions artistiques indigènes qui dépassent largement les circonscriptions temporelles habituelles de l'histoire de l'art, telles qu'articulées dans la pratique occidentale. Les productions artistiques indigènes des sociétés traditionnelles extra-européennes, appelées tout d'abord en Occident arts « primitifs » puis arts « premiers », s'inscrivent en effet dans une temporalité différente de celle des classifications de l'histoire de l'art occidental. L'appellation « arts premiers », qui fait référence aux premières cultures de l'humanité régies par des codes et des normes esthétiques spécifiques, se confronte non seulement à la question de la classification temporelle, mais encore au fait qu'elles furent produites bien avant l'apparition du terme et du concept « art ». Elles continuent par ailleurs à être produites sous les horizons les plus variés et notamment au Brésil. Ainsi, parallèlement et conjointement aux contenus des classifications les plus étudiées de l'histoire de l'art brésilien, co-existent d'autres formes de productions artistiques.

La production artistique du XVI^e au XVIII^e siècles, inscrite sous la dénomination d'art colonial brésilien, regroupait un ensemble de styles et de traditions issu de l'ensemble de l'Europe. En ce qui concerne le domaine pictural, la peinture dite coloniale ou encore peinture des primitifs brésiliens, fut réalisée en grande partie par des hommes d'Eglise sous l'orientation respective de leurs ordres religieux. Les modèles utilisés pour la réalisation des peintures, à thématique majoritairement religieuse, étaient des gravures ou des illustrations présentes dans les livres liturgiques ou missels des ordres religieux (jésuites, franciscains, bénédictins, carmélites). Avant l'arrivée de la Mission artistique française en 1816, l'art brésilien, tel que le décrit Ana Mae Barbosa (1978, 19), était fortement marqué par une tradition de baroque-rococo - présente autant dans l'architecture, la peinture, la sculpture et les décorations publiques des fêtes officielles - qui se distinguait des modèles importés du Portugal. La pédagogue

brésilienne le désigne comme un baroque brésilien⁵⁸. Les artistes qui le produisirent étaient d'origine populaire, en grande partie métis et considérés comme de simples artisans. L'intérêt et l'étude de cette production artistique, antérieure à l'arrivée de la Mission artistique française, ne virent le jour qu'à partir du XX^e siècle, influencés notamment par l'action de Mário de Andrade. La région de Bahia fut l'un des centres de cette production artistique dès le XVI^e siècle (Leite, 2007, 48-50).

Le transfert de la famille royale et de sa cour eut encore comme influence sur le plan culturel, conséquence de l'ouverture par décret des ports de l'ancienne colonie au commerce international dès l'arrivée de Dom João, la présence sur le territoire du Royaume et de l'Empire du Brésil d'expéditions scientifiques accompagnées d'artistes qui avaient comme objectif de dépeindre l'ensemble de ce qu'ils rencontraient. L'un des exemples des peintres paysagistes qui résidèrent au Brésil est l'Autrichien Thomas Ender (1793-1875) qui participa à l'expédition de l'Empire d'Autriche de 1817 au Brésil. Il y demeura une année au cours de laquelle il réalisa de très nombreux dessins et aquarelles.

L'Académie impériale des Beaux-Arts exista sous cette dénomination jusqu'à l'avènement du régime républicain en 1889, sans intégrer de changements significatifs. Ses activités furent au cours de cette année interrompues et reprirent en 1890, deux années après l'abolition officielle de l'esclavage (1888), sous le nom d'Ecole nationale des Beaux-Arts (*Escola Nacional de Belas Artes* - ENBA). Jusqu'aux premières décennies du XX^e siècle, les modèles esthétiques de l'Ecole nationale des Beaux-Arts restèrent liés à un classicisme. Cette dernière n'absorba pas ou que très lentement les principes impressionnistes alors défendus en Europe dès 1870.

A partir de 1870, avec le développement économique du Brésil et la création du Parti républicain (*Partido Republicano*), les défenseurs de l'abolition de l'esclavage revendiquèrent la nécessité d'établir une éducation pour l'ensemble de la population, y compris celle des esclaves. Les discussions autour de l'établissement d'une éducation pour l'ensemble de la population s'expliquent par la préoccupation que les défenseurs de l'abolition de l'esclavage avaient quant aux futurs hommes libres. Les principaux thèmes de cet élargissement éducatif étaient d'une part l'alphabétisation et, d'autres part, thématique récurrente de l'histoire du Brésil depuis l'Empire, la préparation des futurs

⁵⁸ Le professeur d'histoire de l'art Luiz Marques (2013) considère, dans son article intitulé *Existe-t-il un art brésilien ?* publié dans la revue *Perspective*, que le baroque doit être compris au Brésil comme l'art issu de la période coloniale (XVIII^e siècle - début du XIX^e siècle).

travailleurs. Le dessin fut considéré comme un élément important dans la préparation au travail industriel.

A la fin du XIX^e siècle, la volonté de réunir création artistique et technologie constitua un autre élément important dans le développement du domaine artistique brésilien (Barbosa, 2011). Cette recherche d'unification au Brésil entre le domaine des arts et son application au domaine industriel accueillit très favorablement les modèles d'enseignement de l'art développés aux Etats-Unis par l'anglais Walter Smith⁵⁹, qui préconisait l'enseignement du dessin géométrique en vue de ses applications dans l'industrie⁶⁰.

Entre 1888 et 1889, une opposition entre les « modernes » et les « positivistes » s'installa au sein de l'Académie impériale des Beaux-Arts. Cette opposition était relative à l'orientation de l'enseignement artistique au Brésil, à ses modèles et à ses pratiques. Les « modernes » soutenaient la nécessité de rénover et de modifier le modèle académique alors en vigueur, qui calquait l'ensemble de l'enseignement artistique sur l'exemple de l'Académie Julian de Paris⁶¹. Ils réclamaient le rétablissement des Prix de voyage à l'étranger, qui avaient été suspendus entre 1886 et 1887, et un recentrement de l'enseignement sur les beaux-arts. Les « positivistes » défendaient la préservation de l'enseignement de l'Académie impériale des Beaux-Arts et de la réunification alors présente de l'apprentissage de métiers et des beaux-arts.

En 1890, sous le régime de la Première République et en place de l'Académie impériale des Beaux-Arts, fut créée à Rio de Janeiro l'Ecole nationale des Beaux-Arts (*Escola Nacional de Belas Artes*), dirigée par Rodolfo Bernardelli du groupe des « modernes ». Bien que le projet de la nouvelle Ecole nationale des Beaux-Arts prétendait

⁵⁹ Walter Smith (1836-1886), professeur de dessin et pédagogue anglais, émigra aux Etats-Unis en 1871 où il occupa la fonction de professeur en éducation artistique de la de la *Massachusetts Normal Art School* créée en 1873, actuellement appelée *Massachusetts College of Art and Design*. Il écrivit aux Etats-Unis une série d'ouvrages sur l'éducation artistique parmi lesquels *Art education : scholastic and industrial* publié en 1873 et *Popular Industrial art education : the answer to a question* publié en 1882.

⁶⁰ Pour plus de précisions sur l'emprunt des modèles d'enseignement de Walter Smith et sa propagation, cf. Barbosa, 2011, 12-14.

⁶¹ L'Académie Julian, fondée à Paris en 1890 par le peintre et professeur Rodolphe Julian (1839-1907) mais qui fonctionna dès 1868 comme atelier pour artistes, fut fréquentée par un très grand nombre d'artistes venus d'Amérique et d'Europe et notamment du Brésil. Les artistes étrangers et les femmes, ces dernières étant exclues de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris jusqu'en 1897, y trouvaient une alternative aux cours de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris ainsi qu'une préparation au concours d'admission de cette dernière.

à la transformation du modèle impérial, aucune rupture perceptible n'eut lieu. Les modes de fonctionnement de l'Académie impériale des Beaux-Arts persistent ainsi, avec une prédominance accordée aux peintres académiques.

Ce ne fut qu'à partir de 1930, avec la dissolution du Conseil Supérieur des Beaux-Arts et la direction de l'architecte Lúcio Costa que l'Ecole nationale des Beaux-Arts intégra de réelles transformations. De nouveaux professeurs furent engagés, les Expositions Générales des Beaux-Arts prirent l'appellation de Salons nationaux (*Salões Nacionais*), organisés par une commission d'artistes tous liés au mouvement moderne, parmi lesquels Cândido Portinari, Anita Malfatti, Celso Antônio et Manuel Bandeira. Toutefois, la direction de Lúcio Costa ne fut que très brève. Il démissionna en 1931 en raison des résistances et des désaccords qui s'exprimèrent contre sa gestion. Cette dernière alimenta de nouveaux mouvements d'opposition contre le modèle d'enseignement, réactualisant les dissensions qui apparurent au cours de l'instauration de l'Académie impériale des Beaux-Arts, en particulier sur la question d'une formation artistique technique et professionnelle. A partir de 1937, l'Ecole nationale des Beaux-Arts vécut de nouvelles transformations avec la séparation entre les beaux-arts et l'architecture ainsi que la création, dans le même édifice que l'école, du Musée national des Beaux-Arts (*Museu Nacional de Belas Artes*).

De manière générale, l'enseignement artistique brésilien fut, au cours de la première moitié du XX^e siècle, influencé par le modernisme, les réformes éducationnelles et les influences de pédagogues et de philosophes comme John Dewey. L'ensemble de ces influences conduisit ainsi ce domaine d'enseignement à intégrer l'idée de l'art comme expression. Cette conception de l'art marqua profondément les institutions d'enseignement artistique et leurs productions (Barbosa, 2011, 5).

2.2. La Mission artistique française et l'Académie impériale des Beaux-Arts

C'est en 1816 que la Mission artistique française (*Missão Artística Francesa*), composée d'un groupe d'artistes mené par Joachim Lebreton, quitta la France pour le Brésil, avec pour but la fondation d'une école des sciences, des arts et des métiers à Rio de Janeiro. La Mission arriva à Rio de Janeiro le 26 mars 1816. Parmi les artistes de la Mission artistique française se trouvaient le peintre Jean-Baptiste Debret (1768-1848), le peintre paysagiste et académicien Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), son frère le

sculpteur Auguste-Marie Taunay (1768-1824), l'architecte Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850) et le graveur de médailles Charles-Simon Pradier (1783-1847). Le groupe de créateurs était accompagné d'ingénieurs, de techniciens et d'artisans. Le voyage s'effectua à leurs frais. Ils furent peut-être aidés par un commerçant de Rio de Janeiro, Fernando Carneiro Leão (BNF, *La Mission artistique française de 1816*)⁶².

Cinq mois plus tard, le 12 août 1816, des contrats officiels furent signés, allouant des pensions aux membres de la Mission artistique française et promulguant la création de l'École royale des sciences, arts et métiers, la première au sein du Royaume Uni de Portugal, Brésil et Algarves. S'ajoutèrent aussi au groupe initial le musicien Neukomm Sigismund (1778-1858)⁶³ et les sculpteurs français Marc Ferrez (1788-1850) et Zéphyrin Ferrez (1797-1851).

Les deux caractéristiques importantes de la Mission artistique française au regard du développement artistique au Brésil relèvent, d'une part, de la teneur du premier enseignement artistique institutionnel divulgué au Brésil et, d'autre part, de sa réception. Les membres du groupe initial parti pour Rio de Janeiro étaient fortement liés au néoclassicisme, que ce soit pour les disciplines de la peinture, du dessin, de la sculpture ou encore de l'architecture⁶⁴, non seulement quant à leur formation respective, mais encore dans leur production. Bien que certains artistes de la Mission artistique française furent influencés par leur nouvel environnement, les références à l'art de la Grèce et de la Rome antiques persistent. L'émergence du néoclassicisme ainsi défendu et enseigné à Rio de Janeiro au début du XIX^e siècle par les acteurs de la Mission artistique française ne semble toutefois pas provenir uniquement de cette influence. Elle serait, au Brésil, antérieure à l'arrivée de la Mission artistique française. Elle remonterait à la période pombalienne et à la présence d'ingénieurs militaires portugais qui y construisirent les premiers édifices de style néoclassique (Rocha-Peixoto, 2003, 25-40).

⁶² Rubrique du portail numérique França.Br, initié à l'occasion de *L'Année de la France au Brésil* en 2009, conçu entre la Bibliothèque nationale du Brésil et la Bibliothèque nationale de France, en partenariat avec la *Fundação Biblioteca Nacional* du Brésil.

⁶³ Neukomm Sigismund, compositeur, organiste, chef d'orchestre, théoricien et critique né à Salzbourg, fut l'élève et l'homme de confiance de Joseph Haydn. Il accompagna en 1816 le Comte de Luxembourg dans le cadre d'une mission diplomatique à Rio de Janeiro. Il y resta jusqu'en 1821, enseignant à la cour de Dom João VI.

⁶⁴ Le modèle néoclassique transporté par les membres de la Mission artistique française était, au moment de son arrivée au Brésil, un modèle présent en France.

L'accueil et la réception de l'enseignement de la Mission artistique française au Brésil furent difficiles. La plupart des artistes français, sans oublier leur chef de file Joachim Lebreton qui n'était pas un artiste mais avant tout un administrateur, figuraient de proche ou de loin parmi les partisans des idées révolutionnaires. Ils étaient membres de l'Institut de France ou encore artistes de la cour de Napoléon Bonaparte, empereur adversaire des intérêts du Portugal allié de l'Angleterre, et acteur de trois assauts sur le territoire du Portugal entre 1807 et 1810. En 1816, lorsque la Mission artistique française se rendit au Brésil, la France était depuis 1815 à nouveau sous le régime de la monarchie avec la réinstallation de Louis XVIII sur le trône de France : fin de l'Empire, exil de Napoléon Bonaparte, situation économique en déclin, divisions sociales, fin de la période révolutionnaire en France. L'ensemble de l'Europe était marqué par les guerres et l'image de la France en était fortement détériorée. Le Portugal oscillait entre une position de neutralité et le maintien de son alliance traditionnelle avec l'Angleterre. Après le transfert au Brésil de la famille royale portugaise et de sa cour sous protection anglaise en 1807 et, après la destitution de la dynastie de Bragance en 1808, de nouveaux impôts furent imposés au Portugal, de même qu'une contribution financière de guerre très élevée. On procéda aussi à la séquestration des biens de la famille royale portugaise et des nobles qui avaient également quitté le Portugal.

Des versions divergeantes existent au sujet de l'origine de la Mission artistique française. L'une d'elle affirme que, sur la suggestion de l'homme d'Etat portugais António de Araújo de Azevedo, premier Comte da Barca, le prince Dom João demanda au Marquis de Marialva, alors représentant du gouvernement portugais en France, de recruter un groupe d'artistes capable d'établir les bases d'une institution d'enseignement artistique dans la nouvelle capitale du royaume. Conseillé par l'ingénieur, naturaliste et voyageur Alexander von Humboldt, le Marquis de Marialva s'adressa à Lebreton qui se chargea de former le groupe. Alexander von Humboldt (1769-1859)⁶⁵ aurait ainsi eut,

⁶⁵ Alexander von Humboldt, né à Berlin, frère cadet de Wilhelm von Humboldt (1767-1835), homme politique, diplomate, linguiste, philosophe et penseur de l'éducation qui eut une influence notable dans ce qui est appelé le modèle universitaire allemand, grandit au sein d'une famille de l'aristocratie prussienne. Il reçut une première éducation dispensée par des précepteurs au château familial de Tegel, poursuivit ses études à Berlin, puis auprès des Universités de Francfort-sur-l'Oder, de Göttingen, à l'académie du commerce de Hambourg et à l'école des mines de Freiberg. En 1790, il entreprit un voyage en Europe occidentale et continua ses recherches dans le domaine des sciences naturelles. De Paris où il fit la connaissance du naturaliste Aimé Bonpland, il partit avec ce dernier pour l'Espagne. Ils entreprirent ensemble dès 1799 leur exploration des possessions espagnoles d'Amérique. De retour en France en 1807,

selon cette première version, une influence sur la composition de la Mission artistique française. De plus, il faisait partie des naturalistes admirés par Manuel de Araújo Porto Alegre, figure importante des domaines artistiques et culturels du Brésil du XIX^e siècle qui fut l'un des directeurs de l'Académie impériale des Beaux-Arts.

Au sujet de la Mission artistique française, une deuxième version considère que ses membres offrirent leur service à la cour portugaise de leur propre initiative. Partisans de Napoléon Bonaparte et de formation néoclassique, les artistes se sentirent lésés par le retour des Bourbons au pouvoir. Ils auraient donc décidé d'aller au Brésil où ils furent accueillis par Dom João. Ce dernier aurait considéré leur aide propice au processus de rénovation de Rio de Janeiro et de l'affirmation de la cour au Brésil. D'autres historiens, enfin, pensent que la raison de la venue de la Mission artistique française au Brésil, hypothèse qui leur semble la plus plausible, serait un croisement d'intérêts. Le roi se serait montré favorable à la création d'une académie. Joachim Lebreton l'ayant appris, il aurait proposé ses services afin de quitter la France avec des artistes disposés à se réfugier dans un autre pays.

Le groupe d'artistes fut confronté à de nombreuses difficultés dans la mise en place de sa mission. Bien que l'Ecole royale des sciences, des arts et métiers (*Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios*) fut créée le 12 août 1816 par décret en établissant une pension de six années pour les artistes français, il s'agissait avant tout d'une mesure formelle. L'Ecole royale à ce moment ne réussit pas réellement à fonctionner pour des raisons politiques et sociales : fonctionnaires lusitaniens du gouvernement réfractaires à la présence française, absence d'une académie d'art au Portugal, interventions imposées par le colonel Maler, consul général de France au Brésil, niveau structurel et matériel insuffisant et désintérêt de la société pour les questions relatives aux arts.

Les dissensions d'ordre stylistique entre le baroque, prédominant au Brésil à cette période, et le néoclassicisme, défendu par les membres de la Mission artistique française, constituaient un autre aspect des difficultés qui marquèrent et influencèrent le développement de l'Ecole royale, puis de l'Académie impériale des Beaux-Arts. Un élément intéressant que relève Ana Mae Barbosa (2009, 20) par rapport à la réintroduction du néoclassicisme au Brésil avec la Mission artistique française est le

Alexander von Humboldt se consacra au dépouillement de l'ensemble des informations recueillies au cours de son voyage qui donnera forme à l'ouvrage de trente volumes intitulé *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*. Les deux premiers volumes furent publiés respectivement en 1845 et 1847.

changement de cadre opéré, un retournement en quelque sorte des idéaux propres au néoclassicisme transporté par les artistes européens au Brésil, qui affecta notamment l'œuvre de Jean-Baptiste Debret. Le néoclassicisme des artistes français était empreint des principes et idéaux révolutionnaires, parmi lesquels la chute de la monarchie. Au Brésil, le néoclassicisme fut mis au service du système monarchique qui le soutenait.

Dans l'attente de la mise en activité de la nouvelle Ecole royale d'enseignement artistique, les français poursuivirent leurs activités en répondant aux commandes officielles : des peintures sur toile pour la famille royale, peintures et dessins de paysage entre autres. Ils participèrent à la réalisation de constructions publiques et enseignèrent de manière privée. Ce ne fut que le 5 novembre 1826, sous le règne de l'empereur Pedro I, que l'Ecole royale débuta ses activités sous la dénomination d'Académie impériale des Beaux-Arts (*Academia Imperial de Belas Artes*) à la suite de deux décrets promulgués en 1820 et de la succession d'appellations différentes. Le décret du 12 octobre 1820 institua la Royale Académie de dessin, de peinture et d'architecture civile (*Academia Real de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil*)⁶⁶. Celui du 23 novembre 1820, détermina la création d'une école restreinte à l'enseignement artistique appelée Académie des arts (*Academia de Artes*). Après la mort de Lebreton en 1819, c'est le peintre portugais Henrique José da Silva (1772-1834) qui fut nommé directeur de l'Académie royale. Nicolas Taunay retourna en France en 1821, remplacé par son fils Félix Emile Taunay (1795-1881). Les autres artistes français tentèrent de s'adapter aux nouvelles réalités de l'Académie, distante de leurs orientations premières. Malgré l'arrivée de renforts français dont le sculpteur Marc Ferrez⁶⁷ (1788-1850) et son frère, le graveur Zéphyrin Ferrez (1797-1851), Debret retourna en France en 1831, accompagné de son élève Porto Alegre (1806-1879).

L'importance reconnue de la Mission artistique française comme fondatrice d'un enseignement institutionnel des arts au Brésil est accompagnée par l'influence qu'elle exerça au Brésil quant à l'image et la représentation de l'artiste. De l'artiste-artisan soumis à l'Eglise et à ses thèmes, l'artiste acquit le statut d'homme libre dans une société de nature bourgeoise, l'art étant pour sa part considéré comme une activité

⁶⁶ L'auteur Quirino Campofiorito (1983, 24), cité par Viviane Rummler da Silva (2005, 223), indique que l'organisation de l'Académie royale de dessin, de peinture et d'architecture civile instituée le 12 octobre 1820 aurait été développée selon le modèle de l'Académie de Londres.

⁶⁷ Zéphyrin Ferrez eut un fils, neveu de Marc Ferrez et portant le même nom. Marc Ferrez fils, photographe né à Rio de Janeiro en 1843, eut une influence considérable dans le déploiement de la photographie au Brésil, dont il est considéré comme l'un des pionniers.

culturelle profane. L'absence du nom des auteurs sur une grande partie des peintures de la période coloniale, qui figurent dans les églises et les couvents des différents ordres religieux, reflète cet aspect.

Au moment où s'affirma la volonté de construire un projet historique, au moment de construire une histoire pour la nouvelle nation lors de la constitution de l'Empire après l'indépendance de 1822, ce processus de construction s'appuya non seulement sur des institutions comme l'Institut historique et géographique brésilien (*Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*) créé en 1838, mais encore sur diverses formes et productions culturelles, parmi lesquelles la production artistique (Coli, 2013, 214).

Par rapport à la période coloniale, la présence plus importante d'artistes étrangers au Brésil dès 1816 révèle une ouverture nouvelle sur l'extérieur (Coli, 2013, 215). La présence accrue d'artistes étrangers au début du XIX^e siècle s'insère pleinement dans la problématique des influences et des modèles, soulevée dans le premier chapitre de cette étude⁶⁸. Ces influences furent multiples et s'inscrivent dans des registres différents : style, forme et contenu relatifs aux pratiques artistiques proprement dites, réception de la Mission artistique française et établissement des artistes étrangers sur le territoire brésilien, enseignement des arts au Brésil, entre autres. Ces artistes jouèrent un rôle déterminant non seulement quant à leur participation à l'instauration d'un enseignement institutionnalisé des domaines artistiques ainsi que par la réimplantation du néoclassicisme au Brésil. Ils peignirent et dépeignirent les réalités brésiliennes du XIX^e siècle, de ses habitants et de leurs comportements. Ils furent parmi les premiers à intégrer dans leurs œuvres la situation des esclaves noirs, omise tout au long de la période du romantisme et du courant artistique et littéraire appelée « indianisme », où la glorification de l'indigène mettait en grande partie à l'écart le Noir de l'imaginaire collectif.

Le regard porté postérieurement sur ces influences et ces modèles est source de réflexions et de critiques divergentes. Elles sont relatives à leurs auteurs, au domaine ou à la discipline étudiée, ainsi qu'à la période à laquelle elles ont été émises. Un des exemples de ces divergences se retrouve dans les textes des auteurs contemporains brésiliens Ana Mae Barbosa, pionnière au Brésil de l'étude en art et éducation (*arte-educação*), et de l'historien de l'art Jorge Coli. Ana Mae Barbosa (2011), dans son

⁶⁸ Cf. sous chapitre 1.4.

parcours historique de l'enseignement artistique au Brésil qu'elle fait débiter au moment de l'arrivée de la Mission artistique française, se réfère avant tout à ses aspects historiques, indissociables à la relation des membres de la Mission artistique française avec le gouvernement de Napoléon Bonaparte. Ce qui la conduit à considérer l'emprunt des modèles étrangers et, dans ce cas, du modèle français néoclassique, comme une « invasion culturelle ». Jorge Coli (2013), dans son article intitulé *Fabrique et promotion de la brésilianité : art et enjeux nationaux*, part du constat que la production artistique brésilienne, depuis le début de son histoire, est fondée sur l'imaginaire et non pas sur l'observation des réalités brésiliennes. Cet aspect, fortement lié aux nécessités d'identité nationale et de racines, fut présent au cours du XIX^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle et, notamment, auprès des artistes, intellectuels et écrivains dits « modernes ».

L'observation de la réalité telle que pratiquée en Europe, toujours selon Jorge Coli (2013, 213), serait caractéristique des artistes étrangers arrivés au Brésil, que ce soit sous l'occupation néerlandaise du Nordeste du Brésil au XVII^e siècle ou encore avec les artistes de la Mission artistique française, en particulier avec les représentations de Jean-Baptiste Debret. La portée de ces représentations, au-delà de leurs qualités artistiques, est avant tout d'ordre documentaire, en tant que documents visuels permettant de comprendre certains aspects des réalités brésiliennes, informations omises dans les représentations des artistes brésiliens en raison du fondement imaginaire qui répondait aux nécessités d'une construction identitaire nationale.

Debret, dans son Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement – constitué de 153 planches réalisées dans une visée proprement anthropologique -, relate un quotidien carioca sans euphémismes et fournit des documents visuels qui montrent la terrible situation des esclaves noirs, victimes de châtements atroces. Comble de l'ironie, ces Français qui ont importé au Brésil les pratiques néoclassiques furent au XIX^e siècle perçus par les « modernes » au XX^e siècle comme des « ennemis » : on les accusait de falsifier la culture nationale, alléguant que le passé artistique « véritablement » brésilien était le baroque « authentique », [...]. (Coli, 2013, 215-216)

En fait, ce furent toujours les artistes étrangers qui ont peint la réalité du Brésil, entre autres les Anglais Edwin Landseer et Chamberlain, l'Autrichien Thomas Ender, le Bavarois Johann Moritz Rugendas et le Prussien Ferdinand Theodor Hildebrandt. Tous ont produit des images d'une véritable qualité artistique, mais aussi d'un grand intérêt documentaire. Sans eux, l'histoire n'aurait

aucune documentation visuelle du pays, de ses habitants et de leurs comportements pour une bonne partie du XIX^e siècle. Pendant ce temps, les artistes brésiliens se consacraient à la noble construction d'une belle histoire, dans laquelle les Indiens, sublimes de caractère et de sacrifice, faisaient l'objet de représentations grandioses [...].
(Coli, 2013, 216)

L'orientation de ces réflexions et de ces critiques, aussi divergentes soient-elles, démontrent l'importance de cette question des influences et des modèles dans la construction d'une histoire, dans ce cas de l'histoire du Brésil et de son développement culturel et artistique. Le modèle d'enseignement projeté par Joachim Lebreton se confronta au Brésil à un contexte fort différent de celui de la France de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle. Les différentes appellations de l'Académie impériale des Beaux-Arts en sont des révélateurs⁶⁹. Le projet de Joachim Lebreton pour l'instauration d'un enseignement académique des arts à Rio de Janeiro reprenait certaines orientations de l'enseignement de l'Ecole royale gratuite de dessin de Paris, première école gratuite de dessin appliqué à l'industrie, fondée en 1766 sous le règne de Louis XVI et dirigée par le peintre Jean-Jacques Bachelier. Inspirée par les idées des Lumières sur l'éducation des enfants, l'Ecole royale gratuite de dessin de Paris, qui devint en 1877 Ecole nationale des arts décoratifs puis en 1925 Ecole supérieure des arts décoratifs (ENSAD), accueillait quotidiennement cinq cents élèves. Créée à la demande des corporations parisiennes, l'école destinait ses cours tout d'abord aux apprentis ouvriers de la ville de Paris qui se préparaient aux professions mécaniques. Les cours étaient organisés en trois sections : enseignement de la géométrie et de l'architecture, de la figure humaine et des animaux, des fleurs et des ornements. Les objectifs de l'école étaient liés aux conceptions de Bachelier qui défendait l'idée que l'évolution de la forme des objets était possible uniquement si cette dernière passait par l'éducation artistique de ses artisans. D'autre part, considérant le travail comme garant de la paix sociale, Bachelier considérait que l'éducation artistique devait être dispensée le plus largement possible et s'adresser dès lors aux enfants (Leben, 2004).

Les méthodes et les objectifs d'enseignement de Bachelier conciliaient ainsi un enseignement des arts qui, traditionnellement, était séparé entre celui adressé aux artisans et celui adressé aux artistes. Son expérience au sein de l'atelier de décoration de Sèvres lui fit prendre conscience de la nécessité d'introduire les principes élémentaires

⁶⁹ Concernant les différentes orientations théoriques et méthodologiques de l'étude de l'art colonial ou baroque : cf. Baumgarten, Tavares, 2013, 288-307.

de la géométrie auprès de ouvriers et des artisans, base selon lui de tout art mécanique et nécessaire au développement de l'industrie nationale. C'est sur ce modèle que Joachim Lebreton projetait la réunion, au Brésil, des beaux-arts et de l'industrie, ainsi que la recherche d'un équilibre entre éducation populaire et éducation de la bourgeoisie. Lorsqu'en 1826 l'Académie impériale des Beaux-Arts commença réellement à fonctionner, le projet de Joachim Lebreton se confronta à une orientation de l'éducation au Brésil soucieuse avant tout de la formation d'une élite dite culturelle, ce qui freina l'accès à la production artistique pour les classes populaires (Barbosa, 2011, 7).

L'Académie impériale des Beaux-Arts organisa des expositions⁷⁰ qui, sous la direction de Félix Emile Taunay et après la mort en 1834 du portugais Henrique José da Silva, furent nommées dès 1840 Expositions générales des Beaux-Arts (*Exposições Gerais de Belas Artes*). Ces expositions eurent à partir de 1840 une influence considérable sur la vie culturelle de l'Empire, dès lors que Félix Emile Taunay les ouvrit aux artistes qui ne faisaient pas partie des élèves et des professeurs de l'Académie. Ce fut à l'occasion de ces expositions que le public eut accès aux œuvres principales de la période de la monarchie (Squeff, 2011, 126). Entre 1840 et 1884, les expositions qui étaient bisannuelles⁷¹ suivirent en partie le modèle des salons européens, dont les salons français qui débutèrent à la fin du XVII^e siècle. Dès les réformes de l'Académie et l'apparition de sa nouvelle dénomination en 1890, l'Ecole nationale des Beaux-Arts (ENBA) institua un deuxième Prix de voyage - non limité aux élèves de l'école - à l'occasion des Expositions générales des Beaux-Arts. L'Exposition générale des Beaux-Arts (*Exposição Geral de Belas Artes*) de 1882 présenta entre autres les travaux de Victor Meirelles (1832-1903), Ângelo Agostini (1843-1910), Belmiro de Almeida (1858-1935), Decio Villares (1851-1931), José Maria Medeiros (1849-1925), Chavez Pinheiro (1822-1884), Marc Ferrez et Georg Grimm (1846-1887).

L'attention portée à la biographie des artistes qui participèrent à l'Exposition générale des Beaux-Arts de 1882, articles cités par l'Encyclopédie Itaú Cultural dans son historique du Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro, permet de relever d'une part leurs origines, représentatives de l'immigration qui eut lieu au Brésil, et les

⁷⁰ Jean-Baptiste Debret, trois années après le début du fonctionnement de l'Académie impériale des Beaux-Arts, c'est-à-dire en 1829, organisa la première exposition de ses élèves.

⁷¹ Entre 1840 et 1884 eurent lieu vingt-six Expositions générales des Beaux-Arts, au sein desquelles furent présentées dans leur totalité trois mille trois cents quinze œuvres (Squeff, 2011, 125).

relations qu'ils avaient avec l'Académie impériale des Beaux-Arts en tant qu'élève ou professeur, d'autres part, pour la plupart d'entre eux, les voyages et les séjours qu'ils effectuèrent en Europe, principalement en Italie et en France. Ces voyages, antérieurs ou postérieurs à l'implication directe des artistes auprès de l'Académie impériale des Beaux-Arts dénotent une circulation d'Europe au Brésil et du Brésil en Europe, mais aussi au sein même du territoire européen, laissant aisément comprendre qu'il s'agit non seulement d'une circulation des personnes mais aussi des apprentissages, des connaissances et des modes de création et de production. Toutefois, les voyages inscrits dans une orientation de perfectionnement en ce qui concerne les voyages résultants des Prix de voyage à l'extérieur n'impliquaient pas nécessairement l'absorption ni même un contact direct avec les nouvelles orientations artistiques en cours dans les pays d'accueil. Il s'agit donc d'une question de circulation relative aux contacts spécifiques que chaque artiste développait dans le pays d'accueil, fortement dépendante des institutions que les artistes fréquentaient et des obligations qui liaient les artistes brésiliens aux exigences des Prix de voyage à l'extérieur⁷².

⁷² Victor Meirelles, né dans l'actuel Florianópolis, de père portugais et de mère brésilienne, suivit les cours de l'Académie impériale des Beaux-Arts. Il gagna à l'âge de vingt ans le Prix spécial de voyage en Europe (*Prêmio Especial de Viagem à Europa*). Il séjourna ainsi de 1853 à 1861 tout d'abord en Italie, puis en France. Il fut professeur honoraire de peinture historique de l'Académie impériale des Beaux-Arts, ainsi que professeur au Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro. Ângelo Agostini, né en Italie, étudia le dessin à Paris en 1858. Il arriva au Brésil en 1859 et s'installa à São Paulo, où il débuta son travail de dessin. Le peintre Belmiro de Almeida, né dans l'Etat du Minas Gerais, débuta sa formation artistique au sein du Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro et intégra rapidement l'Académie impériale des Beaux-Arts. Il séjourna en Europe, à Rome et à Paris. Il fut professeur de l'Académie impériale des Beaux-Arts et, à partir de 1896, de l'Ecole nationale des Beaux-Arts comme responsable du dessin d'après modèle vivant. A la fin de la Première Guerre mondiale, Belmiro de Almeida retourna en France, où il vécut jusqu'à la fin de sa vie. Georg Grimm, peintre allemand né en 1846 dans l'actuelle Bavière, est un artiste important dans l'histoire de l'enseignement artistique au Brésil, en raison de sa pratique de la peinture hors atelier, la peinture dite « de plein air », et de sa tentative de l'intégrer au sein de l'Académie impériale des Beaux-Arts. Formé au sein de l'Académie des Beaux-Arts de Munich (*Akademie der Bildenden Künste München*, fondée en 1808 sous le nom d'Académie royale des Beaux-Arts), il participa à la guerre franco-allemande de 1870. Il réalisa aussi différents voyages en Europe et en Afrique du Nord. Il arriva sur le territoire brésilien en 1878. C'est à l'occasion de l'exposition de 1882 organisée par la Société propagatrice des Beaux-Arts (*Sociedade Propagadora das Belas Artes*) au Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro, première exposition réalisée en dehors de l'Académie impériale des Beaux-Arts, que Georg Grimm exposa un grand nombre de ses toiles réalisées au Brésil et hors du territoire brésilien. L'intérêt que suscitèrent ses toiles conduisit à son engagement en 1882 au sein de l'Académie impériale des Beaux-Arts. Il y travailla jusqu'en 1884 comme professeur

Les expositions générales de l'Académie des Beaux-Arts, bien qu'influencées par le modèle des salons français, se distinguaient toutefois selon Leticia Squeff (2011, 130) de ces derniers. Les Salons français eurent comme grande incidence l'ouverture de l'expérience artistique à un large public, auparavant limité à un public exclusif. Ils subirent de grandes transformations à partir de la Révolution française en s'ouvrant non seulement aux membres des académies mais à tous les artistes. Cette ouverture modifia les questions de financement des œuvres ainsi que leurs lieux de vente, de même que le genre des œuvres exposées dans les Salons. Ces transformations eurent comme conséquence la perte du monopole des académies sur la gestion des œuvres.

A Rio de Janeiro au XIX^e siècle, l'achat et la collection des œuvres d'art n'étaient pas chose exceptionnelle. Les Expositions générales étaient l'occasion non seulement de présenter les œuvres des artistes et des professeurs liés à l'Académie impériale des Beaux-Arts, mais aussi les œuvres de collectionneurs privés. D'autre part, les catalogues des Expositions générales fournissaient au public des informations propres à déterminer la valeur des œuvres relative à la place qui leur était assignée dans l'histoire de l'art occidental. C'est à partir de ces éléments que Leticia Squeff (2011, 131) indique les différents rôles des Expositions générales des Beaux-Arts : instrument de la cour et, à la fois, mise en place d'un marché de l'art naissant à Rio de Janeiro.

A partir de l'instauration de la République, ces grandes expositions prirent le nom de Salon national des Beaux-Arts (*Salão Nacional de Belas Artes*), divisées en deux sections à partir de 1940, la section des Beaux-Arts et la section Moderne. Cette division donna naissance en 1951 au Salon national de l'art moderne (*Salão Nacional de Arte Moderna*), distinction qui perdura jusqu'en 1976. Parmi les caractéristiques retenues par Paulo Herkenhoff pour décrire l'importance que prirent les salons dans

titulaire de la chaire de paysage, de la flore et des animaux. En désaccord avec les méthodes d'enseignement de l'Académie, il quitta son poste de professeur et s'installa dans la ville de Niterói, regroupant autour de lui divers artistes adeptes de la peinture en plein air, constituant le groupe qui sera défini postérieurement comme le *Grupo Grimm*. Atteint de tuberculose, Georg Grimm quitta le Brésil en 1887 et retourna en Europe où il mourut la même année. Le peintre, sculpteur et caricaturiste Decio Villares, né à Rio de Janeiro, entra à l'Académie impériale des Beaux-Arts en 1868, à l'âge de dix-sept ans. A partir de 1872, il séjourna une dizaine d'années en Europe et étudia à Florence. De retour au Brésil et à l'avènement de la République, il exécuta entre autres le disque bleu du nouveau drapeau national. Le peintre, dessinateur et professeur José Maria Medeiros, né aux Açores en 1849, arriva au Brésil vers 1865 et entra au Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro. En 1868, il intégra l'Académie impériale des Beaux-Arts où il fut, entre autres, élève de Victor Meirelles. Il fut professeur de l'Académie entre 1878 et 1891 et l'un des rares peintres de cette période à ne pas entreprendre de voyage en Europe.

l'histoire non seulement de l'art du Brésil mais de l'histoire du Brésil, se trouve la fonction politique de l'art comme consolidation du Brésil comme Etat-nation, que ce soit dans la production symbolique d'une image du pays ou de la capacité à produire une histoire commune en tenant compte de l'ensemble des singularités du pays du Nord au Sud (Luz, 2006, 59-60).

Les Prix de voyage à l'extérieur

En revenant à la première moitié du XIX^e siècle, Félix Emile Taunay orienta en 1845 la Congrégation de l'Académie impériale des Beaux-Arts afin qu'elle sollicite auprès du gouvernement de l'Empire l'institution de Prix de voyage à l'extérieur (*Prêmios de viagem ao exterior*), une manière de soutenir les artistes dans leur perfectionnement en Europe. Le premier concours pour le Prix de voyage à l'extérieur, établi selon le modèle français du Prix de Rome⁷³, fut lancé le 23 octobre 1845.

Les voyages de perfectionnement en Europe existaient avant l'établissement du Prix de voyage à l'extérieur. Au cours de la période coloniale, ils s'effectuaient principalement à Lisbonne, parfois poursuivis par des études supplémentaires à Rome. L'un des exemples de cette circulation antérieure à la création non seulement des Prix de voyage à l'extérieur, mais aussi de l'Académie impériale des Beaux-Arts, datant du XVIII^e siècle, est relevé par Quirino Campofiorito (1983, 27-33). Il mentionne notamment les voyages d'études réalisés à Lisbonne et à Rome par les peintres de Rio de Janeiro, Manuel da Cunha et Manuel Dias de Oliveira, et les peintres de Bahia, José Joaquim da Rocha et José Teófilo de Jesus. Toutefois, le nombre d'artistes qui bénéficièrent de ces voyages de perfectionnement au cours de la période coloniale était très limité en raison de leurs origines modestes⁷⁴, ainsi que des difficultés à trouver un financement nécessaire aux voyages et au séjour en Europe (Cavalcanti, 1999, 30). Dès

⁷³ Le concours du prix de Rome fut institué en 1663 par l'Académie royale de peinture et de sculpture sous le règne de Louis XIV. Après la suppression des Académies royales et les interruptions des concours entre 1794 et 1796, ces derniers furent à nouveau organisés sous la direction de l'Institut de France avec l'ajout d'autres disciplines. Ils furent supprimés en 1968 par le ministre de la culture André Malraux, remplacé par des séjours à l'Académie de France à Rome, régis par le Ministère de la Culture.

⁷⁴ Ana Maria Tavares Cavalcanti (1999, 30) indique, dans sa thèse de doctorat traitant des artistes brésiliens et des Prix de voyage en Europe, l'origine modeste des artistes au cours de la période coloniale ; certains d'entre eux étaient des esclaves ou des fils d'esclaves.

la mise en place des Prix de voyage à l'étranger⁷⁵, les voyages de perfectionnement augmentèrent et se modifièrent. Leur destination ne se limita plus à Lisbonne et acquièrent dès lors un caractère officiel, qui exigeait de la part des artistes de rendre compte de leurs activités à l'étranger, introduisant un certain conservatisme et un renforcement des disciplines académiques dans le développement artistique brésilien en raison des règles et des contraintes nécessaires à l'obtention de ces prix et au caractère officiel des séjours (Campofiorito, 1983, 98).

La thèse selon laquelle les Prix de voyage à l'étranger seraient la cause de l'absence de rénovation des arts plastiques au Brésil au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle est toutefois réfutée par Ana Maria Tavares Cavalcanti (1999, 103-104), qui considère que cette absence de rénovation est liée avant tout à la réponse des artistes brésiliens aux aspirations du milieu artistique alors en place au Brésil, au soutien limité du gouvernement dans le domaine des arts et au cadre réduit d'un marché privé acquéreur d'œuvres d'art. Pour la période de 1890 à 1930, Arthur Valle (2006), dans son article sur les pensionnaires de l'Ecole nationale des Beaux-Arts qui suivirent les cours de l'Académie Julian à Paris, remet en question les critiques de Quirino Campofiorito (1983) sur les séjours des artistes brésiliens en Europe, confortant la thèse d'Ana Maria Tavares Cavalcanti (1999).

Quirino Campofiorito, lui-même ancien élève de l'Ecole nationale des Beaux-Arts et bénéficiaire du Prix de voyage à l'étranger en 1929, considérait les séjours en Europe comme un enfermement des pensionnaires dans un ensemble de règles préétablies, néfastes à une rénovation des arts visuels brésiliens. Campofiorito considérait en outre que les obligations auxquelles les artistes pensionnaires étaient tenus, comme l'envoi au Brésil au cours de leurs séjours respectifs de travaux préalablement définis par l'institution donatrice, ainsi que l'obligation de se perfectionner dans des institutions officielles en présence de maîtres, étaient passivistes et ne favorisaient pas la prise de contact avec les courants artistiques innovateurs d'Europe. Arthur Valle (2006) considère que ces critiques ne correspondent pas à la situation qui était celle des Prix de voyage et des séjours des pensionnaires à partir de 1890. Malgré les obligations des Prix de voyage, et notamment à partir de la Première République, les artistes brésiliens bénéficiaient d'une liberté suffisante pour pouvoir développer leurs propres productions artistiques. Quant aux Prix de voyage des

⁷⁵ Les Prix de voyage à l'étranger, initiés en 1845, perdurèrent jusque dans les années 1980, selon une périodicité et une régularité variable.

Expositions générales, dont la durée de séjour en Europe était moins importante, aucune exigence d'envoi d'œuvres ou d'études n'était imposée aux lauréats.

Un autre élément relevé par Arthur Valle (2006), contredisant les critiques de Campofiorito (1983), est celui d'une libéralisation du contrôle effectué par l'Ecole nationale des Beaux-arts sur les pensionnaires qui séjournaient en Europe à partir de la Première République. Cette libéralisation, liée aux différentes réformes successives de l'Académie impériale des Beaux-Arts et aux revendications des artistes, serait également en lien avec les améliorations de l'enseignement artistique de l'Ecole nationale des Beaux-Arts, ne nécessitant plus un complément de formation dans les institutions officielles européennes comme ce fut le cas au cours de la période impériale en raison de problèmes structurels de l'Académie. La participation des artistes brésiliens au concours d'admission de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, en ce qui concerne les Prix de voyage de l'Ecole nationale des Beaux-Arts, ne faisait plus partie des obligations du séjour dès la Première République. Par contre, cette exigence fut présente dans le terme des obligations du premier Prix de voyage attribué en 1896 par l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia. C'est ainsi qu'à partir de la Première République, les pensionnaires de l'Ecole nationale des Beaux-Arts fréquentèrent majoritairement en Europe les ateliers particuliers, les ateliers libres ou encore les institutions privées très souvent issues des ateliers privés. Ces institutions et ateliers, qui existaient dans les principales villes européennes comme Munich, Rome et Paris, parmi lesquelles l'Académie Julian, sont considérés par Arthur Valle (2006) comme les lieux de formation artistique les plus importants pour les artistes brésiliens au cours de la Première République.

Ainsi, les séjours de perfectionnement à l'étranger ne garantissaient ni n'impliquaient nécessairement une rénovation artistique d'un artiste ni celle du domaine de l'art dans le pays d'origine des pensionnaires, ni n'assuraient une prise de contact avec les avant-gardes en cours ou encore l'intégration de nouveaux courants idéologiques, conceptuels et artistiques. Le rapport entre les diverses formes d'enseignement et de production du domaine artistique européen et les pensionnaires brésiliens relève, semble-il, avant tout des intérêts et des orientations artistiques personnelles des pensionnaires et, très probablement, de leur formation initiale. Un exemple du désintérêt que pouvaient avoir certains pensionnaires de l'Ecole nationale des Beaux-Arts à l'égard de l'enseignement artistique dispensé par les institutions françaises publiques ou privées à la fin de la Première République est relaté par Arthur

Valle (2006) qui se réfère à la lettre que le pensionnaire Alfredo Galvão (1900-1987)⁷⁶, alors en résidence à Paris, envoya en 1930 au secrétaire de l'École nationale des Beaux-Arts :

Le Paris d'aujourd'hui n'est pas celui de 40 ans en arrière. Les académies sont dangereuses par leur ambiance désorganisée et par ce qu'il s'y fait. Il y a une grande quantité d'amateurs ; de vieux anglais, des chinois et des nouveaux riches américains, des futuristes, des dadaïstes et des snobs de toute espèce qui occupent tout l'espace et perturbent tout, établissant une confusion et une débauche culturelle. Les professeurs, même ceux de grande renommée, ont perdu les idées et la ferveur de l'enseignement. Ils n'enseignent rien d'utile, se préoccupant plus du « style », de la « personnalité » et de la « symphonie » que des ateliers de peinture et de l'art véritable. Tout cela est naturel : l'Europe a perdu dans la guerre 10.000.000 d'hommes qui devraient être la fine fleur intellectuelle. Ce qui est resté, sauf rares exceptions, ne représente pas grand-chose. Les artistes âgés, ceux qui ont mûri dans l'École du travail honnête ou qui n'enseignent pas, ou qui craignent le jugement des nouveaux ou pour qui l'enseignement n'est rien d'autre qu'un moyen de vie. Ainsi, les seules choses dont on puisse tirer profit ici, M. Le Secrétaire, c'est - voir les musées, assister, écouter les conférences et acheter les livres... à moins qu'il nous soit donné la possibilité d'avoir un atelier et des modèles pour travailler consciencieusement, chose impossible avec des poses de 6 jours ou de 5 minutes dans une ambiance désastreuse et sans le moindre enthousiasme, comme les académies... Ce «prix de voyage », Mr. Le Secrétaire, est un supplice de Tantale.⁷⁷

Le contenu de la lettre présente de manière explicite le rejet des courants en présence à Paris dans les années 1930 et ceux qui les ont précédés au début du XX^e siècle. Les intérêts et apports du séjour pour Alfredo Galvão, les musées, les conférences et les livres, indiquent son attachement aux formes d'expression traditionnelles. La référence au temps réduit des poses des modèles signale encore un

⁷⁶ Alfredo Galvão, l'auteur de la lettre, fut élève de l'École nationale des Beaux-Arts de 1916 à 1927. De retour de son séjour en Europe en 1932, il participa au Salon National des Beaux-Arts. Professeur de l'École nationale des Beaux-Arts dès 1934, il fut vice-directeur de la même institution entre 1949 et 1951, puis directeur de 1955 à 1957. De 1964 à 1970, il occupa le poste de directeur du Musée national des Beaux-Arts.

⁷⁷ Collection des archives du Musée Dom João VI/EBA/UFRJ. Notation : 6104. Date : 09/11/1930. L'extrait de la lettre d'Alfredo Galvão est reproduit tel qu'il apparaît dans la version française de l'article d'Arthur Valle (2006), avec une modification de l'organisation des paragraphes et l'insertion de corrections d'ordre grammatical.

attachement à un mode de travail et d'enseignement classique. Quant à la mention de la présence des dadaïstes, il est important de signaler que selon Tristan Tzara (1953), les activités de Dada qui débutèrent en 1916 à Zürich en Suisse prirent fin en 1922, soit huit années avant l'envoi de la lettre d'Alfredo Galvão⁷⁸.

Un seul artiste provenant de Bahia apparaît dans le répertoire établi par Ana Maria Tavares Cavalcanti (1999, 108) dans son travail de thèse, traitant des Prix de voyage en Europe au cours de la période allant de 1845 à 1887, date du dernier prix décerné par l'Académie impériale des Beaux-Arts. Il s'agit du peintre Manoel Silvestre Lopes Rodrigues (1859-1917)⁷⁹. Ce dernier, fils du peintre João Francisco Lopes

⁷⁸ Les informations sur Dada proviennent d'un entretien radiophonique datant du 7 février 1953 entre Tristan Tzara, l'un de ses initiateurs, et Louis-Albert Zbinden, diffusé par la Société suisse de radio diffusion (SSR) créée en 1931. Les activités de Dada furent poursuivies par les surréalistes, dont le mouvement peut être considéré comme le prolongement de Dada. Il s'agirait dans ce cas d'un prolongement constructif en raison de la négation chez Dada d'une part de tout académisme et de tout système et, d'autre part, de la destruction souhaitée du langage et des formes. Ces aspects permirent de libérer les frontières entre les disciplines artistiques et plus spécifiquement entre la peinture et la musique. Selon Tristan Tzara (1953), le futurisme et le cubisme correspondait déjà à une forme d'académisme.

⁷⁹ Manoel Silvestre Lopes Rodrigues ne fut toutefois pas le seul artiste de Bahia à effectuer un voyage en Europe au cours de la période mentionnée. Entre 1841 et 1870, d'autres artistes réalisèrent des voyages de perfectionnement en Europe avec, comme destinations privilégiées, la France et l'Italie (Flexor, 2011). Manoel Silvestre Lopes Rodrigues débuta sa formation artistique en tant que peintre à Salvador. Il se rendit en 1882 à Rio de Janeiro pour se perfectionner. Il occupa dans cette ville diverses fonctions en tant que critique d'art, technicien dans le montage d'expositions et dessinateur pour la réalisation d'atlas de plusieurs cliniques médicales. Il réalisa aussi à cette période diverses aquarelles d'anatomie pour l'Ecole de médecine de Rio de Janeiro. Ce fut en 1886 que Manoel Silvestre Lopes Rodrigues se rendit en Europe en tant que pensionnaire de l'Empereur Pedro II. Il y résida neuf années, fréquentant entre autres à Paris l'Ecole nationale des arts décoratifs et l'Ecole nationale des Beaux Arts. Il revint à Bahia en 1896 et fut nommé la même année professeur de dessin et de peinture au sein de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia (Silva, 2008,126-127). Ce fut au cours de cette même année que le Prix de voyage en Europe de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia fut attribué selon les nouveaux statuts de 1895 (Freire, 2010, 353). La date de naissance attribuée à Manoel Silvestre Lopes Rodrigues varie selon les auteurs consultés. Nous nous référons à la date proposée par Viviane Rummler da Silva (2008, 124) dans le document représentant l'arbre généalogique de la famille Lopes Rodrigues et Teixeira Machado (illustration 27), présent dans son mémoire de master intitulé *Pintores fundadores da Academia de Belas Artes da Bahia : João Francisco Lopes Rodrigues (1825-1893) e Miguel Navarro y Cañizares (1834-1913)*.

L'actuelle Ecole nationale supérieure des arts décoratifs de Paris (ENSAD) fut fondée en 1766 sous la dénomination d'Ecole royale gratuite de dessin. Elle acquit en 1823 l'appellation d'Ecole royale de dessin et de mathématiques en faveur des arts mécaniques. Après la succession de plusieurs dénominations, elle devint dès 1877 l'Ecole nationale des arts décoratifs, puis en 1925, Ecole nationale supérieure des arts décoratifs. L'actuelle Ecole

Rodrigues, ne fut pas lauréat du Prix de voyage à l'extérieur mais il fut l'un des cinq peintres qui résidèrent en Europe en bénéficiant de l'aide financière de l'Empereur Dom Pedro II. Ces séjours de perfectionnement ou d'études en Europe, sous les auspices de l'Empereur, n'étaient pas différents de ceux des pensionnaires de l'Académie impériale des Beaux-Arts. Il semble que l'intervention personnelle de Dom Pedro II qui soutint entre 1859 et 1886 les séjours en Europe des cinq artistes est relative aux multiples interruptions des concours de l'Académie impériale des Beaux-Arts au cours de cette période.

Manuel Araújo Porto Alegre et les réformes de l'Académie impériale des Beaux-Arts

Les tentatives de réformes de l'Académie impériale des Beaux-Arts proposées par Manuel Araújo Porto Alegre (1808-1879)⁸⁰, directeur de l'institution de 1854 à 1857, rejoignaient le projet initial de Joachim Lebreton. Manuel Araújo Porto Alegre, influencé par les idéaux romantiques, souhaitait introduire au sein du même établissement deux groupes d'élèves formés d'artisans et d'artistes qui devaient suivre ensemble les mêmes disciplines de base.

nationale supérieure des beaux-arts de Paris (ENSBA) fut fondée en 1973 à la suite de la dissolution des académies royales, l'Académie royale de peinture et de sculpture et l'Académie d'architecture, ces dernières fondées respectivement en 1648 et 1671 par Louis XIV. L'appellation d'École nationale des beaux-arts est relative à la période de la III^e République (1870-1940).

⁸⁰ Manuel Araújo Porto Alegre, peintre, architecte, critique, professeur, considéré comme l'un des premiers historien de l'art du Brésil, fils d'immigrés portugais, né à Rio Pardo dans le Rio Grande do Sul, débuta sa formation en 1816 par des études de peinture et de dessin à Porto Alegre. En 1827, il intégra à Rio de Janeiro l'Académie impériale des Beaux-Arts, devenant le premier disciple des professeurs de la Mission artistique française. Il fut l'élève de Jean-Baptiste Debret ainsi que d'Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850). En 1831, Manuel Araújo Porto Alegre accompagna Jean-Baptiste Debret en France. Il fréquenta à Paris l'atelier du Baron Jean-Antoine Gros et l'École nationale des Beaux-Arts. Au cours de son séjour en Europe, il voyagea en Italie, en Angleterre et en Belgique. Il fonda à Paris en 1836 la revue *Nitheroy* avec le poète Gonçalves de Magalhães et Francisco de Sales Torres Homem, représentant de la diplomatie brésilienne en France, où ce dernier termina sa formation de droit. La revue *Nitheroy*, bien que de durée très limitée, ne contenant que deux numéros, est considérée comme fondatrice du mouvement romantique dans la littérature brésilienne.

Manuel Araújo Porto Alegre et les Brésiliens qui résidèrent en France au cours de la monarchie de Juillet⁸¹ purent rencontrer diverses tendances artistiques et culturelles, marquées par des courants différents au cours d'une période d'influence croissante des républicains et des revendications de justice sociale. De ce fait, ce qu'ils rencontrèrent au niveau culturel et artistique dépendait des groupes et des cercles artistiques qu'ils fréquentèrent et auxquels ils s'affilièrent. Dans ce sens, Manuel Araújo Porto Alegre peut être considéré comme l'un des exemples d'une histoire culturelle développée dans un contexte international du XIX^e siècle.

De retour au Brésil, Manuel Araújo Porto Alegre fut professeur de peinture historique au sein de l'Académie impériale des Beaux-Arts de 1837 à 1848. Il fut nommé en 1840 peintre de la Chambre impériale, responsable des travaux de décoration pour le couronnement et le mariage de l'Empereur Dom Pedro II. La publication de son article intitulé *Memória sobre a Antiga Escola de Pintura Fluminense* en 1841 dans la Revue de l'Institut Historique et Géographique Brésilien (*Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*) est considéré par l'historienne Letícia Coelho Squeff (2011) comme le premier essai sur l'histoire des beaux-arts brésiliens. En 1843, Porto Alegre fonda avec Francisco de Sales Torres Homem la revue *Minerva Brasiliense*, puis en 1844 la revue *Lanterna Mágica : periódico plástico-filosófico*, premier périodique illustré de caricatures. En 1848, il se distanca des artistes de l'Académie impériale des Beaux-Arts et mit fin à son activité professorale au sein de l'institution. En 1849, il fonda cette fois-ci avec les écrivains Joaquim Manuel de Macedo et Gonçalves Dias la revue *Guanabara*. Suite à la demande de l'Empereur Dom Pedro II, il proposa un projet de réforme pour l'Académie impériale des Beaux-Arts et fut nommé directeur de l'institution, fonction qu'il occupa de 1854 à 1857.

Sous la gestion de Manuel Araújo Porto Alegre, l'Académie impériale des Beaux-Arts intégra de nouvelles disciplines comme le dessin industriel et s'élargit notamment avec l'annexe du Conservatoire de Musique et la création de la Pinacothèque de l'Académie impériale des Beaux-Arts. Les dissensions et la résistance du groupe de Taunay par rapport aux réformes poussèrent Porto Alegre à quitter définitivement l'Académie en 1857. Son parcours s'inscrivit ensuite dans une voie diplomatique. Il fut nommé en 1860 consul du Brésil à Berlin, puis fut transféré à

⁸¹ La monarchie de Juillet fait référence au régime monarchique constitutionnel instauré en France en 1830 et au renversement du souverain Louis-Philippe 1^{er} en février 1848.

Dresde où il résida jusqu'en 1866. Il assumait enfin la fonction de consul général à Lisbonne et resta au Portugal jusqu'à sa mort en 1879.

Une des caractéristiques de Porto Alegre fut son intérêt et ses activités relatives à des domaines et à des disciplines diverses, interrogeant par là-même les relations entre sciences naturelles et sciences humaines et, pour le domaine de l'histoire de l'art, les relations entre les diverses disciplines artistiques et les conceptions esthétiques. L'institutionnalisation des arts au Brésil eut lieu, avec la création de l'Académie impériale des Beaux-Arts, à partir des arts visuels. Pourtant, Porto Alegre, alors directeur de l'Académie impériale des Beaux-Arts, intégra en 1855 le Conservatoire de Musique fondé sous le gouvernement impérial en 1841, ouvrant ainsi le débat relatif à l'interaction des diverses disciplines artistiques et, dans le cas de Porto Alegre, des relations entre la musique et la peinture de paysage. Ces relations faisaient partie des discussions esthétiques du XIX^e siècle qui interrogeaient entre autres l'indétermination de la nature et de la musique comme langage des sentiments. Manuel de Araújo Porto Alegre⁸² peut encore être considéré comme un contre-exemple des thèses sur le rejet de l'arrivée au Brésil de la Mission artistique française, dans le sens où il fut très proche de Debret, bien que ce dernier fût probablement l'un des artistes de la Mission artistique française le plus attentif aux réalités sociales du Brésil (Bispo, 2009).

Le Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro

Le 23 novembre 1856, parallèlement au développement de l'Académie impériale des Beaux-Arts, le Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro (*Liceu de Artes e Ofícios*) fut créé par la Société Propagatrice des Beaux-Arts (*Sociedade Propagadora das Belas Artes*) à l'initiative de l'éducateur et architecte Francisco Joaquim Bethencourt da Silva

⁸² Fils d'immigrés portugais, Porto Alegre résida en France à plusieurs reprises après la chute de Napoléon Bonaparte. Considéré comme l'un des grands connaisseurs des questions européennes du XIX^e siècle, il fut en contact avec les milieux culturels de diverses nations européennes. Il occupa un rôle important dans la représentation du Brésil en Europe, en particulier dans le cadre de sa participation à l'organisation de la Section des Beaux-Arts du Brésil pour l'Exposition Universelle de Paris en 1867. Il occupa encore la fonction de secrétaire de la commission organisatrice des pavillons du Brésil pour l'exposition universelle de 1873 à Vienne.

(1831-1911)⁸³. Architecte ayant contribué à la réalisation de constructions publiques à Rio de Janeiro sous l'Empire, professeur de l'Académie des Beaux-Arts ainsi que de l'Ecole polytechnique de Rio de Janeiro, le nom de Francisco Joaquim Bethencourt da Silva reste avant tout lié à l'histoire du Lycée des arts et métiers de la capitale de l'Empire.

Le projet du lycée fut soutenu par différentes personnalités de Rio de Janeiro qui détenaient des positions élevées et issues de divers domaines professionnels (professeurs, artistes, médecins, avocats, fonctionnaires publiques, écrivains, journalistes, militaires, négociants et artisans). Les activités du lycée commencèrent officiellement le 9 janvier 1858. L'objectif du lycée était de permettre à ses élèves de recevoir un apprentissage technique relatif à leur métier, accompagné d'une formation théorique d'orientation humaniste qui comprenait les domaines artistiques et les questions esthétiques. Il s'agissait de propager l'enseignement des beaux-arts, appliqués aux métiers et aux divers secteurs industriels, jugé nécessaire au développement d'une société industrielle. Première école professionnelle du Brésil, le Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro servit de modèle pour la création d'institutions similaires parmi lesquelles le Lycée des arts et métiers de Bahia (*Liceu de Artes e Ofícios da Bahia*), créé le 20 octobre 1872 à Salvador. Etablis dans la majorité des Etats avec certaines différences, les lycées des arts et des métiers avaient comme rôle la formation non seulement d'artisans mais aussi d'artistes issus des classes ouvrières (Barbosa, 2011, 17).

Les orientations du premier lycée des arts et métiers au Brésil et celles de son directeur Francisco Joaquim Bethencourt da Silva étaient proches des développements sur les questions d'éducation et d'art du théoricien et critique John Ruskin (1819-1900), ainsi que du dessinateur de textile et écrivain William Morris (1834-1896), considérés comme les figures les plus influentes du mouvement anglais *Arts and Crafts*⁸⁴. Ce mouvement se développa tout d'abord en Angleterre autour de 1880 et se propagea ensuite rapidement sur les territoires d'Amérique et d'Europe. En Angleterre, ce fut vers

⁸³ Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, après des études de niveau secondaire réalisées au sein du Collège Pedro II, intégra en 1845 le cours d'architecture de l'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro où il fut l'élève de Grandjean de Montigny, membre de la Mission artistique française. Il bénéficia d'un voyage de perfectionnement à Rome qui lui permit de compléter sa formation.

⁸⁴ Le Mouvement anglais *Arts and Crafts* influenciça également le mouvement *Mingei*, qui signifie littéralement « mouvement de l'art populaire », créé en 1925 au Japon.

1840 que les effets de la production industrielle et du commerce non réglementé commencèrent à être questionnés. Les architectes, dessinateurs et artistes intégrèrent ces questions à partir des années 1860 et 1870 et expérimentèrent de nouvelles approches des arts et de leurs applications techniques. John Ruskin s'interrogea sur les relations entre l'art, la société et le travail, alors que William Morris mit en pratique les conceptions de Ruskin en valorisant le travail, l'artisanat et la beauté naturelle des matériaux. L'articulation entre industrie et création artistique fut l'un des éléments de base du mouvement *Arts and Crafts*⁸⁵.

Les idées principales sur lesquelles se basait le Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro relevaient d'une conception de l'art comme voie fondamentale pour l'amélioration des villes et la nécessité d'intégrer les modèles esthétiques et artistiques au sein de toute construction urbaine. Le dessin fut l'une des activités primordiales du lycée, comme pratique de la connaissance artistique. L'objectif de cet enseignement théorique et pratique était de préparer la classe ouvrière à la future industrialisation du pays.

Les cours du Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro, gratuits, dispensés par des professeurs qui ne recevaient pas de rémunération⁸⁶, avaient lieu le soir et, selon l'acte officiel de sa création, étaient destinés aux hommes libres, nés sur territoire brésilien ou étrangers. Le lycée se devait d'éditer une revue, d'organiser une bibliothèque et de réaliser des activités publiques. S'ajoutèrent aux cours de dessin de figure et d'ornementation des cours d'architecture navale, de statuaire et de sculpture, de musique, de portugais, de français, d'anglais, d'arithmétique, d'algèbre, de géométrie et de géographie, de calligraphie, d'histoire des arts et des métiers, d'esthétique, de mécanique appliquée, de physique, de chimie minérale et organique. Soutenu par des aides publiques, le lycée percevait également des donations pécuniaires ou matérielles. Les femmes eurent accès au lycée à partir de 1881.

⁸⁵ Le terme anglais « *craft* » désigne artisanat ou travail manuel.

⁸⁶ Le corps professoral du Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro n'était pas rémunéré, ceci jusque vers 1930. Ses administrateurs et ses professeurs, au début de son fonctionnement, furent dans l'ensemble les fondateurs de l'institution.

Critique artistique

Du projet initial d'une école des sciences, des arts et des métiers, puis d'une Académie de dessin, de peinture et d'architecture civile en 1820, aux tentatives de réformes de Manuel Araújo Porto Alegre, premier directeur brésilien de 1854 à 1857 de l'école devenue dès 1826 académie des beaux-arts, l'enseignement artistique au Brésil resta fortement lié jusqu'au début du XX^e siècle au clivage entre arts mécaniques et arts libéraux.

Ana Mae Barbosa (2009, 20) caractérise les débuts de l'enseignement artistique au Brésil sous l'égide du néoclassicisme au cours du début du XIX^e siècle comme étant un enseignement élitiste, dont les conséquences auraient été une distanciation et une dépréciation du domaine des arts pour l'ensemble de la population brésilienne. La réimplantation du néoclassicisme aurait fortement participé à cette distanciation, créant une rupture avec la tradition de l'art colonial considéré comme un art brésilien et populaire. L'historien et professeur en histoire de l'art Luiz Marques (2013), ancien conservateur en chef du Musée d'art de São Paulo (*Museu de Arte de São Paulo*), réfute en ce qui concerne strictement les arts figuratifs, sans prendre en compte la production architecturale et les arts décoratifs, l'attribution d'une tradition artistique brésilienne au baroque.

J'ai déjà eu plus d'une fois l'occasion de rappeler que la thèse selon laquelle le « baroque » représente « notre véritable tradition artistique » n'a aucune logique, ni aucun fondement historique (un style artistique européen ne saurait être plus « véritablement brésilien » qu'un autre style européen), et il n'exprime autre chose qu'un parti pris purement idéologique chez les historiens brésiliens contemporains. (Marques, 2013, 255)

Selon Luiz Marques (2013), le baroque présent au Portugal, provenant du baroque romain arrivé par l'intermédiaire de commandes royales et de la cour, réalisées par des artistes italiens, suivait sous Dom João V la règle romaine.

Le baroque, à savoir l'art de Rome et de Naples autour des années 1620-1720, avec ses déclinaisons européennes, italiennes, bohémiennes, ibériques, etc. n'a rien de particulièrement « brésilien ». Et cela, avant tout, parce qu'il n'a rien de particulièrement portugais. (Marques, 2013, 255)

C'est à partir de ce constat que Luiz Marques réfute l'idée d'un refoulement de la tradition baroque brésilienne avec l'arrivée de la Mission artistique française.

La Mission française ne signifie donc pas, comme le pensait Pedrosa, le refoulement de « notre véritable tradition artistique qui était baroque, *via* Lisbonne » par une culture française étrangère à cette tradition. Cette mission ne fut que le reflet, au Brésil, du lent passage de l'hégémonie romaine à l'hégémonie française dans les académies européennes [...]. (Marques, 2013, 255)⁸⁷

Le positionnement de Luiz Marques dans son énonciation du passage d'une hégémonie à une autre permet une mise en perspective supplémentaire de la notion d'« invasion culturelle » utilisée par Ana Mae Barbosa (2006, 11) et, plus largement, de la thématique récurrente des influences et des modèles au regard de l'enseignement artistique au Brésil et de sa production. Cette thématique ne s'attache pas uniquement aux spécificités du domaine artistique brésilien. Elle semble intrinsèque au domaine de l'art dans sa conception occidentale à partir du XVIII^e siècle, avec en Europe, l'émergence des nouvelles conceptions et des transformations du concept d'art.

L'un des facteurs de ce clivage entre arts mécaniques et arts libéraux dès les débuts de l'établissement de l'enseignement artistique au sein de l'Académie impériale des Beaux-Arts et les difficultés rencontrées par Lebreton pour instaurer un enseignement associant ces deux distinctions, seraient en grande partie selon Ana Mae Barbosa liés à l'organisation sociale du Brésil au cours des périodes du Royaume uni de Portugal, du Brésil et des Algarves (1815-1822) et de l'Empire du Brésil (1822-1889), cette dernière étant caractérisée par l'attribution du travail manuel aux esclaves.⁸⁸

Le décret de 1816 qui fut à la base de la création de l'enseignement artistique au Brésil marqua la relation de ses instigateurs avec le domaine artistique, conçu comme un instrument de modernisation.

L'Ecole impériale des Beaux-Arts inaugura l'ambiguïté à laquelle l'éducation brésilienne est confrontée jusqu'à présent, c'est-à-dire le dilemme entre une éducation d'élite et une éducation populaire.

⁸⁷ Luiz Marques fait référence à l'article datant de 1955 de l'intellectuel et critique d'art contemporain Mário Pedrosa intitulé *Da Missão francesa : seus obstáculos políticos* publié dans l'ouvrage *Mário Pedrosa : acadêmicos e Modernos, Textos Escolhidos III*, (Pedrosa, 1998, 83-84).

⁸⁸ Concernant le travail manuel et le travail libre : Bresciani, 1992, 121.

Dans le domaine spécifique de l'éducation artistique, fut incorporé le dilemme déjà instauré en Europe entre art comme création et comme technique. (Barbosa, 2011, 7)⁸⁹

Le clivage entre ces deux conceptions de l'art, formulées par Ana Mae Barbosa en termes de différenciation entre art comme création et art comme technique, se manifestèrent dès le XVII^e siècle en Europe lors de la séparation des beaux-arts et des arts dits serviles. Ce clivage et les discussions qui l'entourent sont réactivés de manière récurrente, non seulement au sein des institutions d'enseignement artistique, mais aussi par l'ensemble des acteurs du domaine de l'art et du public. L'organisation et l'incorporation des disciplines dans les établissements artistiques furent également le cadre de ces discussions. La séparation du cours d'architecture de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia en 1959, suivi de la création de la Faculté d'architecture de l'Université fédérale de Bahia, en est un exemple. Il ne constitue toutefois pas une spécificité restreinte ni au Brésil ni à l'Etat de Bahia.

2.3. Les acteurs de la Mission artistique française

Joachim Lebreton (1760-1819), qui fut tout d'abord professeur de rhétorique d'un lycée théatin à Tulle (1779-1789), enseignant et étudiant l'Antiquité, quitta les ordres religieux (ordres des Clercs réguliers) au moment de la Révolution française et se rendit à Paris où il y adopta les principes révolutionnaires : souveraineté du peuple, division des pouvoirs, réorganisation des pouvoirs pour l'ensemble du territoire français, réorganisation de l'Eglise, renversement de la monarchie, entre autres.

Il intégra l'Institut de France en 1795 en tant que membre de la classe des sciences morales et politiques. A partir de 1796, il débuta sa carrière administrative en tant que chef du bureau des Beaux-Arts du ministère de l'intérieur, devenant ainsi un intermédiaire entre le gouvernement et les arts. Dans ce rôle, il était chargé entre autres de rédiger les rapports sur la conservation des objets d'art saisis par Napoléon Bonaparte lors de ses conquêtes, notamment en Italie. Parmi les œuvres emmenées à

⁸⁹ Traduction libre : « *A Escola Imperial das Belas-Artes inaugurou a ambigüidade na qual até hoje se debate a educação brasileira, isto é, o dilema entre educação de elite e educação popular. Na área específica de educação artística incorporou o dilema já instaurado na Europa entre arte como criação e como técnica.* »

Paris se trouvaient des toiles de Raphaël, les *Chevaux* de la basilique de Saint-Marc, l'*Apollon du Belvédère* et le *Laocoon*. Cette activité permit à Joachim Lebreton de collaborer en 1802 avec Dominique Vivant Denon, nommé directeur du musée Napoléon⁹⁰ et directeur des Arts.

Bien que Dominique Vivant Denon ne fasse pas partie des acteurs de la Mission artistique française qui partirent pour le Brésil, il est important de relever ses fonctions et ses activités en relation avec Joachim Lebreton d'une part et, d'autre part, en relation avec la question de la saisie des œuvres d'art au cours de l'Empire. Ces événements historiques eurent une influence considérable non seulement sur la réception de la Mission artistique française au Brésil, mais encore dans le rapport qu'entretiennent certains auteurs brésiliens avec certains aspects de cette période, dont la question de la spoliation d'œuvres d'art. Dominique Vivant Denon organisa en une dizaine d'années le rassemblement le plus prestigieux d'œuvres d'art de cette époque, constitué des anciennes collections royales, des biens saisis à l'Eglise et aux émigrés, ainsi que des prises de guerre effectuées en Belgique, en Italie, en Prusse et en Autriche. Après la défaite de Napoléon à Waterloo, son abdication en 1815 et la chute de l'Empire, Dominique Vivant Denon assista au démantèlement du musée et aux démarches des représentants des nations spoliées venues récupérer leurs biens. Environ cinq mille œuvres furent restituées à leurs pays.

Napoléon et le gouvernement français de l'Empire restent ainsi pour le domaine artistique, selon certains auteurs parmi lesquels Ana Mae Barbosa, liés à la question de spoliation d'œuvres d'art. La saisie d'œuvres d'art semble toutefois avoir été proposée par la Convention nationale de 1794 comme solution aux vaincus en tant qu'indemnités de guerre. Les réquisitions de Napoléon eurent lieu dans toute l'Europe. Ce fut au Louvre que les trésors de guerre furent recueillis et présentés. Sous la direction de Dominique Vivant Denon, le musée s'enrichit cependant non seulement avec les saisies napoléoniennes, mais aussi par de nombreux achats, commandes et dons.

En 1803, à la fin de la période du régime politique appelé Consulat avec à sa tête Napoléon Bonaparte, Joachim Lebreton fut élu secrétaire perpétuel de la classe des Beaux-Arts de l'Institut de France et membre de la classe d'histoire et de littérature ancienne. Déchu de son poste de secrétaire perpétuel en 1816, il partit pour le Brésil

⁹⁰ Le musée Napoléon correspond à l'actuel Musée du Louvre, dont l'inauguration officielle sous le nom de Museum central des Arts date de 1793. Il prit le nom de musée Napoléon en 1803. Une aile du musée du Louvre porte le nom Denon.

accompagnés d'artistes pour la plupart français, formant ainsi ce qui fut appelé la Mission artistique française. Les idées de Lebreton issues des discours prononcés au cours des séances annuelles publiques de l'Institut de France indiquent qu'il défendait et préconisait une émulation entre les artistes, l'étude des grands maîtres qu'il considérait fondamentale pour la formation artistique, ainsi que l'étude de l'Antiquité classique. A ce sujet, il est intéressant de noter qu'un certain nombre des œuvres du patrimoine artistique italien saisies et présentées au musée Napoléon étaient des œuvres qui s'inspiraient ou faisaient référence aux œuvres de l'Antiquité classique.

Jean-Baptiste Debret, qui reçut une formation néoclassique, fut en France peintre de la cour de Napoléon Bonaparte. Au Brésil, il travailla comme peintre de la cour de la famille royale, représentant les événements officiels. Il organisa en 1829 la première exposition d'art publique du Brésil en présentant les œuvres de la classe de peinture historique de l'Académie impériale des Beaux-Arts. En tant que peintre historique, Jean-Baptiste Debret documenta et illustra non seulement les premières manifestations historiques du Royaume Uni du Portugal, Brésil et Algarves et de sa cour transférée à Rio de Janeiro, puis de l'Empire du Brésil. Il dessina encore au crayon les divers aspects naturels et sociaux de son nouvel environnement, participant ainsi à la divulgation et à la circulation de l'image du nouvel Etat et à la création d'un imaginaire politique (Migliaccio, 2000, 51-52).

De retour en France en 1831, accompagné de son élève Porto Alegre, Debret publia entre 1834 et 1839 trois volumes intitulés *Voyage pittoresque et historique au Brésil* illustrés de lithogravures. Ses illustrations laisseraient apparaître un certain conflit entre ses idées néoclassiques et la réalité brésilienne de cette époque (Naves, 1996, 44-45).

Nicolas Antoine Taunay, peintre de genre, de peinture historique et de paysage, formé aux modèles classiques de représentation, intégra en 1796 l'Institut de France. En 1798, l'une de ses œuvres relative à la campagne de Napoléon Bonaparte en Italie fut acquise par l'actuel Musée du Louvre⁹¹. En 1805, devenu l'un des peintres favoris de Napoléon, il peignit les campagnes allemandes de Napoléon. A la chute de Napoléon, il fut convié à participer au groupe de Lebreton. Arrivé au Brésil, il fut pensionnaire de Dom João VI et occupa le poste de peintre de paysage. Il retourna en France en 1821 suite aux difficultés engendrées par la nomination de Henrique José da Silva à la

⁹¹ A cette période, l'appellation du Musée du Louvre était celle de Museum central des Arts de la République, ouvert le 10 août 1793.

direction de l'Académie royale (1819). Ce fut son fils Félix Emile Taunay (1795–1881) qui le remplaça pour les classes de peinture de paysage.

Le sculpteur Auguste-Marie Taunay, qui participa entre 1808 et 1814 au Salon de Paris, fut convié en 1807 à réaliser la décoration de l'escalier du Palais du Louvre et de l'Arc de triomphe du Carrousel. Parmi ses œuvres liées aux personnalités politiques de France, il réalisa entre autres une statue de Napoléon. Au Brésil, comme d'autres membres de la Mission artistique française, il dispensa des cours libres et eut comme élèves José Jorge Duarte, Xisto Antônio Pires, Manuel Ferreira Lagos, Cândido Mateus Farias, João José da Silva Monteiro e José da Silva Santos.

Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny qui investit entre 1801 et 1805 l'architecture de l'Antiquité et de la Renaissance, fut indiqué en 1807 par l'Institut de France et par les architectes de Napoléon pour travailler en Allemagne pour le roi de Westphalie (1807 – 1813) Jérôme Bonaparte, le plus jeune frère de Napoléon Bonaparte. Il intégra le groupe des membres de la Mission artistique française de 1816 et fut nommé au mois d'août de la même année professeur d'architecture de l'Ecole royale des sciences, des arts et des métiers, devenue en 1826 l'Académie impériale des Beaux-Arts, académie au sein de laquelle il y resta jusqu'à sa mort en 1850. Parmi ses projets d'urbanisme et d'architecture, dont certains ne furent pas réalisés et d'autres démolis, figurent : la *Maison de l'Architecte* (1819), actuel *Solar Grandjean de Montigny* ; la place monumentale de *Campo de Santana* (1827) ; l'Académie impériale des Beaux-Arts (1816-1826) qui fut démolie ; l'édifice de la Place du Commerce (1819-1820), actuelle Maison France-Brézil.

Le nombre des réalisations d'Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny effectuées au Brésil furent limitées en raison des manques matériels et techniques de la cour, de l'agitation politique qui marqua le règne de Dom João VI et l'empire et des conflits entre les artistes français et portugais pour la direction de l'Académie impériale des Beaux-Arts. Ces conflits étaient aussi liés aux orientations artistiques et architecturales. Grandjean de Montigny inaugura néanmoins le premier enseignement formel d'architecture au Brésil et fut l'un des principaux acteurs de l'affirmation du néoclassicisme comme architecture officielle de la cour à Rio de Janeiro. Mais en raison de la topologie de Rio de Janeiro et de son climat, des conditions limitées déjà citées, Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny dut adapter son architecture.

Le graveur en taille-douce et à l'eau-forte Charles-Simon Pradier fut l'un des artistes de la Mission qui n'était pas français, né à Genève au moment où la République

de Genève était indépendante⁹². Bénéficiaire d'une bourse de la ville de Genève et du gouvernement français, il s'installa à Paris en 1806. Il étudia à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris jusqu'en 1809. Primé en 1812, sa pension française lui fut renouvelée. Sans reconnaissance tangible par la suite, il prit part en 1816 à la Mission artistique française. De 1816 à 1818, Charles-Simon Pradier fut pensionnaire et graveur du roi du Portugal et du Brésil et retourna vraisemblablement en France vers 1821.

2.4. L'Ecole des Beaux-Arts de Bahia

L'Ecole des Beaux-Arts de Bahia (*Escola de Belas Artes da Bahia*) est l'héritière d'une histoire des arts dont les fondements, selon une approche institutionnelle, remontent à la période coloniale. Il s'agit de la deuxième appellation de l'institution publique de Bahia dévolue à l'enseignement artistique supérieur. Comme ce fut le cas pour les écoles des beaux-arts en Europe, dont celles du Portugal et de France, ces institutions acquirent au cours de l'histoire différentes appellations, relatives aux systèmes politiques en place et aux réformes éducationnelles qui se succédèrent. L'Ecole des Beaux-Arts de Bahia est donc l'héritière de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia (*Academia de Belas Artes da Bahia*), première appellation de l'institution fondée en 1877 sous le régime de l'Empire du Brésil⁹³.

L'Académie des Beaux-Arts de Bahia est issue de l'initiative privée du peintre et professeur espagnol Miguel Navarro y Cañizares (1834-1913). Elle fut implantée à la suite de la création en 1856 de la Société des Beaux-Arts de Bahia et fut établie à partir des modèles académiques européens et de celui de l'Académie impériale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro (1826), adaptés au contexte local. Elle fut aussi fortement liée au développement du Lycée des arts et métiers de Bahia instauré en 1872.

Une contribution considérable pour le développement de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia et de son institution première, élément caractéristique présent tout au long de

⁹² La République de Genève fut intégrée à la République française en 1798. Elle redevint indépendante en 1813 après la défaite des armées de Napoléon – et devint Canton suisse en 1815.

⁹³ L'Académie des Beaux-Arts puis l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia apparaissent dans les actes des sessions de sa congrégation (*Actas das Sessões da Congregação*) dès sa fondation en 1878 avec l'orthographe suivante : *Academia de Bellas Artes da Bahia* et *Escola de Bellas Artes da Bahia*.

l'histoire culturelle et artistique de Bahia, dès l'implantation de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia jusqu'à l'insertion de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia à l'Université de Bahia en 1947, fut l'intérêt culturel et artistique des médecins de Bahia et de leur soutien apporté à l'établissement et au développement des institutions culturelles de la province puis de l'Etat de Bahia. Un autre apport qui favorisa l'instauration d'un enseignement supérieur artistique institutionnel à Bahia fut la présence à Salvador d'intellectuels et de collectionneurs, comme ce fut le cas de Jonathas Abbott, professeur de l'Ecole de médecine de Bahia dès 1829, considéré comme l'un des premiers collectionneurs de Bahia.

Le terme académie, qui est présent de manière récurrente dans le parcours historique réalisé sur l'enseignement supérieur au Brésil, de la création des universités jusqu'à l'institutionnalisation de l'enseignement artistique, dont l'objectif est la contextualisation de l'établissement de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia et de son insertion à l'Université de Bahia afin de comprendre son rôle dans le développement culturel de Bahia dans les années 1950, a comme origine l'appellation du lieu où le philosophe grec Platon donnait son enseignement, le jardin d'Academos et où se réunissait ses disciples au IV^e siècle avant J.-C.

Les significations et les usages du terme académie se sont élargis au cours des siècles, traitant de manière générale dès le XVI^e siècle de l'idée d'enseignement. A partir de 1566, le terme académie correspondait à l'établissement où étaient enseignées certaines disciplines. Ces disciplines ne se limitaient pas à celles communément comprises dans l'enseignement des académies qui formèrent plus tard l'enseignement supérieur institutionnalisé. A partir de 1653, le terme académie désignait aussi, dans sa relation avec l'enseignement du dessin, un exercice d'école dessiné d'après un modèle et, par extension, dès le XIX^e siècle, le modèle lui-même (TLFI, 2015). Le terme d'étude académique dans le sens d'une étude d'après modèle est présent dans le document de 1897 (*Termo de Obrigações*) présentant les obligations que devaient suivre le premier lauréat du prix de voyage en Europe de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia (Silva, 2008, 95)⁹⁴. A partir de 1570 en France, le terme académie désignait plus largement une société formée de gens de lettres, de savants et d'artistes (TLFI, 2015).

⁹⁴ « [...] o primeiro anno a enviar oito estudos dos quaes quatro academicos feitas no atelier Julian ». Termo de Obrigação, deuxième paragraphe, in Livro de Termos de Obrigações para a Escola de Belas Artes, Salvador, Escola de Belas Artes, 1897, p. 1.

Au Portugal, sous le régime monarchique constitutionnel, période où le développement artistique du Brésil était toujours en étroite relation avec le Portugal, deux académies homologues furent instituées en 1836 : la première, l'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne (*Academia das Belas Artes de Lisboa*), puis la seconde, l'Académie des Beaux-Arts de Porto (*Academia Portuense de Belas Artes*), toutes deux vouées à l'enseignement de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de la gravure. L'enseignement qui y était proposé détenait un caractère majoritairement pratique avec comme objectif la formation d'ouvriers qualifiés. En 1862, l'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne fut dénommée Académie royale des Beaux-Arts (*Academia Real de Belas Artes*) et, en 1911, suite aux réformes de l'enseignement débutées dès 1881, les deux académies, celles de Lisbonne et de Porto, devinrent Ecoles des Beaux-Arts (*Escolas de Belas Artes*). Les réformes dont elles furent tributaires consistèrent en grande partie à l'élargissement des cours liés à l'architecture (géométrie analytique, algèbre, trigonométrie, résistance des matériaux et processus de construction), tout en conservant les cours de sculpture, de peinture et de gravure artistique. L'urbanisme fut intégré aux écoles en 1950, appelées dès 1957 Ecoles Supérieures des Beaux-Arts (*Escolas Superiores de Belas Artes*)⁹⁵ (Fontes, 2015).

La production artistique du Brésil suivit, jusqu'au XIX^e siècle, les caractéristiques du développement artistique portugais, avec la participation d'artistes issus du Portugal. Jusqu'au XVI^e siècle, avant l'émergence des nouvelles conceptions et des transformations du concept d'art du XVIII^e siècle en Europe, l'artiste, au Portugal, travaillait selon les normes des corporations de métiers, à l'image des modèles de l'Antiquité et du Moyen-Âge qui inscrivaient art et artisanat sous la même dénomination et classification. A partir de la fin du XVI^e siècle, les peintres revendiquèrent l'exemption des charges qu'ils devaient verser aux corporations de métiers, gagnant ainsi une plus grande liberté dans leurs activités.

Le régime corporatif s'étendit au Brésil par l'exercice de certaines activités artisanales autorisées par l'administration portugaise (Campos, 2010, 27). L'activité des

⁹⁵ En 1979, les départements d'architecture des deux écoles devinrent autonomes et acquirent la dénomination de Facultés d'Architecture de leurs universités respectives (*Faculdade de Arquitectura*). En 1992, les deux écoles des Beaux Arts furent intégrées aux Universités de Lisbonne et de Porto, sous les dénominations de Faculté des Beaux Arts de l'Université de Lisbonne (*Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa*) et de Faculté des Beaux Arts de l'Université de Porto. L'insertion de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia à l'Université de Bahia eut lieu en 1947.

peintres et des sculpteurs était intégrée aux activités professionnelles libérales. La production artistique était intimement liée à l'Église catholique. Les artistes réalisaient pour cette dernière non seulement les peintures (tableaux, panneaux)⁹⁶, mais aussi l'ensemble des objets liés aux cérémonies religieuses ainsi que leur restauration. Les thématiques étaient majoritairement d'ordre biblique ou liées à la vie des saints catholiques et, pour la plupart, similaire aux compositions européennes. La formation artistique se faisait sous forme d'apprentissage dans les ateliers des maîtres, suivant le fonctionnement des corporations médiévales (Flexor, 2011).

A Salvador, les peintres étaient des hommes libres et de basse condition. De manière générale, le noir ou le mulâtre qui participait aux activités artistiques jusqu'au XVIII^e siècle le faisait au sein des ateliers, sans reconnaissance officielle de leur formation. Salvador, siège du gouvernement portugais jusqu'en 1763 et de l'archevêché du Brésil, occupa un grand nombre d'artistes responsables de la décoration des édifices officiels et religieux. Ils étaient issus de Bahia ainsi que d'autres provinces et de l'étranger (Campos, 2010, 29).

Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, l'apprentissage dans les ateliers des maîtres, la pratique de la peinture et de la sculpture à Bahia continuèrent à fonctionner de manière similaire aux corporations médiévales, suivant un parcours relativement indépendant des activités qui eurent lieu à Rio de Janeiro (Silva, 2005, 224). Et bien que des cours publics de dessin (*Aulas Públicas de Desenho*)⁹⁷ se tinrent à Bahia à partir de 1813, première forme d'enseignement artistique en dehors des ateliers, l'enseignement et la production artistique restèrent dépendants d'initiatives privées jusqu'à la fondation de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia (Silva, 2005, 225).

Parallèlement aux ateliers des maîtres, d'autres formes d'enseignement artistique existèrent au début du XIX^e siècle dans la province de Bahia, comme les cours à caractère public⁹⁸ proposés à Salvador par le Couvent Saint-François (*Convento de São Francisco*). Au sein de cet ordre religieux furent établis en 1828 des cours de dessin

⁹⁶ L'attribution des peintures religieuses à Bahia et leurs auteurs sont connues principalement au moyen de la documentation provenant des ordres religieux, présente dans leurs registres, relatifs aux commandes et aux paiements des œuvres réalisées (Campos, 2010, 30).

⁹⁷ Les cours publics de dessin proposaient, sous l'orientation notamment d'Antônio da Silva Lopes, professeur portugais et premier directeur, la pratique de la copie, similaire à celle qui existait au XVIII^e siècle (Flexor, 2011, 2).

⁹⁸ Selon Maria Helena Ochi Flexor (2011, 2), le caractère public de ces cours expliquerait un recul de l'usage des thèmes bibliques et une influence de la Mission artistique française de Rio de Janeiro.

dispensés par le peintre de la dénommée *Ecole de peinture de Bahia* (*Escola Baiana de Pintura*), Antonio Joaquim Franco Velasco (Oliveira, 2014, 567). D'autres formes d'enseignement artistique qui eurent lieu au cours des années 1840 sont mentionnées par le professeur Maria Helena Ochi Flexor à partir des sources de Manuel Querino (Flexor, 2011, 2)⁹⁹.

Le perfectionnement des artistes, sans lien nécessairement direct avec les institutions publiques ou privées existantes, pouvaient se poursuivre à l'étranger. Entre 1841 et 1870 notamment, avant la création du Lycée des arts et métiers de Bahia et de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia, la province de Bahia¹⁰⁰ envoya des artistes en Europe pour se perfectionner (Flexor, 2011, 3).

Jonathas Abbott et la fondation de la Société des Beaux-Arts (1856)

En 1856 fut fondée à Salvador la Société des Beaux-Arts (*Sociedade de Belas Artes*), suite à l'initiative d'hommes de lettres et sous l'impulsion du médecin Antônio José Alves¹⁰¹. La Société des Beaux-Arts organisa des expositions annuelles. Elle intégra dans sa bibliothèque diverses productions artistiques (peintures, gravures, dessins). Elle promut aussi des concours de peinture historique, en relation notamment avec l'Indépendance du Brésil et la défaite des Portugais du 2 juillet 1823 lors de la guerre d'Indépendance de Bahia (Flexor, 2011, 3)¹⁰². La création de la Société des

⁹⁹ Cf. Querino, 1911, 104.

¹⁰⁰ La « province de Bahia », qui correspond à l'actuel Etat de Bahia, est la désignation utilisée dès 1821 à partir du Royaume du Brésil puis de l'Empire du Brésil jusqu'à la première constitution républicaine en 1891.

¹⁰¹ Le médecin et professeur Antônio José Alves (1818–1866) né à Salvador, père du poète Antônio de Castro Alves, étudia la médecine au sein de la Faculté de médecine de Bahia et en Europe. Il obtint en 1841 le titre de docteur en médecine de la Faculté de médecine de Bahia. Homme cultivé, il détenait dans sa demeure une collection de peinture d'artistes brésiliens et étrangers. Le père d'Antônio José Alves, le major José Antônio da Silva Castro est considéré comme l'un des héros de l'Indépendance du Brésil (Academia Brasileira de Letras).

¹⁰² Les articles de Viviane Rummler da Silva (2005) et de Maria Helena Ochi Flexor (2011), qui présentent une orientation similaire dans l'étude de l'instauration des institutions artistiques de Bahia au courant du XIX^e siècle, font toutes deux références à l'ouvrage de Manuel Raimundo Querino (1851-1923) publié en 1911 sous le titre *Artistas bahianos*. Manuel Raimundo Querino, fonctionnaire au sein du Secrétariat de l'agriculture et premier noir à intégrer le Conseil Municipal de Salvador, étudia au sein du Lycée des arts et métiers de Bahia puis de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia, où il y obtint un diplôme en 1882. Au-delà de son apport considérable

Beaux-Arts de Bahia, qui eut lieu la même année que celle de la société scientifique intitulée Institut historique de Bahia (*Instituto Histórico da Bahia*), démontre le contexte particulier de la ville de Salvador à cette époque. Une sphère culturelle, liée aux différents domaines et scientifique et artistique, s'établit ainsi dans la capitale de la province de Bahia.

La figure du médecin professeur et amateur d'art Jonathas Abbott illustre les diverses thématiques déjà soulevées pour comprendre le développement du domaine artistique à Bahia, celui de ses institutions ainsi que son contexte. Elles relèvent aussi de l'instauration des enseignements de niveau supérieur, des déplacements d'Europe vers le Brésil et vice versa, des influences et des modèles, ainsi que des liens établis entre les membres des différentes sphères culturelles et scientifiques. Ces derniers furent effectivement les acteurs des transformations du paysage culturel de Salvador.

Né en Angleterre en 1796 au sein d'une famille d'artisans, fils de John et Sarah Abbott, Jonathas Abbott arriva au Brésil en 1812 à l'âge de seize ans comme jeune employé du médecin José Álvarez do Amaral¹⁰³. Il fut élève à Salvador du Tiers-Ordre de Saint-François où il eut accès, de manière secondaire, à l'étude des arts classiques (Oliveira, 2014, 567). Après des études de latin chez les franciscains, il entreprit dès 1816 des études de médecine. Il réalisa sous le gouvernement de Dom Marcos de Noronha e Brito, gouverneur de Bahia de 1810 à 1818, des traductions de documents diplomatiques de l'anglais au portugais, gagnant ainsi la protection du huitième Comte dos Arcos¹⁰⁴ (Oliveira, 2014, 570). Il reçut en 1821 le titre de chirurgien, lui conférant ainsi l'autorisation d'exercer la médecine et la chirurgie sur l'ensemble du territoire de l'Empire. En 1829, il intégra l'Ecole de médecine de Bahia comme professeur d'anatomie.

Jonathas Abbott entreprit entre 1830 et 1832 un voyage en Europe. Le but était d'y poursuivre des études de perfectionnement à Paris ainsi que d'acquérir le titre de docteur au sein d'une université européenne. Ces voyages en Europe au cours de la

sur l'étude de la culture et de la société de Bahia, de sa participation à la prise en compte des noirs dans l'Histoire du Brésil, il est considéré comme l'un des pionniers de l'écriture de l'histoire de l'art de Bahia.

¹⁰³ José Álvarez do Amaral fut nommé en 1815 secrétaire et professeur remplaçant de l'Ecole de chirurgie de Bahia.

¹⁰⁴ Dom Marcos de Noronha e Brito, huitième Comte dos Arcos, né à Lisbonne en 1771, dirigea la colonie brésilienne de 1806 à 1808. A l'arrivée de la famille royale au Brésil en 1808, il fut envoyé dans la province de Bahia comme gouverneur.

première moitié du XIX^e siècle n'étaient pas réalisés uniquement par les jeunes médecins formés de l'Ecole de médecine de Bahia. Il se constitua à cette période à Salvador un groupe d'intellectuels, d'artistes et de personnes de professions libérales, issus des classes moyennes et aisées. Ces derniers partaient en perfectionnement en Europe, principalement à Paris (Oliveira, 2014, 570). Les répercussions de ces voyages furent nombreuses, dépassant le cadre strict d'un perfectionnement professionnel. Ces séjours comportaient, comme ce fut le cas pour Jonathas Abbott, une forte dimension culturelle. Abbott effectua lors de son premier voyage en Europe ce qui pourrait correspondre au « *Grand Tour* », comme le formule Cláudia de Oliveira (Oliveira, 2014, 571), le long voyage de perfectionnement pratiqué dès le XVII^e siècle et qui devint au cours des XVIII^e et XIX^e siècles une caractéristique des amateurs d'art, des collectionneurs ou encore des écrivains¹⁰⁵. Après avoir été admis en 1831 aux examens de doctorat de médecine à Palerme, Jonathas Abbott parcourut l'Italie (Herculanum, Rome, Naples, Pozzuoli, Toscane, entre autres villes et régions visitées). Ce fut au cours de cette « traversée » de l'Italie qu'il commença à acquérir les premières œuvres et objets constituant le début d'une collection éclectique et hétérogène. Sa collection s'élargit par la suite, avec l'acquisition d'œuvres d'artistes de Bahia et du Brésil (Oliveira, 2014, 573). Jonathas Abbott effectua un deuxième voyage en Europe entre 1852 et 1853 au cours duquel il acquit de nouvelles œuvres (Oliveira, 2014, 578).

Les voyages de perfectionnement en Europe au cours de la moitié du XIX^e siècle relèvent, pour le domaine artistique, du contact avec l'art et la culture classique, accompagné d'un intérêt particulier pour l'Antiquité. Cette particularité, associée à l'exemple de Jonathas Abbott et de son goût pour l'Antiquité et des arts dits classiques, permet de questionner les différentes thèses émises sur la réimplantation du néoclassicisme au Brésil. Dans le cas de Bahia, où la Mission française eut une moindre répercussion, il paraît opportun de questionner l'influence des voyages de perfectionnement en ce qui concerne la présence étendue du néoclassicisme à Bahia et à Salvador au regard, en particulier, des premières collections d'art constituées à cette époque (parmi lesquelles celle de Jonathas Abbott), qui intégrèrent les premiers musées de Bahia. Les voyages de perfectionnement permirent aussi, dans le domaine culturel,

¹⁰⁵ Le « *Grand Tour* », pérégrination étudiante dont l'origine est la mobilité des étudiants au Moyen Âge dans le but de poursuivre leurs études, devenue au XVII^e siècle une expérience qui était l'occasion de visiter des sites célèbres et de s'initier à la sociabilité littéraire ou aristocratique (Charle, Verger, 2007, 56-57).

un rapprochement entre art et science. Ce rapprochement avait lieu lors des rencontres, des visites des musées et des collections particulières. La participation aux conférences des diverses institutions, notamment parisiennes, favorisa également ce rapprochement entre les différents domaines et disciplines de l'art et de la science.

Nombreuses sont en effet les répercussions des voyages de perfectionnement. Les comptes rendus de Jonathas Abbott, présents dans son journal de voyage (Galvão, 2007), en sont des exemples. Relatifs à divers aspects sociétaux, les répercussions ou les influences de ces voyages relèvent de l'accès à une possible ascension sociale et professionnelle au sein de la société de Bahia, d'un gain de respectabilité pour les voyageurs de retour au Brésil, ainsi que d'un tissage de relations entre les différentes classes de la société de Bahia en séjour à l'étranger¹⁰⁶.

C'est ainsi que Jonathas Abbott, accompagné de ses collègues médecins, artistes et intellectuels, participa pleinement à la création d'une nouvelle sphère culturelle à Salvador, marquée par les fondations en 1856 de l'Institut historique de Bahia¹⁰⁷ (*Instituto Histórico da Bahia*) et de la Société des Beaux-Arts (*Sociedade de Belas Artes*). Jonathas Abbott fut le président de cette dernière, fondée dans sa propre demeure avec des hommes issus des domaines scientifique, littéraire, artistique et diplomatique. Figurent ainsi parmi les membres de la Société des Beaux-Arts : le

¹⁰⁶ Il est important de rappeler que les soutiens financiers accordés pour la poursuite des formations en Europe n'engageaient pas uniquement les formations artistiques. La loi n° 575 du 30 juin 1855 (Lombardi, Saviani, Nascimento, 2006), relative au soutien financier apporté par le gouvernement de Bahia à l'architecte et ingénieur Francisco de Azevedo Caminhoá (1835-1915) pour la poursuite de sa formation en Europe, en est un exemple. Cette loi permet aussi de relever que le soutien aux voyages de formation existait avant la Proclamation de la République. Dans la même collection de lois et de résolutions de 1841 à 1889 de l'Assemblée législative de Bahia, d'autres ressources financières furent attribuées pour des formations en Europe dans les disciplines d'ingénierie, de chimie industrielle, de peinture, de musique et d'études ecclésiastiques. Après le décès de Francisco de Azevedo Caminhoá, qui était devenu un architecte et ingénieur primé établi à Rio de Janeiro, une partie de sa fortune fut léguée par notes testamentaires à l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia. En signe de reconnaissance de l'aide qu'il perçut du gouvernement de Bahia pour sa formation en Europe, la fortune léguée devait soutenir les voyages de perfectionnement à l'étranger. A partir de cette donation furent ainsi instaurés les prix de voyage *Prêmios Donativos Caminhoá* de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia. Ces prix étaient attribués aux élèves de l'institution, choisis à la suite de concours réalisés au terme de leur formation.

¹⁰⁷ L'Institut historique de Bahia, créé en 1856 et qui perdura jusqu'en 1877, semble avoir été confondu dans l'article de Cláudia de Oliveira avec l'Institut géographique et historique de Bahia, établi postérieurement en 1894.

docteur Antônio José Alves¹⁰⁸, le docteur João José Barbosa de Oliveira, le dramaturge Agrário de Menezes, le poète Muniz Barreto, le représentant extraordinaire et ministre plénipotentiaire aux Etats-Unis (1841-1847) Gaspar José Lisboa ainsi que le peintre Rodrigues Nunes (Oliveira, 2014, 571).

L'exemple de Jonathas Abbott comme collectionneur privé d'art permet de relever encore une transformation importante du marché de l'art, qui eut lieu au cours du XIX^e siècle à Bahia. Jusque vers la moitié du XIX^e siècle, le marché de l'art à Bahia était quasiment inexistant, presque exclusivement lié aux institutions religieuses. L'acquisition d'œuvres par des particuliers et la constitution de collections privées introduisirent une diversification de la clientèle et un processus de libéralisation des arts. L'artiste acquit par conséquent une plus grande autonomie professionnelle, libéré des restrictions relatives au fonctionnement des corporations de métiers (Oliveira, 2014, 576).

L'une des particularités de la collection de Jonathas Abbott, au-delà de l'éclectisme et de l'hétérogénéité des collections privées qui en étaient un aspect commun à cette époque, est le regroupement au sein d'une même collection d'œuvres d'art et d'objets de provenance européenne et brésilienne. Cette dernière introduisit ainsi à Bahia une diversité culturelle à travers les différentes productions artistiques acquises, formulée par Cláudia Oliveira (2014, 577) comme propre au cosmopolitisme objectif et subjectif du collectionneur Abbott¹⁰⁹.

La création de la Société des Beaux-Arts de Bahia, conjointement à l'apport et aux influences des collections privées, permit l'établissement de nouveaux espaces culturels et de nouveaux modes de divulgation des connaissances à Bahia avec, comme exemple, la présentation des œuvres des artistes de Bahia dans le cadre d'expositions annuelles ou encore, en offrant aux artistes un cadre propice à la vente de leurs œuvres. Les actions de Jonathas Abbott et des membres fondateurs de la Société des Beaux-Arts de Bahia eurent encore comme influence postérieure l'institutionnalisation des domaines artistique et intellectuel, en particulier dans la construction des premiers musées de la ville de Salvador. Après la mort de Jonathas Abbott qui survint en 1868, la

¹⁰⁸ Antônio José Alves est le père du poète et dramaturge Castro Alves (1847-1871), connu entre autres pour son combat contre l'esclavage. En son hommage, la ville de Salvador détient plusieurs lieux qui portent son nom, comme la Place Castro Alves et le Théâtre Castro Alves.

¹⁰⁹ Il est important de relever cette mention du terme cosmopolitisme. Il correspond à l'une des caractéristiques de l'essor culturel et artistique de Bahia dans les années 1950.

majorité des œuvres de la collection fut acquise par le gouvernement de Bahia dans le but de constituer une galerie d'art au sein du Lycée des arts et métiers de Bahia. Les œuvres de la collection, conservées dès 1938 et jusqu'à ce jour sous la dénomination de *Galeria Abbott* au sein du Musée d'art de Bahia (*Museu de Arte da Bahia*) situé à Salvador, constitue une partie importante du patrimoine du musée.

Le Lycée des arts et métiers de Bahia

En 1872, soit cinq années avant la création de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia et seize années après la création du Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro, fut créé, à Salvador, la Société des Arts et Métiers de Bahia (*Sociedade de Artes e Oficios*), connue sous l'appellation de son école, le Lycée des arts et métiers de Bahia (*Liceu de Artes e Oficios da Bahia*). L'objectif du Lycée, similaire à celui de Rio de Janeiro, était de former des ouvriers et des artisans susceptibles d'intégrer le marché du travail. Cette institution offrait des cours nocturnes gratuits et ouverts à tous, sans distinction de classe sociale. Soutenu par l'Etat et par des organismes professionnels, il proposait un enseignement pratique d'apprentissage et un enseignement théorique de formation humaniste, selon les modèles du Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro et des écoles françaises des arts et métiers des XVIII^e et XIX^e siècles.

La transformation à venir du marché du travail avec l'abolition de l'esclavage, les concepts de modernisation et de progrès alors en vigueur et les transformations liées au développement industriel influencèrent considérablement la création d'écoles professionnelles. Le Lycée visait non seulement une modernisation dans le domaine de l'enseignement professionnel, mais encore une valorisation du travail manuel. Ce dernier avait été, tout au long de la période coloniale et de l'Empire, associé à une main-d'œuvre servile liée à l'esclavage. Avec l'avènement de l'abolition de l'esclavage et de l'industrialisation du Brésil, le travail libre en milieu urbain était en expansion, accompagné de nouvelles revendications liées à la protection des travailleurs.

Le Lycée des arts et métiers de Bahia regroupait à ses débuts des cours de lettres, de dessin, de grammaire philosophique et française ainsi que l'apprentissage en atelier. Il proposait des conférences et des événements musicaux qui furent initiées dès 1875. En 1878, une bibliothèque populaire (*Biblioteca Popular do Liceu*) fut intégrée à l'institution. Parmi ses activités figuraient aussi des expositions publiques, regroupant la

production des différents corps de métiers et des œuvres d'artistes, ainsi que la mise en place de voyages en Europe pour ses élèves. En 1888, lors de l'une de ses expositions, environ deux mille objets y furent présentés. Au-delà de la défense et de la protection des ouvriers, le Lycée des arts et métiers de Bahia préconisait la présence d'un espace professionnel et la défense des artistes (Leal, 1996, 97).

A la fin du XIX^e siècle, le Lycée des arts et métiers de Bahia, d'orientation libérale et proche des abolitionnistes, bénéficia d'un soutien accru de l'Etat de Bahia et des organisations qui y étaient associées. Au début du XX^e siècle, le Lycée rencontra un déclin sans pour autant disparaître. Les années 1920 furent marquées par son renforcement, avec la création en 1921 de son premier cinéma (*Cinema Liceu*) et du deuxième en 1936, appelé Cinéma populaire (*Cinema Popular*). Après la Seconde Guerre mondiale, une nouvelle crise atteignit le Lycée avec, en 1960, la mise en location de son *Cinema Liceu*.

Le Lycée des arts et métiers de Bahia, au cours de l'Empire et jusqu'à la création de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia, par l'offre d'un enseignement du dessin, de la peinture, de la sculpture et de la statuaire, correspondait en grande partie au modèle d'une académie des beaux-arts (Leal, 1996, 182). Cette similarité engendra en 1878, après la création de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia¹¹⁰, une proposition de la Présidence de la province de Bahia de réunir les deux institutions (Silva, 2005, 225)¹¹¹. Cette question ressurgit ultérieurement et se prolongea jusqu'en 1890.

Miguel Navarro y Cañizares et la fondation de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia

Miguel Navarro y Cañizares, originaire de Valence (*Valencia*) en Espagne, initiateur du projet de la création d'une académie des beaux-arts dans la province de

¹¹⁰ A partir de la Réforme de l'enseignement secondaire et supérieur de la République (*Reforma Benjamin Constant*) de 1891, les statuts de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia furent modifiés (Silva, 2005, 226). Son appellation devint dès 1895 Ecole des Beaux-Arts de Bahia (*Escola de Belas Artes da Bahia*).

¹¹¹ Viviane Rummier da Silva, quant à la question de la réunion des deux institutions, fait référence à l'article de Maria Helena Ochi Flexor (1997, 11-16) intitulé *Academia Imperial de Belas Artes : " inspiração " da Academia de Belas Artes da Bahia*, publié dans les annales du séminaire EBA 180 en 1997 à Rio de Janeiro.

Bahia, occupait préalablement la fonction de professeur de peinture et de dessin au Lycée des arts et métiers de Bahia¹¹². Arrivé à Salvador en 1876, sa destination était initialement Rio de Janeiro où l'émergence de la cour brésilienne, qui présageait un grand nombre de commandes officielles, de portraits et de décorations des salons, attira au Brésil des artistes venus d'Europe (Silva, 2005, 227-228). En raison d'une épidémie de fièvre jaune à la cour, Miguel Navarro y Cañizares s'arrêta dans la province de Bahia. A son arrivée, le peintre avait déjà une solide réputation. Détenteur d'une formation artistique initiée en Espagne, il se perfectionna en Italie suite au Prix de voyage qui lui fut accordé. Il résida à Rome huit années et eut l'occasion de séjourner dans plusieurs pays d'Europe et d'Amériques (Silva, 2005, 227)¹¹³. Peu de temps après son arrivée à Salvador, Cañizares proposa ses services en tant que professeur de dessin et de peinture au Lycée des arts et métiers de Bahia. Sa proposition acceptée, ses cours débutèrent le 28 mai 1876, intitulés « cours supérieur de peinture » (Querino, 1911, 119)¹¹⁴. Cañizares y introduisit de nouvelles méthodes et de nouvelles techniques propres à sa formation en Europe (Silva, 2005, 230)¹¹⁵.

La version sur les origines de la création de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia proposée par Viviane Rummler da Silva, qui se trouve dans le texte introductif de la commémoration en 2008 de ses 130 ans de fonctionnement et qui lui confère ainsi un caractère institutionnel¹¹⁶, associe les mésententes que Miguel Navarro y Cañizares rencontra avec le peintre et professeur né à Salvador, José Antonio da Cunha Couto, et la direction du Lycée des arts et métiers de Bahia. Ces mésententes, relatives à l'attribution d'une commande d'un portrait de l'Empereur Pedro II, conduisirent Miguel

¹¹² Viviane Rummler da Silva (2008) développe les diverses circonstances qui ont influencées la création de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia. Cette étude se trouve dans son mémoire de master soutenu en 2008, présentée précédemment en 2005 dans un article de la revue OHUN, revue électronique de post-graduation en arts visuels de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia (Silva, 2005).

¹¹³ Viviane Rummler da Silva, concernant la formation de Miguel Navarro y Cañizares, fait référence à l'ouvrage *Pintores espanhóis no Brasil* publié en 1996 de José Roberto Teixeira Leite (1930), professeur, historien et critique d'art (Leite, 1996, p. 10-11).

¹¹⁴ Parmi les élèves de Miguel Navarro y Cañizares sont répertoriés, entre autres, le peintre Manoel Silvestre Lopes Rodrigues (1859-1917) et Manuel Raimundo Querino.

¹¹⁵ Les informations relatives à l'établissement du peintre Miguel Navarro y Cañizares à Salvador et aux activités auxquelles il prit part à Bahia traitées par Viviane Rummler da Silva proviennent en grande partie de l'ouvrage déjà mentionné de Manuel Raimundo Querino (1911).

¹¹⁶ Texte accessible sous l'intitulé *Escola de Belas Artes / UFBA – 130 anos* (Escola de Belas Artes, 2008).

Navarro y Cañizares à quitter sa fonction de professeur du Lycée. Le projet de Cañizares semble toutefois avoir été pensé préalablement aux différends qui l'incitèrent à quitter son activité au sein de cette institution (Silva, 2005, 232).

L'initiative de Miguel Navarro y Cañizares fut soutenue par des artistes locaux, par d'anciens élèves du Lycée des arts et métiers, ainsi que par Henrique Pereira de Lucena (Barão de Lucena)¹¹⁷, Virgílio Clímaco Damásio¹¹⁸, José Allioni¹¹⁹, Austricliano F. Coelho¹²⁰, Amaro Lellis Piedade¹²¹, João Francisco Lopes Rodrigues¹²², son fils le peintre Manoel Silvestre Lopes Rodrigues et Manuel Raimundo Querino. Cette dernière fut approuvée le 10 novembre 1877 (Silva, 2005, 232).

Le 17 décembre 1877, l'Académie des Beaux-Arts de Bahia fut déclarée fondée en présence des signataires Henrique Pereira de Lucena, Virgílio Clímaco Damásio, Miguel Navarro y Cañizares, João Francisco Lopes Rodrigues, José Allioni, João Francisco Lopes Rodrigues Filho, Manoel Silvestre Lopes Rodrigues et Austricliano F. Coelho (Silva, 2005, 231).

L'Académie des Beaux-Arts de Bahia débuta officiellement ses activités en 1878. Ses premiers statuts furent approuvés le 12 juillet 1880 par le gouvernement de la province de Bahia. Les objectifs de l'Académie, déjà présents dans ses « dispositions provisoires », comptaient un enseignement théorique et pratique, la propagation et le perfectionnement des domaines d'études, dont le but était de donner aux élèves l'habilitation à l'exercice des professions d'architecte, de peintre et de sculpteur (Silva, 2008, 73)¹²³. La fondation ainsi que le début des activités de l'Académie des Beaux-

¹¹⁷ Henrique Pereira de Lucena, né dans l'actuel Etat de Pernambouc, président de la province de Bahia de 1876 à 1878.

¹¹⁸ Virgílio Clímaco Damásio, né dans la province de Bahia en 1838, diplômé en médecine de la Faculté de médecine de Bahia en 1859, professeur de la même faculté et premier gouverneur provisoire de l'Etat de Bahia en 1889 dès la proclamation de la République du Brésil.

¹¹⁹ José Allioni, ingénieur et architecte.

¹²⁰ Austricliano F. Coelho, enseignant qui officia comme secrétaire lors de la signature de la déclaration inaugurale de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia.

¹²¹ Amaro Lellis Piedade, journaliste formé en pharmacie au sein de la Faculté de médecine de Bahia et qui travailla au « *Diário de Notícias* » jusqu'en 1886 puis au « *Jornal de Notícias* ». Dates de fondation des journaux mentionnés : *Diário de Notícias* (1875), *Jornal de Notícias* (1879).

¹²² João Francisco Lopes Rodrigues (1825-1893) : peintre, professeur du Lycée des arts et métiers de Bahia avant d'intégrer le corps enseignant de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia où il enseigna le dessin et la peinture jusqu'en 1893.

¹²³ Cf. Acte de congrégation de l'Académie (session du 4 août 1880) p. 43-44 accessible dans le Livre des actes des sessions de congrégation de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia 1878-

Arts de Bahia eurent lieu dans le propre atelier de Miguel Navarro y Cañizares situé, selon les dénominations actuelles, à l'angle des rues *Ladeira da Praça* et *Rua da Misericórdia*, dans le centre historique de Salvador. L'Académie fut transférée peu de temps après sa fondation au sein de l'ancienne demeure de Jonathas Abbott, le *Solar Jonathas Abbott* (Freire, 2010, 347), au 28 *Rua de Setembro*.

Au début de son fonctionnement, la plupart des professeurs travaillaient sans rémunération (Silva, 2008, 74). L'inscription des élèves à l'Académie était payante. Toutefois, malgré les difficultés financières initiales, sur la base de l'article 11 des dispositions provisoires de 1879 (Freire, 2010, 349), l'enseignement de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia ne s'adressait pas uniquement aux élèves des milieux les plus aisés de Bahia étant donné la possibilité d'exonération totale ou partielle des frais d'inscription pour les élèves de bas revenus et, dans certains cas, en échange d'une participation active dans les travaux notamment d'entretien de l'institution. L'une des raisons de l'existence de ces exonérations, mentionnée par Viviane Rummler da Silva (2008, 70), serait le lien économique de l'académie avec le gouvernement provincial, ce dernier soutenant financièrement l'Académie. Un autre élément qui pourrait attester l'inscription d'élèves issus de milieux de bas revenus, si l'hypothèse que ces derniers ne bénéficiaient pas nécessairement d'une première formation en dehors de celle des différentes disciplines des beaux-arts s'avère adéquate, est la présence dès 1886 de cours de premières lettres au sein de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia (Silva, 2008, *Quadro 1*, 75).

Avant la réforme de l'enseignement Benjamin Constant et la nouvelle appellation de l'Académie, les disciplines¹²⁴ qui y étaient enseignées entre 1877 et 1895 comprenaient : l'anatomie, l'anatomie artistique, l'anatomie descriptive ; l'architecture, l'application de l'architecture civile, les éléments d'architecture et l'application de ses éléments (dessin de portes, fenêtres, boiseries entre autres), les projets de maisons et d'édifices publics, les résistances des matériaux et la stabilité des constructions ; le dessin, le dessin au crayon, le dessin linéaire (théorique et pratique), le dessin d'après nature et composition, le tracé d'ombre et les études académiques ; le français ;

1895 (*Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878-1895*). Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA, 2007, p. 43.

¹²⁴ Les disciplines mentionnées sont issues du tableau (*Quadro 1*) réalisé par Viviane Rummler da Silva (2008, 75), permettant d'identifier les professeurs, leurs disciplines enseignées et la période d'enseignement. Elles sont proposées dans le texte selon un ordre alphabétique indépendamment de la période d'enseignement comprise entre 1877 et 1895.

l'histoire des beaux-arts et l'esthétique, la mythologie et l'histoire des arts, l'histoire de l'architecture ; les machines simples, à vapeur et hydrauliques dans les constructions civiles ; le magistère ; les mathématiques ; la musique et les instruments à anche, le chant choral ; la peinture ; les premières lettres ; la sculpture, les études de plâtre et de draperie. Ces disciplines n'étaient pas toutes enseignées dès la mise en fonction de l'académie. Un exemple de cette différenciation temporelle est le cours de français, présent à partir de 1890 uniquement. Le plan d'étude, déjà inscrit dans les dispositions provisoires comptait trois sections : l'architecture, la peinture et la sculpture. Le cours de musique fut approuvé en 1880. Le registre du corps enseignant de 1877 à 1895 (Silva, 2008) relève la présence du sculpteur Joseph Gabriel Sentis de Villemur (1855-1937)¹²⁵ et du peintre Maurice Grün (1869/1970-1947)¹²⁶.

Dès son établissement, des expositions (*exposições gerais*) et des remises de prix furent inclus dans le programme de l'Académie¹²⁷. C'est ainsi qu'eut lieu en 1878 à Bahia la première exposition générale (*exposição geral*) de l'Académie des Beaux-Arts (Silva, 2008, 80). Participèrent à ces expositions non seulement les élèves de l'institution, mais aussi des exposants extérieurs (Silva, 2008, 81)¹²⁸. Ces exposants, autorisés à participer aux expositions de l'académie entre 1878 et 1885, ne présentaient pas uniquement des travaux des disciplines enseignées par l'institution. Participaient

¹²⁵ Joseph Gabriel Sentis de Villemur réalisa en 1895 une réplique en marbre du buste de l'égyptologue Auguste Mariette (1821-1881). La sculpture, œuvre de commande, en dépôt de 1899 à 1921 au Musée national du Château de Versailles, fut affectée de 1921 à 1995 au département des Antiquités égyptiennes du Musée du Louvre. Elle est actuellement présente dans le département des sculptures du Musée du Louvre. Cf. « Sentis de Villemur, Joseph Gabriel », notice du portail des collections des musées de France.

¹²⁶ Maurice Grün, né en Estonie, alors région de l'Empire russe, élève de l'Académie Julian à Paris, se forma tout d'abord au sein de l'actuelle *Akademie der Bildenden Künste* de Munich ainsi qu'à Genève. Arrivé à Paris vers 1890, il reçut en 1910 la nationalité française. Il enseigna la peinture au sein de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia à partir de 1895. De retour en Europe dès 1896, il résida tout d'abord à Paris puis à Londres. Cf. « Grün, Maurice », notice de l'Encyclopédie juive (*Jewish Encyclopedia*).

¹²⁷ Les expositions annuelles, appelées selon la tradition française « salons », furent initiées au Brésil en 1826 par Jean-Baptiste Debret dans le cadre de l'inauguration de l'Académie impériale des Beaux-Arts.

¹²⁸ Les informations relatives aux expositions de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia présentes dans l'étude de Viviane Rummler da Silva (2008) proviennent des actes des Sessions solennelles de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia (*Actas das Sessões Solemnes da Academia de Bellas Artes da Bahia - Escola de Belas Artes da Bahia, 1878-1949*), accessibles auprès des archives historiques de l'Ecole des Beaux-Arts de l'Université fédérale de Bahia (*Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA*).

aux expositions différentes pratiques regroupées selon les catégories, entre autres, de coiffure, de dorure, de menuiserie, de reliure, de lithographie, de photographie, de mécanique et de sculpture sur bois. Les expositions n'eurent pas lieu de manière systématique et leurs durées varièrent.

L'Ecole des Beaux-Arts de Bahia à partir de l'instauration de la République

A partir de 1895 et l'instauration des nouveaux statuts de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia devenue Ecole des Beaux-Arts de Bahia, le programme des cours fut subdivisé en deux niveaux. Le premier, appelé *Curso Geral*, comprenait trois sections sous l'intitulé de cours élémentaires (*aulas elementares*). Le deuxième niveau, *Cursos especiais* ou *Cursos superiores*, consistait en des cours supérieurs de peinture, de sculpture et d'architecture, avec un cours annexe de musique. Le premier niveau était obligatoire pour tous les étudiants et se terminait par des examens, dont la réussite donnait accès aux cours supérieurs de l'une des sections choisie. Ce n'est qu'après avoir suivi les deux niveaux que l'étudiant recevait un diplôme d'architecte, de peintre ou de sculpteur (Silva, 2008, 78)¹²⁹.

Le premier niveau contenait les disciplines, entre autres, d'histoire générale et de mythologie, de dessin linéaire (théorique et pratique), de dessin d'observation (*desenho de folhagens*) et de figure, de copie d'estampes, de géométrie descriptive, de théorie et travaux graphiques, d'histoire des beaux-arts, d'introduction à l'archéologie, de dessin figuratif et d'ornementation élémentaire, de copie de plâtre, d'esthétique, d'éléments d'architecture décorative et de dessin d'ornements, de plâtre et de natures mortes (Silva, 2008, 79).

La section de peinture du deuxième niveau d'enseignement comprenait l'anatomie et la physiologie artistiques, le dessin d'après modèle vivant, la peinture de natures mortes, les études des coutumes (*de costumes*) et de nu. La section de sculpture comptait dans ses disciplines l'anatomie et la physiologie artistiques, le dessin d'après modèle vivant, la sculpture d'ornements, de fragments de plâtre et d'après

¹²⁹ Statuts de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia (*Estatutos da Escola de Belas Artes da Bahia*)-1895, 91 p. Collection particulière de Agripiniano de Barros, 1895. Arquivo Histórico de Belas Artes da UFBA, 2008.

nature (*do natural*). La section d'architecture proposait les disciplines de trigonométrie, des éléments de machines et machines simples (*máquinas*), de topographie et de niveau (*nivelamento*), d'histoire de l'architecture. Les cours annexes de musique comportaient le chant choral, les cours de piano, d'instruments à anche et à vent (Silva, 2008, 80). Concernant l'enseignement de la musique, un Conservatoire de musique (*Conservatório de Música*), annexe de l'école, fut créé en 1897.

Les nouveaux statuts de l'institution d'enseignement artistique supérieur de Bahia intégrèrent dès 1895 la gratuité de l'enseignement, accompagnée d'une taxe relative au matériel de travail et l'attribution d'un prix de voyage en Europe. Le premier prix de voyage de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia, régi par un terme d'obligations (*Termo de Obrigações*) devant être signé par le bénéficiaire, fut attribué en 1896 à l'artiste Archimedes José da Silva, lauréat du cours supérieur de dessin et de peinture (Silva, 2008, 94). Ce terme des obligations correspondait à celui institué par l'Académie impériale des Beaux-Arts. Cette caractéristique illustre une fois encore les liens qui existaient avec la France et, plus précisément, avec Paris, en ce qui concerne la formation artistique supérieure de cette époque.

Le lauréat avait comme obligation de rester en Europe durant trois années, de suivre durant la première année de séjour l'enseignement privé de l'Académie Julian à Paris, ainsi que de fréquenter le cours du soir de l'Ecole des arts décoratifs afin d'accéder à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. La deuxième année consistait à préparer et à se présenter au concours d'entrée de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris et, dans le cas d'une admission, de suivre les cours de l'après-midi considérés comme les plus importants. Le suivi du séjour de l'étudiant lauréat se faisait par l'envoi annuel obligatoire d'un compte rendu du travail effectué en Europe : des études dessinées ou peintes, des copies d'œuvres du Musée du Louvre ou du Musée du Luxembourg, le certificat du résultat du concours d'entrée à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, ainsi que la réalisation de tableaux originaux afin de participer aux Salons parisiens, avec un retour obligatoire des documents attestant l'admission ou la non-acceptation.

A partir de la Première République et sa nouvelle appellation, l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia proposa un enseignement artistique sans transformation majeure. Des difficultés financières marquèrent son fonctionnement dès le début du XX^e siècle, avec des périodes sans aide significative du pouvoir public. Ces difficultés financières occasionnèrent certaines limitations et, de manière générale, limitèrent la divulgation

des arts visuels dans le domaine public et, par conséquent, la formation d'un public au sein de la société de Bahia (Ludwig, 1977, 6).

L'introduction de la photographie au sein de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia date de 1893, soutenue par le peintre Oséas Alves dos Santos (1865-1949). Né à Maruim dans l'Etat de Sergipe, Oséas Alves dos Santos intégra l'académie bahianaise des beaux-arts comme élève en 1880. Devenu professeur de l'académie, il proposa en 1994 une réforme de l'enseignement afin d'y intégrer la photographie comme soutien pour l'étude de paysage en extérieur dans l'orientation des plans et la perspective aérienne (Silva-Fath, 2014). Cet aspect permet de relever l'utilisation de la photographie comme outil dans la représentation du réel sur une surface plane, relation similaire à ce qu'elle fut au début de la photographie en Europe. L'introduction de la photographie à la fin du XIX^e siècle dans le cas de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia illustre la continuité de son orientation picturale dans l'attribution qui en était faite, c'est-à-dire un outil dans le processus de représentation picturale, sans que la photographie intervienne comme facteur de transformation dans le rapport entre le réel et les modes de représentation antérieures.

Les courants artistiques européens de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, indépendamment de l'attribution des prix de voyage, n'eurent que très peu d'influence au sein de l'Ecole de Beaux-Arts de Bahia de même que dans la société bahianaise. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle et au cours des premières décennies du XX^e siècle, l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia suivit une orientation néoclassique basée sur la copie de modèles de l'Antiquité classique et de la Renaissance, au moyen d'œuvres originales et de reproductions, parmi lesquelles des plâtres importés d'Italie et de France (Flexor, 2011, 5).

L'activité du sculpteur italien Pasquale de Chirico (1873-1943), arrivé au Brésil en 1893, professeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia de 1918 à 1942, est un exemple des orientations artistiques néoclassiques en présence dans la ville de Salvador ainsi qu'au sein de son institution d'enseignement artistique. Large contributeur des monuments publics de la ville de Salvador, alors en expansion et dans un processus de remaniement urbain sous le premier gouvernement de José Joaquim Seabra, Pasquale de Chirico fut nommé en 1932 professeur titulaire de sculpture de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia (Sá, 2008, 62).

Vie culturelle et artistique à Bahia au cours de la première moitié du XX^e siècle

La plupart des artistes actifs à Bahia du début du XX^e siècle jusqu'au début des années 1940 étaient liés à l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia¹³⁰. Il en fut de même pour l'ensemble de la production en peinture, sculpture et architecture¹³¹ (Flexor, 2011, 6). Le domaine des arts visuels de cette période ne présenta pas de pénétration notable dans la société de Bahia, marqué par l'absence de lieux spécifiques de diffusion permettant la présentation, la vente ou encore la stimulation du domaine des arts visuels hors de l'Ecole des Beaux-Arts. Jusqu'à la fin des années 1930, l'Etat de Bahia et sa capitale ne présentaient aucun musée organisé. Les expositions consistaient en deux événements annuels de l'Ecole des Beaux-Arts et des manifestations ponctuelles organisées dans des lieux improvisés. La critique d'art et les publications spécialisées du domaine artistique y étaient absentes (Oliveira, 1999, 17).

Ce fut dans le domaine littéraire, en dehors de l'Ecole des Beaux-Arts et des initiatives officielles que les premiers changements dans le rapport à la culture et aux arts s'exprimèrent. Il s'agissait d'expressions qui se distinguaient du modernisme des centres économique et politique, différenciant ainsi les termes « modernisme » et « moderne », qui appelaient à un renouvellement de la société bahianaise majoritairement tournée vers des approches historiques de l'ordre du passé. Le cadre le plus représentatif de ces expressions fut les revues créées à partir de la fin des années 1920. Parmi celles-ci figurent les revues *Arco e Flexa* (1928), *Samba* (1928), *Meridiano*, *O Momento* (1931), la publication du *Jornal da ALA* à la fin des années 1930 et, à partir des années 1950, les revues estudiantines de l'Université fédérale de Bahia intitulées *Ângulos* et *Mapa*.

¹³⁰ Les artistes mentionnés par Maria Helena Ochi Flexor (2011, 6) dans son article intitulé *Raizes da arte moderna na Bahia/Brasil*, liés à l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia au cours des quatre premières décennies du XX^e siècle sont : Pasquale de Chirico, Ismael de Barros, Augusto Buck, Francisco Vieira Campos, Manoel Mendonça Filho, Robespierre de Farias, Emídio Magalhães, Raimundo Aguiar, Otávio Torres, Agripiniano de Barros, Presciliano Silva, Alberto Velença.

¹³¹ Le cours d'architecture resta intégré à l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia jusqu'à sa séparation et la création de la Faculté d'architecture de l'Université fédérale de Bahia en 1959.

La revue *Arco e Flexa* (1928-1929), dirigée par le médecin, poète, critique littéraire et professeur Carlos Chiacchio (1884-1947)¹³², avait comme thématique principale la littérature et la critique littéraire. Son contenu se distanciat du mouvement anthropophage de São Paulo et de sa revue *Revista de Antropofagia* dans sa prise en compte du caractère national en tant que rencontre et interactions entre les trois races considérées comme fondatrices de l'identité brésilienne. Elle n'adhérait toutefois pas aux questions liées aux apports extérieurs, considérés par le mouvement anthropophage comme des éléments de contamination issus de l'extérieur. La revue *Arco e Flexa* ainsi que son manifeste ne réclamait pas de rupture avec le passé. Elle défendait une culture universaliste proche des traditions locales et, selon son responsable Carlos Chiacchio, un traditionalisme dynamique, capable de concilier rénovation littéraire, tradition et spécificités brésiennes. Une rénovation artistique nationale ne pouvait, selon ce dernier, s'actualiser qu'à partir du centre historique et de la matrice du peuple brésilien que constituait Bahia. Le manifeste de la revue *Arco e Flexa* remettait en question les recherches influencées par les innovations européennes, considérées comme une mise à l'écart des traditions constitutives d'une identité propre, dans ce cas d'une identité locale et régionale, matrice de l'identité nationale brésilienne. Au bénéfice d'une relative reconnaissance au niveau national, la revue *Arco e Flexa* ne présenta pas de forte répercussion au sein de la communauté locale (Oliveira, 1999, 13-14).

Bahia compta à la fin des années 1920 et le début des années 1930 une orientation beaucoup plus radicale à celle de la revue *Arco e Flexa*. Il s'agissait de celle défendue par le groupe de l'Académie des Rebelles (*Academia dos Rebeldes*), dont l'existence se fixa entre 1928 et 1933. Le groupe était constitué des poètes João Amado Pinheiro Viegas, José Alves Ribeiro, Sosígenes Costa, Aydano do Couto Ferraz, des romanciers Jorge Amado, João Cordeiro, Clóvis Amorim, ainsi que d'Edison Carneiro, Dias da Costa, Da Costa Andrade et du critique de cinéma Walter da Silveira. La plupart de ses membres travaillaient pour le journal de l'Alliance libérale qui soutint la Révolution de 30. Ce fut au sein de l'unique numéro de la revue *Meridiano* que le

¹³² Carlos Chiacchio, originaire de l'Etat de Minas Gerais, termina ses études de médecine en 1910 recevant le titre de docteur en médecine de la Faculté de médecine de Bahia. Il fut professeur de philosophie dans plusieurs établissements de Salvador ainsi que du cours d'études brésiennes de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia. Dans les années 1920, il intervint avec régularité dans le quotidien *A Tarde* (1912) sous les rubriques *Homens e Obras* et *Modernistas & Ultramodernistas*. Le groupe de la revue *Arco e Flexa* était constitué de : Hélió Simões, Pinto de Aguiar, Carvalho Filho et Eurico Alves (Seixas, 2009).

groupe publia son manifeste, réclamant la destruction des traditions afin d'instituer une littérature brésilienne de caractère universel, encrée dans sa contemporanéité et les manifestations populaires de Bahia (Oliveira, 1999, 14).

La revue *O Momento* dirigée par Emanuel Assemany fut publiée entre 1931 et 1932 avec la collaboration de Souza Aguiar, Jorge Amado, Clóvis Amorim, Da Costa Andrade, Edison Carneiro, João Cordeiro, Dias da Costa, Sosígenes Costa, Dias Gomes, Machado Lopes et Alves Ribeiro. Elle fut la première revue culturelle de Bahia qui traitait non seulement de littérature mais aussi de l'ensemble des disciplines artistiques, avec une large place donnée à l'urbanisme, à l'architecture et à ses transformations les plus récentes (Oliveira, 1999, 15). La revue traduisait un esprit rebelle et anticonformiste, adversaire de la vénération pour le passé et du culte des traditions de l'histoire, considérée par ses membres comme responsable du retard pris par Bahia dans son développement (Flexor, 2011, 6).

Le journal intitulé *Jornal da ALA - Ala de Letras e Artes* (1939-1944), dirigé par Carlos Chiacchio, relevait plus spécifiquement de littérature mais il incorpora des articles sur la culture, l'architecture, les arts et les fêtes populaires de Bahia. Parmi les membres du groupe, réunis sous la dénomination *ALA*, figuraient : Carlos Chiacchio¹³³, Mendonça Filho¹³⁴, Presciliano Silva¹³⁵, Hélio Gomes Simões¹³⁶, Raymundo dos Santos Patury¹³⁷. Le groupe organisa un ensemble d'activités encourageant et soutenant les diverses formes artistiques et culturelles en présence (arts visuels, littérature, théâtre, cinéma). Il institua en 1936 l'organisation d'exposition annuelle intitulée *Salão de ALA - Ala das Letras e das Artes*, qui débutèrent en 1937 et se poursuivirent jusqu'en 1949. Placées sous la direction de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia avec un jury constitué de

¹³³ Carlos Chiacchio (1884-1947) était à ce moment professeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia.

¹³⁴ Mendonça Filho (1895-1964), peintre et professeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia, responsable dès 1932 de la chaire de dessin de figure, d'ornements et d'éléments d'architecture. Il fut de 1947 à 1961 directeur de la même entité.

¹³⁵ Presciliano Silva (1883-1965), peintre et professeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia dès 1928.

¹³⁶ Hélio Gomes Simões(1910-1987), médecin et professeur de littérature, alors professeur de la chaire de neurologie de la Faculté de médecine de Bahia. Il quitta son activité pour intégrer la Faculté de philosophie de Bahia l'année de sa création en 1942, afin d'y assumer la chaire de littérature portugaise. Egalement professeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia, Hélio Simões participa à la revue *Arco e Flexa* dès sa création (Seixas, 2009).

¹³⁷ Raymundo dos Santos Patury (1899-1959), professeur de l'Ecole polytechnique de Bahia (Silva, 2010, 151/181).

ses professeurs, ces expositions reflétaient l'académisme en vigueur, avec quelques initiatives de renouvellement selon les œuvres et les artistes, sans toutefois enfreindre l'attachement aux valeurs traditionnelles défendues par le groupe et Carlos Chiacchio (Flexor, 2011, 7-8).

Au cours des années 1930 et 1940, l'enseignement et la production en arts visuels se poursuivirent majoritairement dans des orientations stylistiques académiques de tendances néoclassiques. L'intégration progressive de nouvelles formes de langage apparut hors de son Ecole des Beaux-Arts, effectuée toutefois par certains de ses acteurs, professeurs, élèves et anciens élèves.

Une illustration de ces caractéristiques présente dans l'étude contemporaine du champ artistique de Bahia est le parcours du peintre, graveur et illustrateur José Tertuliano Guimarães (1899-1969). Elève de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia soutenu par le professeur Presciliano Silva, bénéficiaire du Prix Caminhoá à la fin des années 1920, José Tertuliano Guimarães résida en France où il fréquenta l'Académie Julian. De retour au Brésil en 1932, il réalisa une exposition individuelle présentée dans le bâtiment du journal *A Tarde* à Salvador. Le texte de présentation de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia sur la première génération des « modernes », accessible sur le portail électronique de l'institution (*Escola de Belas Artes*, Matsuda), analyse cette exposition comme étant la première à Bahia à ne pas être académique. Elle est présentée comme une exposition en rupture avec le passé, contenant des œuvres influencées par les orientations post-impressionnistes acquises par l'artiste lors de son séjour en France, témoignant de la recherche de nouvelles formes de langage pictural. En raison de ces caractéristiques, l'exposition du peintre José Tertuliano Guimarães est considérée comme une référence historique relative à une première expression du modernisme à Bahia. Ses huiles sur toile qui représentaient des nus, des paysages et des portraits, générèrent une mécompréhension du public. Elles obtinrent toutefois le soutien de la critique ainsi que des milieux littéraires.

L'exposition de 1932 permet encore de relever les différentes appréciations des transformations artistiques et de leur graduelle insertion à Bahia qui se cotoyèrent au sein de l'Ecole des Beaux-Arts. Le peintre et professeur de l'Ecole des Beaux-Arts Emídio Magalhães (1905-1990) commenta l'influence néfaste de Cézanne sur la génération des artistes du XX^e siècle. Il sépara ainsi les maîtres du passé et leurs connaissances techniques des charlatans de la peinture contemporaine, aux connaissances esthétiques et aux interprétations, selon lui, erronées (Flexor, 2011, 9).

Dans le domaine des arts visuels, les premières expressions qui marquèrent de manière plus accentuée une distanciation avec les orientations classiques et ses tendances néoclassiques apparurent à partir du milieu des années 1940, au moment de l'expérience démocratique de 1945 à 1964, avec un rapprochement effectué selon les auteurs entre culture et politique.

En 1944, le peintre, graveur et sculpteur Manoel Joaquim Martins, venu de São Paulo afin d'illustrer l'ouvrage de Jorge Amado intitulé *Bahia de Todos os Santos (Guia das Ruas e dos Mistérios da Cidade do Salvador)*¹³⁸ écrit la même année, organisa une exposition à Salvador, considérée comme la première exposition d'art moderne réalisée à Bahia. Soutenue par l'Association des écrivains (*Associação de Escritores*), représentée à Bahia par Jorge Amado (Flexor, 2011, 9), et en présence de Walter da Silveira, l'exposition comportait des œuvres de Manoel Martins (1911-1979), Lasar Segall (1891-1957), Antônio Gomide (1895-1967), Quirino da Silva (1897-1981), Lucy Citti Ferreira (1911-2008), Tarsila do Amaral (1886-1973), Francisco Rebolo (1902-1980), Alfredo Volpi (1896-1988), Vittorio Gobbis (1894-1968), Oswald de Andrade Filho (1914-1972), Walter Levy (1905-1995), Augusto Rodrigues (1913-1993), Clóvis Graciano (1907-1988), Flávio de Carvalho (1899-1973), José Pancetti (1902-1958), Cândido Portinari (1903-1962), Cícero Dias (1907-2003), Di Cavalcanti (1897-1976) et Carlos Scliar (1920-2001). Les œuvres appartenaient à des collectionneurs de Salvador, parmi lesquels Mário Cravo Júnior et Odorico Tavares (Flexor, 2011, 10)¹³⁹.

L'analyse des repères biographiques des dix-neuf artistes cités¹⁴⁰ permet de relever une forte présence de ces derniers dans la ville de São Paulo. La majorité de ces artistes réalisèrent leur parcours artistique dans la ville de São Paulo, certains d'entre eux affiliés à la Société *Pró-Arte Moderna* fondée en 1932 (Lasar Segall, Antônio Gomide, Vittorio Gobbis, Manoel Martins) et à la Famille artistique pauliste (*Família Artística Paulista*), fondée en 1937 (Francisco Rebolo Gonsales, Alfredo Volpi, Vittorio Gobbis, Clóvis Graciano, Carlos Scliar)¹⁴¹.

¹³⁸ A partir de 1976, les illustrations de l'ouvrage furent réalisées par Carlos Bastos.

¹³⁹ Mário Cravo Júnior et Odorico Tavares figurent parmi les personnalités liées au développement du Musée d'art moderne de Bahia fondé en 1959 à Salvador.

¹⁴⁰ L'ensemble des informations biographiques des artistes mentionnés proviennent de l'Encyclopédie Itaú Cultural.

¹⁴¹ La Famille artistique pauliste constituait une scène artistique élargie au sein de laquelle étaient présentes plusieurs associations d'artistes comme le *Clube dos Artistas Modernos* (1932), la *Sociedade Pró-Arte Moderna* (1932), le *Grupo Santa Helena* (1934). A Rio de

Plus de la moitié des artistes dont les œuvres furent présentées à Bahia en 1944 séjournèrent en Europe (Lasar Segall, Antônio Gomide, Lucy Citti Ferreira, Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Oswald de Andrade Filho, Flávio de Carvalho, Cândido Portinari, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Carlos Scliar). Certains d'entre eux bénéficièrent des prix de voyage à l'étranger, d'autres firent partie des familles italiennes, portugaises ou espagnoles d'immigrés, arrivées au Brésil dès la fin du XIX^e siècle (Alfredo Volpi), d'autres encore quittèrent l'Europe peu avant le début de la Seconde Guerre mondiale (Walter Levy)¹⁴².

Dans les années 1940 à Bahia, les artistes qui souhaitaient bénéficier d'une formation artistique qui ne suivait pas les orientations académiques et dont la situation économique le permettait se rendaient à l'extérieur de l'Etat de Bahia et à l'étranger

Janeiro se forma un groupe similaire intitulé *Núcleo Bernardelli* (1931). Ces associations suivaient des orientations distinctes les unes des autres mais elles avaient en commun l'appropriation des positionnements modernistes. Le *Núcleo Bernardelli* regroupait un ensemble de peintres qui s'opposaient au modèle d'enseignement de l'Ecole nationale des Beaux-Arts. Ils revendiquaient une démocratisation de l'enseignement et sa reformulation, une plus grande liberté octroyée aux artistes dans leurs recherches ainsi que l'accès aux artistes dits modernes au Salon national des Beaux-Arts et aux prix de voyage, majoritairement attribués au cours de cette période aux peintres académiques.

¹⁴² Le peintre, illustrateur et scénographe Carlos Scliar né à Santa Maria dans l'Etat du Rio Grande do Sul en 1920 fut mobilisé de 1944 à 1945 en Italie après avoir été convoqué en 1943 par la Force expéditionnaire brésilienne (FEB) pour rejoindre les Alliés. Après être rentré au Brésil en 1945, il retourna en Europe et y résida de 1947 à 1950. Lasar Segall, né dans la capitale provinciale du Gouvernement de Vilna alors territoire de l'empire russe, se forma au sein des académies de Vilna, de Berlin et de Dresde. Il fut membre du *Dresdner Sezession Gruppe 1919*, né de l'initiative de Conrad Felixmüller (1897-1977) et d'Otto Dix (1891-1969). Le *Dresdner Sezession Gruppe 1919* dont la conduite était dirigée par un actionnisme politique et des utopies expressionnistes, créé après la Première Guerre mondiale, s'inscrivait dans un art à visée prioritairement politique. Après un premier séjour au Brésil entre 1912 et 1913, Lasar Segall s'installa à São Paulo dans les années 1920, résida à Paris entre 1928 et 1932 et devint directeur de la Société *Pró-Arte Moderna* en 1932. Le peintre, sculpteur, décorateur et scénographe Antônio Gomide, né à Itapetininga en 1895 dans l'Etat de São Paulo, fréquenta l'Ecole des Beaux-Arts de Genève dans la première décennie du XX^e siècle suite au départ de sa famille du Brésil et son installation en Suisse. Après un séjour en France dans les années 1920 où il rencontra les artistes Victor Brecheret (1894-1955) et Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), il retourna au Brésil en 1929 et participa en 1932 à la création de la Société *Pró-Arte Moderna*. Lucy Citti Ferreira, née en 1911 à São Paulo, passa son enfance et son adolescence en France et en Italie avec sa famille. Elle fréquenta de 1932 à 1934 l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Paris. Trois artistes provenaient de régions différentes de celles de São Paulo et de Rio de Janeiro (Augusto Rodrigues, Cícero Dias, Carlos Scliar). José Pancetti, fils d'immigrés italiens né à Campinas en 1902, passa son enfance en Italie. De retour au Brésil en 1920, il intégra le *Núcleo Bernardelli* en 1933 et s'établit en 1950 à Bahia.

(Ludwig, 1997, 7). Ainsi, jusqu'au début des années 1950, les mouvements de transformation de la culture à Bahia se distinguèrent par leur caractère privé et distant des initiatives officielles. Les parcours des artistes Carlos Bastos¹⁴³, Genaro Antônio de Carvalho¹⁴⁴ et Mário Cravo Júnior¹⁴⁵, de même génération et considérés comme des représentants des transformations opérées au sein du domaine artistique à Bahia, illustrent ce contexte. Parallèlement, les enseignements artistiques institutionnels se poursuivaient sans pénétration notable de ces changements.

A partir de 1947 sous le gouvernement d'Otávio Mangabeira, Salvador entra dans une nouvelle phase de modernisation, accompagnée par le modèle éducatif d'Anísio Teixeira. Ce fut à cette période que l'Université de Bahia fut créée et que le domaine de l'architecture se développa, soutenu entre autres par Diógenes Rebouças. La

¹⁴³ Le peintre muraliste, illustrateur et scénographe Carlos Bastos, né en 1925 à Bahia, débuta sa formation artistique au sein de l'École des Beaux-Arts de Bahia où il fut l'élève entre autres de João Mendonça Filho. Il poursuivit et termina sa formation à Rio de Janeiro à l'École nationale des Beaux-Arts. Il suivit conjointement des cours privés auprès notamment de l'artiste Cândido Portinari et de Martim Gonçalves. Après un retour à Salvador en 1947, Carlos Bastos participa aux cours de l'institution privée *The Art Students League of New York* fondée en 1875. En 1949, il suivit des cours à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris ainsi qu'à l'Académie de la Grande Chaumière. Il séjourna une deuxième fois à Paris à la fin des années 1950.

¹⁴⁴ L'artiste Genaro Antônio de Carvalho, né à Salvador en 1926, se rendit en 1944 à Rio de Janeiro où il étudia le dessin auprès de la *Sociedade Brasileira de Belas Artes*. Il séjourna dans les années 1950 en France où il suivit des cours à l'École nationale des Beaux-Arts. Ce fut en France qu'il s'initia à l'art de la tapisserie qu'il implanta en 1955 dans la ville de Salvador en créant le premier atelier de tapisserie.

¹⁴⁵ Le sculpteur, graveur et professeur Mário Cravo Júnior, né en 1923 à Salvador, réalisa ses premières sculptures entre 1938 et 1943, période durant laquelle il voyagea à l'intérieur de l'Etat de Bahia. Après un premier séjour à Rio de Janeiro où il intégra l'atelier du sculpteur Humberto Cozzo dans les années 1940, il se rendit en 1947 aux Etats-Unis où il fut l'élève du sculpteur croate Ivan Mestrovic (1883-1962). De retour à Salvador en 1949, l'atelier de Mário Cravo Júnior devint un lieu de rencontre entre artistes. Il intégra l'École des Beaux-Arts de l'Université de Bahia en 1954 comme professeur. Ses œuvres, qui intégrèrent de nouveaux matériaux et de nouvelles réponses formelles au regard de la production artistique locale, furent réalisées dans son atelier. Ivan Mestrovic étudia la sculpture à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne (1901-1906) et participa aux expositions de la Sécession (*Vereinigung bildender Künstler Sezession*), union fondée en 1897 autour du peintre Gustav Klimt, dont les objectifs étaient de favoriser les échanges entre l'art autrichien et les nouvelles tendances européennes ainsi que de s'élever contre la vaste association conservatrice d'artistes alors en présence à Vienne et qui dominait l'ensemble du domaine artistique. Membre de la Sécession dès 1906, il s'installa en 1908 à Paris où son œuvre fut marquée par l'influence du sculpteur Auguste Rodin (1840-1917). De retour en Croatie entre 1922 et 1942, il quitta l'Europe en 1947 et s'installa aux Etats-Unis.

Constitution bahianaise promulguée le 2 août 1947 inclua dans ses articles les droits fondamentaux, parmi lesquels figuraient l'éducation et la culture (Nunes, 2008, 219).

Dès 1948, les organes gouvernementaux commencèrent à prendre des initiatives dans le domaine culturel. Le directeur du Musée de l'Etat de Bahia (*Museu do Estado da Bahia*) José Valladares organisa dans la bibliothèque publique de la ville des conférences et des expositions de peinture moderne. Avec le soutien du Secrétariat de l'éducation et de la santé, le critique Mário Barata mit sur pied des conférences qui prenaient en compte les thématiques liées au modernisme et aux nouvelles approches artistiques de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle : art moderne, impressionnisme, fauvisme, cubisme, culture nationale et art (Flexor, 2011, 11).

Au cours de la même période fut créé le Département de la culture. Ce dernier soutint le premier Salon bahianais des Beaux-Arts (*Salão Baiano de Belas Artes*), institué par décret le 8 mars 1949¹⁴⁶. Parmi les artistes qui y participèrent figurent : Genaro de Carvalho, Mário Cravo Júnior, le peintre Jenner Augusto (1924-2003), né à Aracaju dans l'Etat de Sergipe, et le peintre argentin Hector Julio Páride Bernabó (1911-1997), connu sous le nom de Carybé. Dans le domaine cinématographique, le *Clube de Cinema* débuta ses activités en 1950 sous la direction du critique Walter da Silveira. La même année eut lieu à Salvador le troisième Congrès brésilien des écrivains, soutenu par le gouvernement (Nunes, 2008, 219).

Toujours au cours de la fin des années 1940, le groupe d'artistes, de musiciens, de cinéastes et d'écrivains connu sous le nom de *Geração Caderno da Bahia* créa la revue culturelle *Caderno da Bahia* en réponse à l'académisme et au traditionalisme dominant la capitale de l'Etat. La revue fonctionna comme moyen de diffusion de la production de ses membres et de ses orientations artistiques et politiques. Elle permit encore de soutenir les travaux de la nouvelle génération d'artistes qui n'appartenaient

¹⁴⁶ Les Salons bahianais des Beaux-Arts, soutenus par José Valladares et Anísio Teixeira, perdurèrent jusqu'en 1956. Le premier salon, créé dans le cadre du quatrième centenaire de la fondation de la ville de Salvador, présentait cinq sections (peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture) et deux catégories (générale, moderne), dans lesquelles étaient réparties les œuvres de cent quarante-six artistes dont cinquante-cinq provenaient de Bahia (Ludwig, 1977, 15). Le premier salon, créé dans le cadre du quatrième centenaire de la fondation de la ville de Salvador, présentait cinq sections (peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture) et deux catégories (générale, moderne), dans lesquelles étaient réparties les œuvres de cent quarante-six artistes dont cinquante-cinq provenaient de Bahia (Ludwig, 1977, 15). L'exposition, première initiative officielle dans le domaine de la culture (Oliveira, 1999, 17), avait comme objectif la présentation de l'ensemble des tendances de la production artistique du Brésil, de l'académisme à l'abstraction.

pas au cercle de *ALA* au moyen de critiques et de chroniques journalistiques. Le groupe organisa des conférences, des expositions, des publications, des concerts, des projections de films expérimentaux ainsi que des ventes aux enchères dans la galerie *Oxumaré*¹⁴⁷.

La galerie *Oxumaré* fonctionna à partir du début des années 1950 jusqu'en 1961. Créée par Carlos Eduardo da Rocha avec Zitelman de Oliva, José Catharino et Manoel Cintra Monteiro, elle se situait dans les dépendances de l'organisation *Diários Associados*. Considérée comme la première galerie d'art moderne et la première galerie commerciale de Salvador, elle présenta les œuvres des artistes Genaro de Carvalho, Hansen Bahia, Rubem Valentim, Carybé, Djanira, Carlos Bastos, Raymundo Oliveira, Milton Dacosta, entre autres (Ludwig, 1977, 8). Les expositions de la galerie *Oxumaré* avaient un caractère inédit et générèrent de fortes réactions. Le groupe était soutenu par Odorico Tavares¹⁴⁸ et ses journaux, au sein desquels figuraient des personnalités de la génération antérieure comme José Valladares, Godofredo Filho, Carvalho Filho et Diógenes Rebouças.

Le groupe représenta à Bahia l'art moderne jusqu'en 1951 comme opposition à l'académisme dominant la vie culturelle de Bahia jusqu'à l'avènement d'une nouvelle génération représentée par la revue *Ângulos*, créée en 1950 par les étudiants du Centre académique Ruy Barbosa de la Faculté de droit de l'Université fédérale de Bahia. La revue *Ângulos* se définissait comme un organe de culture du centre académique. Elle traitait de philosophie, de sciences politiques et de droit. Elle contenait des essais, des reportages, de la poésie et de la fiction, des comptes rendus littéraires, artistiques et scientifiques ainsi que des dessins d'artistes locaux. La revue diffusait encore des textes d'intellectuels liés aux idées socialistes, reflétant le climat de Bahia de la fin des années 1950 et des années 1960¹⁴⁹ (Oliveira, 1999, 19).

¹⁴⁷ *Oxumaré* ou *Oxumarê* : orixá - dieu du candomblé (culte - religion d'origine africaine introduite au Brésil par les esclaves).

¹⁴⁸ Odorico Tavares influença considérablement le domaine culturel de Bahia de la fin des années 1950 au début des années 1960. Il soutint entre autres la création du Musée d'art moderne de Bahia et le choix de l'architecte Lina Bo Bardi pour le diriger. Toutefois, son soutien se transforma dès le début des années 1960 par un mouvement opposé, mené tout d'abord par l'intermédiaire du quotidien *Diário de Notícias* à l'encontre de Martim Gonçalves, directeur de l'Ecole de théâtre de l'Université fédérale de Bahia, puis de Lina Bo Bardi, dont leurs conceptions respectives sur le rôle de l'institution muséale se distancèrent et s'opposèrent.

¹⁴⁹ En 1957, la direction ainsi que les membres actifs de la revue changèrent. João Eurico Matta en devint le directeur. Parmi ses nouveaux membres figuraient Nemésio Salles, Florisvaldo

En 1957 fut publié le premier numéro d'une autre revue estudiantine, la revue *Mapa*, éditée par l'Association bahianaise des étudiants secondaristes (*Associação Baiana de Estudantes Secundaristas*), dirigée par Fernando da Rocha Peres. *Mapa* eut une large répercussion dans le milieu intellectuel. Les collaborateurs du premier numéro furent Glauber Rocha, Calazans Neto, Carlos Anísio Melhor, Paulo Gil Soares, Lina Gadelha, Albérico Motta, Sonia Coutinho, João Ubaldo Ribeiro, João Carlos Teixeira Gomes, Florisvaldo Mattos, Myriam Fraga. Ce fut de ce groupe que surgit la *Geração Mapa*, groupe très actif dans le domaine culturel de la fin des années 1950 et du début des années 1960. Certains d'entre eux participèrent à la presse locale comme le supplément dominical du *Diário de Notícias* et aux critiques de cinéma du *Jornal da Bahia*.

Les revues des années 1950 comme *Ângulos* et *Mapa* présentaient un positionnement critique face au conservatisme de la société locale dans un contexte de revendication nationale. Revues militantes, contenant des orientations marxiste et existentialiste, elles figurèrent parmi les acteurs des transformations de Bahia, marquée par une lutte contre tout académisme, à la recherche de nouvelles expérimentations empruntées en grande partie aux thématiques populaires et d'identité brésilienne (Oliveira, 1999, 20).

En 1959, quelques mois après la première exposition d'art néo-concret présentée au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro et son manifeste néo-concret, eut lieu à Salvador l'exposition des premières productions néo-concrètes. L'exposition se tint à la Galerie du Département municipal de tourisme, espace de divulgation des arts plastiques au cours des années 1950 et 1960 situé dans le centre historique de la ville, connu sous le nom de *Belvedere da Sé*. Furent présentés de la peinture, du dessin, de la gravure, de la prose et de la poésie concrète, avec une conférence donnée par le principal théoricien du mouvement néo-concret Ferreira Gullar. Lygia Clark, Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Lygia Pape, ainsi que les poètes Ferreira Gullar et Cláudio Mello e Souza, furent présents à Salvador à cette occasion. L'exposition d'une durée de quinze jours qui n'eut que très peu de répercussion était soutenue par le directoire académique du cours d'architecture. Le néo-concrétisme fit ainsi une apparition discrète à Salvador, avec les œuvres, entre autres, de Lygia Clark et d'Hélio Oiticica, présentées pour la première fois à Salvador (Midlej, 2014).

Mattos, Glauber Rocha, Albérico Motta et Rômulo Carvalho. Ces derniers utilisèrent la revue comme moyen de diffusion de leurs propres réalisations.

A partir des années 1950, Bahia vécut ses premières grèves initiées par ses étudiants en réaction à l'enseignement traditionnel. Apparut également le questionnement des artistes sur leur fonction et leur rôle dans les transformations de la société. Ce fut à ce moment que l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia s'unit aux acteurs réformateurs de Bahia. Le directeur de l'Ecole des Beaux-Arts, le peintre Manoel Ignácio de Mendonça Filho¹⁵⁰, recruta de nouveaux professeurs engagés dans le renouvellement artistique. Il tenta de concilier les activités de l'école qui se trouvait dans un processus de transformation et de restructuration occasionnée entre autres par la séparation du cours d'architecture des beaux-arts (Ludwig, 1977, 9-10).

Concernant l'enseignement de l'architecture, l'architecte Paulo Ormino de Azevedo, qui fut professeur de l'Université fédérale de Bahia et qui commença sa formation dans le cours nouvellement créé d'architecture de l'Ecole des Beaux-Arts de l'Université fédérale de Bahia, décrivit l'institution dans un article écrit à l'occasion des commémorations des cinquante années de fonctionnement de l'Université. Il la qualifia comme une école étant à ce moment-là, malgré le prestige de trois professeurs détenteurs d'une solide formation européenne, de niveau moyen, profondément conservatrice et aux installations précaires (Boaventura, 1999, 246)¹⁵¹.

Les transformations de l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia s'effectuèrent graduellement, tout d'abord liées aux orientations artistiques respectives de ses professeurs. Ces modifications apparurent avec l'arrivée des artistes Juarez Paraíso, Sante Scaldaferrri, Riolan Coutinho, João José Rescála, Henrique Oswald, Jacyra Oswald, Adam Firnekaes, et des architectes Diógenes Rebouças et José Bina Fonyat Filho. Les professeurs invités et les conférences données au sein de l'Ecole des

¹⁵⁰ Manoel Ignácio de Mendonça Filho fut élève de l'institution dans les classes d'Oséas Alves dos Santos et de Pasquale de Chirico. Lors de son séjour en Europe, il voyagea à Naples, Rome et Florence. Il étudia à Paris durant deux ans. Vice-directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia en 1944, il dirigea l'établissement de 1946 à 1961. Ses prédécesseurs furent : Miguel Navarro y Cañizares, João Francisco Lopes Rodrigues, Braz Hermenegildo do Amaral et Eduardo Dotto, José Nivaldo Allioni Filho, Leopoldo Bastos do Amaral, Américo Furtado Simas.

¹⁵¹ Dans le même article, Paulo Ormino de Azevedo releva l'interrogation qui persiste sur les raisons qui poussèrent Edgard Santos à incorporer le nouveau cours d'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts. Quant à son nouveau directeur, Manoel Ignácio de Mendonça Filho, indiqué par Edgard Santos, il nota son action dans l'incorporation des meilleurs professeurs de l'Ecole polytechnique et des facultés de philosophie et de droit. En ce qui concerne l'architecture et l'urbanisme, Ormino de Azevedo indiqua les conseils que Manoel Ignácio de Mendonça Filho chercha auprès des professeurs expérimentés comme Diógenes Rebouças et Admar Guimarães et l'insertion qui fut faite de professeurs provenant du sud du Brésil.

Beaux-Arts de Bahia furent également influents dans le processus d'élargissement de l'enseignement. A partir des années 1950, des changements pédagogiques furent introduits, avec l'abandon progressif de la didactique académique et l'introduction des théories modernes d'enseignement, attribuant une plus large liberté aux étudiants (Paoli, 2009, 7).

Ce fut dans ce contexte que l'architecte Lina Bo Bardi donna des conférences en avril 1958 à l'Ecole des Beaux-Arts de l'Université fédérale de Bahia. Elle prit également part, au mois d'août de la même année, à l'enseignement du cours d'architecture et d'urbanisme. Paulo Ormino de Azevedo, alors étudiant de Lina Bo Bardi, indiqua que son arrivée au sein de l'Ecole des Beaux-Arts rompit l'isolement et la quiétude de l'établissement en raison, d'une part, de ses conceptions révolutionnaires de l'art et, d'autre part, de la présence lors de ses conférences considérées comme polémiques de Mário Cravo Júnior, Martim Gonçalves, Glauber Rocha, Paulo Gil Soares et son adversaire déclaré Romano Galeffi. Le deuxième élément relevé par l'architecte Paulo Ormino de Azevedo quant aux transformations internes de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia est relatif au mouvement étudiantin pour l'émancipation du cours d'architecture qui, selon ce dernier, suivait une tendance mondiale, et l'adhésion d'autres unités de l'Université à ce mouvement (Boaventura, 1999, 247).

En 1958 encore, Lina Bo Bardi projeta à Salvador la résidence et atelier de l'artiste Mário Cravo Júnior et réalisa des chroniques (*Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida : arquitetura, pintura, escultura, música e artes visuais*) au sein du journal *Diário de Notícias* de Salvador. Le critique d'art espagnol Luiz Gonzales Robles fut convié en 1959 à donner une conférence dans laquelle il traita de la peinture espagnole du XX^e siècle et de la poétique de l'artiste Modest Cuixart (1925-2007), lauréat du premier prix de peinture lors de la cinquième Biennale de São Paulo de 1959. A cette occasion, une exposition d'œuvres d'artistes espagnols fut réalisée dans le foyer du Théâtre Castro Alves, devenu le siège provisoire du Musée d'art moderne de Bahia dirigé par Lina Bo Bardi (Midlej, 2014).

Les initiateurs de l'intégration des orientations modernistes dans l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia, favorables au processus de valorisation de la liberté créative des élèves, ainsi que de leur individualité en tant qu'auteurs, comprenaient Maria Célia Amado Calmon Du Pin e Almeida (1921-1988) et Mário Cravo Júnior (1923). La première incorpora l'usage du collage, la création libre ainsi que des exercices de composition avec des matériaux et des techniques qui n'étaient pas

utilisées dans les modèles d'enseignement néoclassiques et, de manière générale, déconsidérées par la plupart des professeurs de l'institution (Midlej, 2014). Ces transformations graduelles opérées au sein de l'Ecole des Beaux-Arts débutèrent après l'incorporation de l'institution à l'Université de Bahia (1947) et sa fédéralisation (1950). Elles générèrent et augmentèrent un antagonisme présent dans l'établissement entre les orientations conservatrices et les défenseurs de l'introduction de nouvelles formes d'enseignement. Parmi les transformations apportées, le dessin acquit à partir de 1955, avec les professeurs Maria Célia Amado Calmon Du Pin e Almeida, diplômée de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia en 1941, et Jacyra Oswald, une autonomie en tant que langage propre et forme d'expression (Ludwig, 1977, 10). Les architectes Fernando Machado Leal et José Bina Fonyat Filho¹⁵², venus de Rio de Janeiro, intégrèrent le cours d'architecture.

Le peintre, restaurateur et professeur João José Rescála¹⁵³ s'installa en 1956 à Salvador, après avoir été reçu au concours pour le poste de professeur titulaire de théorie, conservation et restauration de peintures de l'Ecole des Beaux-Arts de l'Université fédérale de Bahia. Emídio Magalhães et Adam Firnekaes¹⁵⁴ furent également engagés comme professeurs pour la discipline de peinture. Le philosophe et critique d'art italien Romano Galeffi, né en 1915, disciple de Benedetto Croce, arriva au Brésil en 1949. Professeur de la Faculté de philosophie de l'Université fédérale de Bahia, il enseigna aussi l'esthétique à l'Ecole des Beaux-Arts (Ludwig, 1977, 10).

En 1953, un cours de gravure fut introduit dans le programme de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia, à l'origine du groupe *A Escola Baiana de Gravura*. Le cours fut

¹⁵² José Bina Fonyat Filho, né à Salvador en 1918, se forma en architecture au sein de la Faculté d'architecture de l'Université du Brésil à Rio de Janeiro. Convie par l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia dans les années 1950 à enseigner les disciplines de composition, de théorie et de philosophie de l'architecture, il y fut professeur jusqu'en 1958. Il réalisa plusieurs ouvrages architecturaux à Bahia, parmi lesquels le Théâtre Castro Alves (1957/1967).

¹⁵³ João José Rescála, né en 1910 à Rio de Janeiro, ancien élève du Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro et de l'Ecole nationale des Beaux-Arts, est l'un des fondateurs en 1931 du *Núcleo Bernardelli*.

¹⁵⁴ Adam Firnekaes, né à Würzburg en Allemagne en 1909, détenteur d'une première formation musicale réalisée en Allemagne et en Italie, étudia après la Seconde Guerre mondiale la peinture au sein de l'*Akademie der Bildenden Künste* de Munich. Il résida de 1950 à 1958 à Rio de Janeiro comme invité de l'Orchestre symphonique de la ville. Adam Firnekaes arriva à Salvador en 1958, engagé comme professeur de basson, de saxophone et de musique de chambre aux Séminaires libres de musique de l'Université fédérale de Bahia. Il fut également professeur de peinture à l'Ecole des Beaux-Arts de 1958 à 1961 et initia en 1962 un cours de peinture expérimentale à l'Institut culturel Brésil/Allemagne.

initié par l'artiste Poty Lazarotto¹⁵⁵. Les artistes Karl Heins Hansen et Henrique Oswald¹⁵⁶ soutinrent le cours de gravure. La gravure comme nouvelle technique introduite au sein de l'Ecole des Beaux-Arts fut considérée comme un outil de libération, celui d'un nouveau langage face aux disciplines associées à un académisme largement implanté dans l'institution. Mário Cravo Júnior y enseigna la gravure et la sculpture de 1960 à 1963 (Ludwig, 1977, 11). D'anciens élèves de l'école furent aussi engagés, comme Juarez Paraíso¹⁵⁷, pour y enseigner les disciplines de dessin et de peinture. Ce fut ce dernier qui, en 1960, présenta une proposition de rénovation de l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia (Ludwig, 1977, 11).

¹⁵⁵ Poty Lazarotto, né en 1924 à Curitiba dans l'Etat du Paraná, se forma dès 1942 à l'Ecole nationale des Beaux-Arts et au Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro.

¹⁵⁶ Le peintre et graveur Henrique Oswald né en 1918 à Rio de Janeiro séjourna pour la première à Bahia en 1952. Il s'installa à Salvador en 1959 après avoir passé deux ans en Europe dans le cadre du prix de voyage à l'extérieur obtenu en 1954.

¹⁵⁷ Le peintre, graveur, professeur et critique Juarez Marialva Tito Martins Paraíso, né en 1934 dans l'Etat de Bahia, entra à l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia comme élève en 1950. En 1956, il y enseignait la didactique du dessin et le dessin d'après modèle vivant. Il fut encore critique pour le journal *Diários de Notícias*. Des cours libres de peinture, de gravure et de céramique furent également créés ainsi que des cours d'extension universitaire.

Chapitre 3 - L'Université de Bahia : de sa création à son élargissement artistique et culturel

3.1. Contexte antérieur à la création de l'Université de Bahia

La création officielle de l'Université de Bahia, fondée par son premier recteur Edgard Santos, date de 1946. Cependant ses prémices remontent à plus d'un siècle au préalable avec l'établissement en 1808 de l'Ecole de chirurgie de Bahia, peu après l'arrivée de la famille royale de Portugal au Brésil, encore colonie du Royaume de Portugal, sans omettre l'éducation de niveau supérieur délivrée par les jésuites¹⁵⁸ au premier siècle de la colonisation. Le mouvement de convergence des facultés et des unités académiques, publiques ou privées, vers un regroupement au sein d'entités universitaires débuta au Brésil au cours des années 1920 et 1930 (Boaventura, 2009, 118). Ce mouvement mit du temps à se concrétiser à Bahia. Un premier projet de création de l'Université de Bahia fut présenté par le député fédéral Pedro Calmon auprès du pouvoir législatif en 1935 (Boaventura, 2009, 120).

Les cours de l'Ecole de chirurgie de Bahia furent parmi les premiers enseignements de niveau supérieur dispensés au Brésil, premier pas vers un processus d'institutionnalisation de la médecine au Brésil initiée par l'arrivée de la famille royale au Brésil. Suivirent les cours de l'Ecole d'anatomie, de chirurgie et de médecine de Rio de Janeiro (*Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica do Rio de Janeiro*). Ces deux écoles furent effectivement les deux premières d'enseignement supérieur du Brésil, étant donné que ces institutions étaient jusque-là interdites sur le territoire de la colonie. L'interdiction d'y établir des universités avait généré des difficultés dans la formation du personnel médical, ce qui explique la formation des étudiants à l'étranger et majoritairement au sein de l'Université de Coimbra (Cabral).

L'enseignement supérieur débuta à Bahia par des cours adressés aux futurs membres des clergés de l'Eglise catholique, ainsi que par des cours de médecine et de droit. Encore à ses débuts, le cursus universitaire se finalisait fréquemment auprès des institutions européennes, héritières d'un développement datant du XIII^e siècle. Le

¹⁵⁸ Au XVI^e siècle la philosophie et la théologie étaient enseignées notamment par les jésuites au sein du collège intitulé *Colégio do Terreiro*.

Royaume de Portugal, qui était la première destination¹⁵⁹, fut remplacé dès le XIX^e siècle par la France.

Au cours des années 1930 et jusque vers 1945, alors que diverses transformations eurent lieu au sein d'institutions d'enseignement supérieur, et plus particulièrement dans le centre-sud du Brésil avec les Universités de Rio de Janeiro et de São Paulo situées dans un contexte économique et politique favorable à certaines avancées démocratiques et éducatives, l'enseignement supérieur à Bahia resta en marge de ce processus (Aragão, 1999, 35). Bien qu'ayant joué un rôle central pour toute l'Amérique latine au cours de la période coloniale, Bahia perdit sa position centrale. Salvador, première capitale du Brésil de 1549 à 1763, siège de l'administration portugaise en Amérique, jouissait d'une situation géographique privilégiée sur le littoral de l'Océan Atlantique qui en fit un lieu intense de commerce international de cultures comme la canne à sucre, le tabac et le coton, sans oublier le commerce tout aussi intense d'esclaves provenant du Continent africain qui se répandit sur tout le territoire brésilien (Aragão, 1999, 36). Avec la découverte d'or et de diamants dans l'Etat de Minas Gerais au début du XVIII^e siècle, le port de Rio de Janeiro, situé à proximité, devint le centre portuaire d'exportation au détriment de celui de Salvador.

L'administration coloniale portugaise se déplaça dès lors à Rio de Janeiro, devenant ainsi en 1763 la capitale de la colonie en lieu et place de Salvador. Au début du XX^e siècle, l'économie de l'Etat de Bahia resta principalement basée sur son économie agricole et ne participa pas au premier développement industriel qui eut lieu dans le centre-sud du Brésil (Aragão, 1999, 37).

Sur un plan de politique nationale, les classes dominantes de Bahia, essentiellement représentées par le secteur de l'économie agricole, prirent position contre la Révolution de 30¹⁶⁰. Le soutien des classes dominantes de Bahia à « l'ordre

¹⁵⁹ Cf. Registres alphabétiques des étudiants inscrits entre 1800 et 1866 auprès de l'Université de Coimbra, avec indications de filiation et d'origine : « *Relação e índice alfabético dos estudantes matriculados na Universidade de Coimbra, 1800-1866* ».

¹⁶⁰ La Révolution de 30 fut un mouvement armé sous la conduite civile de Getúlio Vargas et sous le commandement militaire du lieutenant colonel Pedra Aurélio de Góis Monteiro, qui avait comme objectif de faire tomber le gouvernement de Washington Luís et d'empêcher la succession de Júlio Prestes à la présidence de la République. La Révolution de 30 intervint peu après les élections présidentielles de mars 1930 qui opposaient le candidat conservateur Júlio Prestes, désigné par le président sortant Washington Luís, au candidat de l'Alliance libérale, Getúlio Vargas, soutenu par les Etats Rio Grande do Sul, Minas Gerais et Paraíba. L'Alliance

constitué » et au candidat conservateur Júlio Prestes peut s'expliquer par la présence au sein du gouvernement fédéral de deux hommes politiques provenant de Bahia. Le premier, Otávio Mangabeira, ministre des relations extérieures du gouvernement de Washington Luís, ingénieur civil né à Salvador de Bahia en 1886 et formé à l'Ecole polytechnique de Bahia, et le deuxième, l'avocat Vital Henrique Batista Soares, né en 1874 à Valença, président de l'Etat de Bahia de 1928 à 1930 (Aragão, 1999, 39), élu vice-président aux élections de 1930.

Les défenseurs de « l'ordre constitué » qui avait refusé leur soutien au mouvement révolutionnaire, changèrent rapidement de position peu de temps après la victoire du mouvement révolutionnaire et la prise de pouvoir de Getúlio Vargas qui assumait la charge de président du gouvernement provisoire. A Bahia, après la prise du pouvoir par les militaires, trois « intervenants » se succédèrent de 1930 à 1931, constituant une gouvernance révolutionnaire¹⁶¹. Malgré le rapide retournement de position des classes dominantes de l'Etat de Bahia en faveur des auteurs de la Révolution de 30, le premier gouvernement de Getúlio Vargas ne se préoccupa pas particulièrement du développement de Bahia, ce dernier ne faisant pas partie de ses priorités (Aragão, 1999, 37).

Au-delà des raisons économiques et politiques, relatives à l'écart que l'Etat de Bahia prit dans le processus de modernisation et d'industrialisation, le conservatisme prédominant de l'élite de Bahia et de ses classes dirigeantes expliquerait la résistance aux changements qui s'opposaient à leurs traditions et, donc, à la difficulté d'intégrer une dynamique moderniste éloignée des réalités locales (Aragão, 1999, 38).

En 1931, Getúlio Vargas nomma Juracy Montenegro Magalhães, né en 1905 à Fortaleza dans l'Etat du Ceará, région du Nordeste, intervenant fédéral à Bahia. Ce dernier gouverna l'Etat de Bahia de 1931 à 1937. Le jeune intervenant réussit avec habileté à consolider la nouvelle situation politique entre les attentes des colonels et

libérale contesta le résultat des élections présidentielles qui présenta un scrutin favorable à Júlio Prestes. S'en suivit la Révolution de 30.

¹⁶¹ Le terme d'intervenant provient du Code des intervenants (*Código dos Interventores*), établi par décret en 1931, permettant à Getúlio Vargas de réglementer le contrôle des Etats par leur intermédiaire. Le Code des intervenants visait à éviter une concentration excessive du pouvoir des gouverneurs des Etats. Fut ainsi réglementée l'interdiction aux Etats de contracter des emprunts sans autorisation préalable du gouvernement fédéral ou encore le contrôle des ressources attribuées à chaque Etat pour ses forces de police afin d'empêcher une prise de pouvoir contre les forces de l'armée nationale. Ces réglementations allaient de manière générale vers un renforcement et une centralisation du pouvoir fédéral.

celles des oligarchies locales, ces dernières pourtant initialement contre la nomination de Juracy, et parvint à réintégrer Bahia sur la scène nationale. Il soutint et stimula l'économie locale, notamment l'Institut du cacao (*Instituto do Cacau*), créé par son prédécesseur, l'intervenant Artur Neiva¹⁶².

L'année 1935 fut marquée par plusieurs initiatives dont le but était de donner une nouvelle impulsion à l'économie de l'Etat de Bahia : centralisation de l'administration étatique, création de l'Institut du tabac (*Instituto do Fumo*), de l'Institut de l'élevage (*Instituto da Pecuária*) et de l'Institut central de la promotion de l'économie de Bahia (*Instituto Central de Fomento Econômico da Bahia*), première organisation de la Banque de l'Etat de Bahia, construction de bâtiments administratifs, hôpitaux et écoles (Aragão, 1999, 40).

Dans les années 1940, la production de pétrole de Bahia, premier producteur du pays, participa à la relance économique de l'Etat. La construction en 1949 de la Raffinerie Landulpho Alves située à Mataripe offrit de nouvelles perspectives à l'industrie pétrolifère et participa à la diversification du secteur industriel de Bahia (Aragão, 1999, 41). Conjointement à la modernisation de Bahia, une élite inscrite dans ce processus de modernisation se constitua. Elle intervint non seulement au sein de l'Etat de Bahia mais aussi au niveau fédéral, participant aux diverses sphères politiques, économiques et éducationnelles du Brésil. A partir du début des années 1950 et jusqu'à la fin du deuxième gouvernement de Getúlio Vargas en 1954, se succédèrent au Ministère de l'éducation et de la santé des ministres provenant tous de Bahia : Clemente Mariani, Pedro Calmon, Ernesto Simões Filho, Antônio Balbino et Edgard Santos (Aragão, 1999, 41). Malgré la modernisation en cours dans les années 1940 et 1950 et les changements intervenus avec l'intervention de l'Etat dans la sphère économique, les conditions de vie de la population restèrent précaires, avec un caractère majoritairement rural (Aragão, 1999, 43).

¹⁶² Artur Neiva, né à Salvador en 1880 et formé initialement à la Faculté de médecine de Bahia, fut entre 1923 et 1927 le directeur du Musée national de Rio de Janeiro.

3.2. Bahia et les réformes éducatives de Anísio Teixeira

La situation politique de Bahia à la fin des années 1940 présentait un large soutien au gouverneur Otávio Mangabeira (1947-1951)¹⁶³. Son gouvernement fut marqué par une orientation libérale qui permit d'unifier la majorité des forces politiques locales autour du projet de reconstruction économique et démocratique de l'Etat. Malgré un accord avec les communistes sur la défense de la légalité, du droit d'organisation de tous les partis politiques et du bien-être de la société, le gouvernement d'Otávio Mangabeira ne tarda pas à rompre avec les communistes avec, entre autres, une censure imposée à l'encontre de la presse communiste et la persécution de ses partisans (Aragão, 1999, 44).

Les investissements du gouvernement fédéral à Bahia, garantis par la Constitution fédérale de 1946, débutèrent. L'objectif de ces investissements était de réduire le retard pris par l'Etat de Bahia dans sa modernisation et son industrialisation. La construction de la Raffinerie de Mataripe, la liaison ferroviaire entre le Nordeste et le Sud du pays et la transformation des domaines de l'éducation et de la santé publique furent ainsi soutenues par le gouvernement fédéral.

La situation des domaines de la santé et de l'éducation à Bahia n'évolua toutefois pas de manière significative, démontrant le repli du gouverneur sur ces questions, qui soutenait davantage la formation technique des travailleurs. Cependant,

¹⁶³ Otávio Mangabeira, né en 1886 à Salvador et formé à l'Ecole polytechnique de Bahia comme ingénieur civil, débuta sa carrière politique en 1908 comme membre du conseil municipal de Salvador, puis en 1911 avec un premier mandat à la Chambre fédérale (*Câmara Federal*), qu'il poursuivit jusqu'en 1926. Après l'investiture de Washington Luís à la présidence de la République, Otávio Mangabeira fut nommé ministre des affaires extérieures (*ministro das Relações Exteriores*). En 1930, comme membre du gouvernement, il soutint la candidature de Júlio Prestes. Suite au mouvement armé qui mena Getúlio Vargas au pouvoir, il fut éloigné du ministère, arrêté, et partit en exil en Europe. Amnistié en 1934, Otávio Mangabeira revint au Brésil où il réintégra la Chambre fédérale, s'alignant à la minorité parlementaire qui s'opposait à Getúlio Vargas. Elu membre de l'Académie brésilienne des lettres en 1930, il l'intégra en 1934. En 1937, à la suite de la fermeture du Congrès en raison du coup d'Etat de l'Etat Nouveau (*Estado Novo*), Otávio Mangabeira perdit son mandat parlementaire. Arrêté en 1938 en raison de sa participation à une conspiration contre le gouvernement et condamné par le Tribunal de la sécurité nationale (*Tribunal de Segurança Nacional*), il s'exila une nouvelle fois, résidant en Europe et aux Etats-Unis. Amnistié pour la seconde fois, il revint en 1945 au Brésil et s'affilia à l'Union démocratique nationale (*União Democrática Nacional*), parti politique qui regroupait l'opposition libérale de l'Etat Nouveau. A nouveau député en 1946 à la Chambre fédérale, il fut élu gouverneur de l'Etat de Bahia en 1947 (CPDOC, *Otávio Mangabeira*).

des analyses sur les problèmes du développement de l'Etat de Bahia furent effectuées afin de trouver une réponse et définir les facteurs de son retard malgré la présence de nombreuses richesses. Il apparut que la prise en compte des aspects financiers, techniques et matériels ne pouvaient être dissociés des aspects éducationnels et de la nécessité d'améliorer le système d'éducation de l'Etat (Aragão, 1999, 45).

Anísio Teixeira, formation d'un pédagogue

Le Département de l'éducation fut dirigé dès le début du gouvernement d'Otávio Mangabeira en 1947 par Anísio Teixeira (1900-1971)¹⁶⁴, figure incontournable de l'éducation brésilienne, considéré comme l'un des éducateurs les plus importants du Brésil et qui mena un mouvement de modernisation de l'enseignement public. Anísio Teixeira eut une influence considérable non seulement sur l'enseignement et l'éducation brésilienne, mais aussi sur ses implications directes dans le domaine éducatif et l'enseignement de Bahia.

L'historiographie de l'éducation brésilienne fait ressortir la figure d'Anísio Teixeira comme celle d'un grand innovateur dans la lutte pour l'institutionnalisation d'un projet national d'enseignement qui a suscité des polémiques et donné lieu à de nombreux écrits dans le Brésil des années 30. Cet éducateur bahianais réussit à développer un projet éducatif pour le Brésil, au cours de deux périodes troublées de restructuration politique du pays : 1930-35 et 1947-52. (Bittencourt, 2009, 140)¹⁶⁵

¹⁶⁴ Né en 1900 à Caetité, ville de la région du *sertão* (arrière-pays) de l'Etat de Bahia, Anísio Spínola Teixeira suivit des études jusqu'à l'âge de quinze ans dans les internats de collèges jésuites de l'Etat de Bahia. Développant une vocation religieuse contraire aux souhaits de sa famille paternelle, il fut envoyé à la Faculté de Droit de Rio de Janeiro où il obtint en 1922 son diplôme en sciences juridiques et sociales. De retour à Bahia en 1923, son souhait d'intégrer le séminaire de la Compagnie de Jésus rencontra une nouvelle fois l'opposition de sa famille et désista. C'est ainsi qu'en 1924, à l'âge de vingt-trois ans, Anísio Teixeira, sur invitation du gouverneur de l'Etat de Bahia fut nommé inspecteur général de l'enseignement et entra dans la vie politique.

¹⁶⁵ Cf. Agueda Bittencourt, professeur en sciences de l'éducation de l'Université de Campinas (université publique de l'Etat de São Paulo). Extrait de son article intitulé *Anísio Teixeira - Origines internationales d'un nationalisme pédagogique* publié en 2009 dans la revue française *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs*.

L'influence d'Anísio Teixeira à Bahia débuta dès les années 1920. Nommé en 1924 inspecteur général de l'enseignement par le gouverneur de l'Etat de Bahia Francisco Marques de Góis Calmon, il exerça cette fonction jusqu'en 1929. Ce fut au cours de cette période qu'Anísio Teixeira promut la réforme de l'instruction publique de l'Etat de Bahia. Au cours de son activité, le pédagogue eut l'occasion de réaliser un premier voyage hors du Brésil en 1925. Mandaté par le gouvernement de Bahia pour examiner les systèmes d'éducation de France et de Belgique, il accompagna l'Archevêque primat du Brésil Dom Augusto Álvaro da Silva à Rome à l'occasion des commémorations de l'Année Sainte¹⁶⁶. Ce premier voyage, qui fut suivi ultérieurement par des séjours de formation aux Etats-Unis, initia sa rencontre avec diverses orientations éducatives, parmi lesquelles celle du philosophe américain John Dewey.

Les écrits et les discours d'Anísio Teixeira datant de son retour d'Europe permettent de relever sa connaissance des nombreuses théories pédagogiques et certaines de leurs applications qu'il rencontra au cours de son voyage, comme celles du médecin et pédagogue Maria Montessori en Italie, du pédagogue, médecin et psychologue Jean-Ovide Decroly en Belgique, du pédagogue, disciple de John Dewey, Georg Kerschensteiner en Allemagne et du psychanalyste et pédagogue écossais Alexander Sutherland Neill en Angleterre, connu pour son école *Summerhill School* fondée en 1921 et ses théories pédagogiques libertaires¹⁶⁷. Anísio Teixeira démontra à cette période une préférence pour l'orientation française de Jules Ferry, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts à la fin du XIX^e siècle, ainsi que restaurateur de l'instruction obligatoire et gratuite (Bittencourt, 2009). Toutefois, avant son premier

¹⁶⁶ La même année, en janvier 1925, Benito Mussolini annonçait aux députés italiens son régime dictatorial. Les relations entre le Pape Pie XI et Mussolini étaient à la préparation des accords de Latran de 1929, qui établirent la création de l'Etat du Vatican et le renoncement définitif des Etats pontificaux.

¹⁶⁷ De retour à Bahia, Anísio Teixeira, fervent catholique et admirateur à cette époque du mouvement catholique réactionnaire *Action française*, révéla publiquement sa sympathie pour le mouvement fasciste dans un article du quotidien *A Tarde* (Rocha, 2000, 56). Le mouvement *Action Française*, tout d'abord républicain et patriote, fut orienté sous l'impulsion de Charles Maurras vers un nationalisme intégral pour l'établissement d'une monarchie héréditaire, antiparlementaire et décentralisée. Son quotidien du même nom créé en 1908 fut dirigé par Léon Daudet. Le mouvement exerça entre les deux guerres une influence sur l'opinion française, notamment parmi les catholiques. Concernant l'intérêt d'Anísio Teixeira dans les années 1920 pour le mouvement nationaliste et royaliste *Action française* et pour son mouvement dissident *Le Faisceau*, premier parti fasciste français fondé en 1925, dont le nom fait référence au fascisme italien, ainsi que sur la circulation des écrits des membres de ces mouvements auprès des intellectuels de Bahia : cf. Bittencourt, 2009.

voyage aux Etats-Unis d'Amérique, il adhéra à un système éducatif influencé par les modèles aristocratiques importés par les jésuites, contraire au positivisme républicain brésilien du début du XX^e siècle (Barbosa, 2001, 57)¹⁶⁸.

Le deuxième voyage d'Anísio Teixeira eut lieu en 1927 aux Etats-Unis d'Amérique, dans le cadre d'une mission pour l'Etat de Bahia dont le but était d'étudier le système d'éducation américain. Comme ce fut le cas pour le sociologue et anthropologue Gilberto Freyre, le gouverneur de l'Etat de Bahia Octávio Mangabeira et le médecin et politicien Júlio Afrânio Peixoto, Anísio Teixeira fréquenta l'Université de Columbia. Il rencontra au cours de ce voyage les intellectuels et les hommes politiques qui participèrent au projet national d'éducation. De ce premier séjour aux Etats-Unis, Anísio Teixeira publia en 1928 l'ouvrage *Aspectos americanos de educação* contenant ses observations sur l'éducation américaine. Il revint de ce premier voyage avec un nouvel idéal éducatif, basé sur la démocratie et la science (Barbosa, 2001, 57).

Toujours dans l'exercice de sa fonction d'inspecteur général de l'enseignement de l'Etat de Bahia, Anísio Teixeira retourna aux Etats-Unis d'Amérique en 1928 pour suivre un cours de dix mois au *Teachers College* de l'Université de Columbia où il poursuivit ses études de philosophie de l'éducation. Au cours de ce nouveau séjour aux Etats-Unis, sous la recommandation d'Octávio Mangabeira, alors ministre des relations extérieures du Brésil, il rencontra l'éditeur et écrivain Monteiro Lobato qui résidait à New York en tant qu'attaché commercial du Brésil. En 1929, il obtint un *Master of arts* de l'Université de Columbia avec spécialisation en éducation. Ce fut à cette occasion qu'il s'approcha des éducateurs et sociologues John Dewey et William Heard Kilpatrick. Le philosophe et pédagogue américain John Dewey eut une influence considérable sur l'orientation pédagogique d'Anísio Teixeira. Dès son retour au Brésil en 1930, il publia aux éditions Melhoramentos la première traduction de trois essais de Dewey sous le titre *Vida e educação*¹⁶⁹.

John Dewey (1859-1952), philosophe américain de l'éducation, spécialisé en psychologie appliquée et en pédagogie, fut l'un des principaux pédagogues du mouvement de l'éducation nouvelle. Il intégra en 1894 la nouvelle Université de

¹⁶⁸ L'ouvrage de la pédagogue Ana Mae Barbosa (2001) *John Dewey e o ensino da arte no Brasil* est la quatrième version revue et augmentée des deux premières versions intitulées *Recorte e colagem : influência de John Dewey no ensino da arte no Brasil*.

¹⁶⁹ Dewey, John, *Vida e educação*. São Paulo, Melhoramentos, Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Material Escolar, 1978, 113 p.

Chicago où il enseigna la philosophie de 1904 à 1952. Ce fut au sein de cette Université qu'il élaborait les principes de sa philosophie. La pédagogie qu'il mit en pratique et actualisa avec la fondation de l'*University of Chicago Laboratory Schools* est basée sur l'apprentissage par l'action, la pédagogie du projet dans une réconciliation de l'esprit et de l'action, du travail et du loisir, de l'intérêt et de l'effort. Il associa le terme de démocratie à celui d'éducation en énonçant les idées d'une éducation démocratique. Le concept central de John Dewey est l'expérience considérée selon deux aspects, « essayer » et « éprouver », au sein de laquelle l'intelligence détient un rôle instrumental, celui du lien qu'il effectue entre ces deux aspects. La prise en compte de l'expérience individuelle dans le processus d'éducation, d'apprentissage et d'acquisition de connaissances, encrée dans un contexte spécifique, celui de la famille, de la communauté et plus largement des culturelles locales, permettrait ainsi de produire des connaissances et des « objets » spécifiques. John Dewey n'instaura pas de hiérarchie entre les arts libéraux et les arts mécaniques issus de la tradition grecque, considérant que dans une société démocratique toute distinction entre éducation libérale et technique n'a pas lieu d'être, rejetant ainsi la conception d'adaptation de l'ouvrier au régime industriel.

La pédagogie de John Dewey largement défendue et mise en action à Bahia par Anísio Teixeira ne se limitait pas au niveau secondaire mais irradiait l'ensemble du domaine de l'éducation. Les universités, comme pôles centraux du développement de la société brésilienne et, plus spécifiquement l'Université de Bahia, en raison de la mise en valeur des cultures du Nordeste liée au projet de « culture nationale », portèrent très probablement cette orientation pédagogique. Concernant l'influence de John Dewey sur les conceptions d'éducation d'Anísio Teixeira et des pédagogues brésiliens qui approchèrent ses idées, relative à la problématique des modèles et des influences qui constitue un aspect récurrent dans le développement de l'enseignement supérieur au Brésil et du domaine artistique, la pédagogue Ana Mae Barbosa (2001, 65) considère que pour la première fois dans l'histoire de l'éducation brésilienne un modèle étranger et ses applications prirent en compte les conditions nationales et régionales du Brésil.

De retour à Salvador et compte tenu de la situation politique, à savoir le processus de la Révolution de 30 et la montée de Getúlio Vargas au pouvoir national, Anísio Teixeira vit la poursuite de sa carrière politique à Bahia compromise. Il se rendit à Rio de Janeiro et rejoignit le mouvement de l'École nouvelle (*Escola Nova*) au moment où les questions d'éducation devenaient un enjeu politique et idéologique.

Deux pôles s'y confrontaient, d'un côté l'Eglise catholique et sa volonté de renforcer sa position dans la société après la proclamation de la République et la suppression de l'enseignement religieux de la nouvelle Constitution et, de l'autre, le mouvement de l'Ecole nouvelle (*Escola Nova*) soutenu entre autres par Fernando de Azevedo, directeur de l'instruction publique du District fédéral de 1926 à 1930, et du pédagogue Lourenço Filho, directeur général et responsable pour la réforme de l'enseignement public de l'Etat de Ceará en 1923.

Ce fut dans le courant des années 1920, période marquée par l'absence d'un système éducatif organisé et par de multiples initiatives et réformes, que le mouvement de l'Ecole nouvelle (*Escola Nova*) se développa. Les grandes thématiques associées au mouvement furent la défense d'une école publique, universelle et gratuite, une éducation adressée à tous avec d'égales opportunités pour tous. Le Mouvement de l'Ecole nouvelle soutenait un enseignement de base permettant à chacun de développer ses propres talents et ses propres caractéristiques, un enseignement laïc, sans influence d'une orientation religieuse spécifique. La fonction de l'éducation était ainsi de former un citoyen libre et conscient, capable de s'intégrer à l'Etat national en pleine transformation. Ce mouvement qui fut actif entre 1927 et 1935 avec diverses applications selon les Etats du Brésil était basé sur les idées de John Dewey, Edouard Claparède¹⁷⁰ et Jean-Ovide Decroly¹⁷¹ (1871-1932).

A partir de 1927 l'enseignement artistique intégra les débats liés à la modernisation du domaine de l'éducation où s'opposèrent deux conceptions distinctes. L'une attribuait à l'enseignement artistique un aspect avant tout technique comme préparation d'une future main-d'œuvre qualifiée. La seconde, soutenue par l'Ecole nouvelle, concevait l'enseignement artistique et plus largement le domaine de l'art comme instrument mobilisateur de la capacité créatrice de tout individu, permettant de relier imagination et intelligence. La valorisation de l'art dans le domaine éducatif brésilien fut très largement inspirée par les développements théoriques de John Dewey et soutenue par Anísio Teixeira (Barbosa, 2011, 15). Au XIX^e siècle, l'art était considéré comme un instrument de modernisation et non pas comme une activité

¹⁷⁰ Edouard Claparède (1873-1940), prédécesseur de Jean Piaget et fondateur de l'Institut Jean-Jacques Rousseau en 1912, institution dévolue à la recherche éducationnelle qui permit l'établissement de la Faculté de psychologie et des sciences de l'éducation de l'Université de Genève.

¹⁷¹ Jean-Ovide Decroly (1871-1932), pédagogue, psychologue et professeur, développa en Belgique une méthode nouvelle d'enseignement.

propre. L'ensemble des activités liées aux arts visuels de même que leurs auteurs étaient moins valorisés que ceux du domaine littéraire (Barbosa, 1978, 21).

Fonctionnaire du Ministère de l'éducation et de la santé créé en 1930 comme membre de la commission chargée de l'étude de la réorganisation de l'enseignement secondaire au niveau national, Anísio Teixeira fut nommé en 1931 directeur général du Département de l'éducation et de la culture du district fédéral à Rio de Janeiro. De 1931 à 1935, il poursuivit à Rio de Janeiro la réforme éducative débutée par son prédécesseur Fernando de Azevedo. Teixeira y conduisit une importante réforme de l'éducation aux répercussions nationales, considérée comme le début d'un ensemble de mesures qui permit de donner une structure à l'enseignement, du niveau primaire au niveau supérieur.

Les mesures réformatrices d'Anísio Teixeira, ses nouvelles alliances et ses orientations politiques parmi lesquelles sa participation au mouvement de l'École nouvelle générèrent une forte opposition de l'Église catholique, notamment après la publication en 1932 du Manifeste des pionniers pour l'éducation nouvelle. Le manifeste, considéré comme fondateur du projet de rénovation de l'éducation brésilienne, dénonçait le système scolaire en activité et appelait à une organisation générale de l'éducation avec comme base une école publique unique, laïque, obligatoire et gratuite.

Anísio Teixeira, proche collaborateur et secrétaire de l'éducation et de la culture du préfet du District fédéral Pedro Ernesto Batista, introduisit de profonds changements dans la structure du système d'éducation de Rio de Janeiro. Il stimula la création de nouveaux établissements d'enseignement comme, en 1932, l'Institut d'éducation (*Instituto de Educação*), qui rassembla en une seule et même institution l'ancienne école normale, un jardin d'enfants et les niveaux primaire et secondaire. Il fut encore l'un des acteurs principaux de la création de l'Université du District Fédéral (UDF), qui engendra une forte réaction du ministre de l'éducation Gustavo Capanema et des milieux conservateurs catholiques.

Dans le courant des années 1930, Pedro Ernesto Batista et Anísio Teixeira s'approchèrent de l'Alliance nationale libertaire (*Alliança Nacional Libertadora* – ANL) qui réunissait divers groupes de gauche s'exprimant contre le fascisme et l'impérialisme. Anísio Teixeira écrivit plusieurs articles dans le journal *A Manhã*, journal officiel de l'Alliance nationale libertaire. Bien que non formellement rattaché à ce mouvement qui encouragea le soulèvement communiste de 1935, Anísio Teixeira fut

accusé d'y avoir participé. Pedro Ernesto fut peu après ces événements contraint d'éloigner Anísio Teixeira du gouvernement. C'est ainsi qu'en 1935 Anísio Teixeira retourna dans la région de Caetité dans l'Etat de Bahia. De 1937 à 1945, au cours de la période de l'implantation de l'Etat Nouveau (*Estado Novo*), il se consacra presque exclusivement à des activités commerciales privées (exploration et exploitation de minerais et commercialisation d'automobiles). Au cours des années 1935 à 1945, période de la dictature de Getúlio Vargas, les problématiques de l'éducation et celles du groupe de l'Ecole nouvelle furent mises à l'écart.

En 1946, dans l'immédiat après-guerre en pleine réorganisation sous hégémonie américaine, Anísio Teixeira réintégra la vie politique en acceptant l'invitation du Premier secrétaire exécutif de l'UNESCO, Julien Huxley, à devenir conseiller à l'enseignement supérieur. Au cours de ce mandat qu'il occupa durant sept mois, Anísio Teixeira voyagea entre Londres, Paris et New York. Il quitta cette fonction en 1947, invité par le gouverneur de l'Etat de Bahia, Otávio Mangabeira, à diriger le Secrétariat de l'éducation et de la santé de Bahia. De 1948 à 1958, au cours de la période de redémocratisation du Brésil avec un système politique multipartiste, certains principes de l'Ecole nouvelle furent réintroduits. De retour au Brésil après la fin de la dictature de l'Etat Nouveau (*Estado Novo*) et le soulèvement militaire qui renversa Getúlio Vargas de la présidence en 1945, au début du processus de redémocratisation du Brésil, Anísio Teixeira reprit ainsi à Bahia le projet d'éducation qu'il avait commencé dans le District fédéral à Rio de Janeiro.

Anísio Teixeira, un projet d'éducation

Sous la gestion du préfet du District fédéral Pedro Ernesto Batista, le projet d'éducation qu'Anísio Teixeira commença à développer entre 1931 et 1935 et qu'il poursuivit dans l'Etat de Bahia intégrait le niveau primaire jusqu'à la formation des professeurs, ainsi que le développement des écoles en région rurale. Il défendait une éducation publique élémentaire qui ne se limitait pas à sa fonction utilitaire. Dans ce but, il institua au sein du Département de l'éducation du District fédéral trois instances relatives à la musique et aux arts (*música e artes*), au dessin, aux arts industriels et à l'éducation physique (*desenho e artes industriais e educação física*), à la récréation et aux jeux (*recreação e jogos*). L'un de ses objectifs était non seulement d'enrichir

l'école élémentaire et son système éducatif, mais d'irradier véritablement la société brésilienne, d'étendre et d'élever sa culture sociale et artistique. Il considérait que l'éducation musicale des enfants, ses nouvelles habitudes de récréation et de jeux, l'insertion des danses régionales et populaires dans le programme primaire, de même que l'enseignement du dessin et des arts industriels n'allaient pas uniquement enrichir l'école élémentaire mais faciliter sa transformation. L'école transformée pouvait, quant à elle, transformer à son tour la société brésilienne. L'introduction des arts et des danses populaires dans l'enseignement devait permettre d'enrichir le goût public et développer un intérêt plus profond pour les sources naturelles (spontanées) de l'art populaire brésilien. L'œuvre d'art dans le cadre scolaire était conçue comme la première et légitime opportunité d'intégration profonde à la culture nationale. Pour pouvoir développer ce projet éducatif, Anísio Teixeira créa au sein du Département de l'éducation du District fédéral une division des bâtiments et des équipements scolaires (*Divisão de Predios e Aparelhamentos Escolares*) (Andrade Junior, 2011).

Au retour d'Anísio Teixeira à Bahia en 1947, la situation de l'éducation publique n'avait pas évoluée. La construction des nouveaux bâtiments initialement prévus dès 1932 était abandonnée et celle des écoles des régions rurales qui avaient bénéficié du soutien du Ministère de l'éducation en 1946 n'avait pas commencé. Anísio Teixeira rendit compte de cette situation en relevant les problèmes de ressources humaines et matérielles, ainsi qu'un état général de découragement et de désarroi. Il reçut ainsi du gouverneur la responsabilité de la planification, de la construction, de la reconstruction et de la conservation des bâtiments scolaires de l'Etat, que ce soit avec les ressources propres de l'Etat ou avec l'aide fédérale complétée par le trésor étatique (Andrade Junior, 2011). Anísio Teixeira créa encore à Salvador le Centre éducatif Carneiro Ribeiro (*Centro Educacional Carneiro Ribeiro*)¹⁷². Connue comme *Escola-Parque*, école élémentaire innovatrice et inédite au Brésil, son objectif était d'offrir aux enfants une éducation active et intégrale qui englobait les préoccupations allant de leur alimentation à leur préparation de citoyen. Il s'agissait d'une école qui intégrait les aspects éducatifs dans ses multiples registres sociaux, culturels, intellectuels, artistiques et professionnels, similaire au projet développé à Rio de Janeiro. Inauguré en 1950 et terminé dans les années 1960, le Centre éducatif Carneiro Ribeiro fut réalisé par les

¹⁷² Ernesto Carneiro Ribeiro (1839-1920) : médecin, professeur, linguiste et éducateur de Bahia, pionnier au Brésil de l'instauration d'une grammaire établie en fonction de la langue parlée.

architectes Diógenes Rebouças¹⁷³ et Assis Reis¹⁷⁴. Au niveau théorique, ce fut l'architecte Hélio de Queiroz Duarte qui développa le plan général du centre et qui traduisit les premières ébauches d'Anísio Teixeira. L'ensemble architectural comprenait plusieurs bâtiments où furent présentées des interventions artistiques réalisées entre 1950 et 1955 par Carlos Bastos, Jenner Augusto, Carlos Magano, Maria Célia Amado, Carybé et Mário Cravo Júnior. Le Centre éducationnel Carneiro Ribeiro fut une référence pour divers projets similaires réalisés dans d'autres Etats du Brésil, notamment l'ensemble scolaire de São Paulo (*Convênio Escolar*) réalisé sous la direction de l'architecte Hélio Duarte, l'*Escola-Parque* de Brasília projetée par José de Souza Reis, ou encore les Centres intégrés d'éducation publique (*Centros Integrados de Educação Pública – CIEP*) d'Oscar Niemeyer réalisés entre 1983 et 1987 à Rio de Janeiro sur la demande de Darcy Ribeiro. Il fut aussi l'objet d'un documentaire réalisé par l'UNESCO peu après son inauguration, présenté comme l'exemple d'un système éducationnel pouvant être adopté par les pays en voie de développement (Andrade Junior, 2011).

Les activités d'Anísio Teixeira ne se limitèrent pas au développement de l'enseignement public ni à sa fonction d'inspecteur de l'enseignement de l'Etat de Bahia. Ses initiatives et ses réformes, la création d'écoles et d'instituts, sa très large insertion dans le domaine de l'éducation furent notables non seulement pour l'Etat de Bahia mais pour l'ensemble du Brésil. En 1951, lors du retour de Getúlio Vargas au gouvernement fédéral, Anísio Teixeira était considéré comme le principal acteur de la politique de soutien aux activités scientifiques. Son ancienne équipe du District fédéral participa la même année à la création de la première structure gouvernementale d'appui à la recherche, le Conseil national de la recherche (*Conselho Nacional da Pesquisa – CNPq*), de la Commission de perfectionnement des enseignants supérieurs (*Comissão*

¹⁷³ Diógenes Rebouças (1914-1994), ingénieur agronome formé à l'Ecole agricole de Bahia (*Escola Agrícola da Bahia*), architecte, urbaniste, peintre, professeur à partir de 1952 du cours d'architecture de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia puis de la Faculté d'architecture, est considéré comme l'une des figures les plus influentes de la consolidation de l'architecture moderne à Bahia. Il réalisa de nombreux projets architecturaux à Salvador parmi lesquels l'hôtel de Bahia (1947-1952), le complexe sportif de Fonte Nova (1942-1951) et son agrandissement (1968-1971), ainsi que la Faculté d'architecture de l'Université fédérale de Bahia.

¹⁷⁴ Assis Reis (1926-2011), architecte et professeur, fit partie du bureau d'architecture de Diógenes Rebouças. Dans les années 1950-1960, il défendit des idées opposées à celles de l'idéal moderniste et se rapprocha de « l'architecture régionale », s'appropriant la modernité en traduisant, dans un certain degré de contemporanéité, les aspects historiques, culturels et matériels d'une région.

de *Aperfeiçoamento de Pessoal de Nivel Superior* - CAPES) et de l'Institut national d'études pédagogiques (*Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos* - INEP), permettant ainsi aux chercheurs brésiliens de prendre activement part à la recherche scientifique internationale. Anísio Teixeira assumait dans les années 1950 le secrétariat général de la Commission de perfectionnement des enseignants supérieurs (CAPES) et la direction de l'Institut national d'études pédagogiques (INEP). En 1959, à la tête de l'Institut national d'études pédagogiques (INEP), il contribua à la construction de la Maison du Brésil à la Cité universitaire de Paris. Il participa amplement aux discussions sur la loi des directions et des bases de l'éducation nationale (*Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – Lei n° 4.024/61*), promulguée en 1961. Et de 1960 à 1964, avec Darcy Ribeiro, il participa à la conception et à l'administration de l'Université de Brasília. Anísio Teixeira s'impliqua non seulement dans les questions relatives à l'éducation des niveaux primaires et secondaires de l'Etat de Bahia et du Brésil. Il stimula également les initiatives culturelles de Bahia, comme le Club de cinéma (*Clube de Cinema*).

3.3. La création de l'Université de Bahia

La création de l'Université de Bahia s'inscrit donc dans un contexte où les questions d'éducation avaient déjà été largement discutées au préalable, avec diverses tentatives de réformes. Malgré une situation de retrait par rapport au développement du centre-sud, l'économie, la vie culturelle et l'urbanisme de Bahia et de sa capitale Salvador montraient des signes d'expansion. L'Université de Bahia fut créée dans ce contexte. Elle fut instituée par le décret-loi n° 9.155 du 8 avril 1946 (*Decreto-Lei n° 9.155 de 8 de Abril de 1946*)¹⁷⁵, acte législatif du gouvernement fédéral publié dans le Journal Officiel de l'Union (*Diário Oficial da União*) à peine trois mois après la prise du pouvoir de Eurico Gaspar Dutra. Ce dernier fut élu président des Etats-Unis du Brésil, successeur de José Linhares, dont la fonction avait été de garantir la réalisation d'élections après le renversement de Getúlio Vargas, avec à la tête du Ministère de l'éducation et de la santé Ernesto de Souza Campos. L'Etat de Bahia était quant à lui, dès 1947, sous la gouvernance d'Otávio Mangabeira, fonction de gouverneur qu'il conserva jusqu'en 1951.

¹⁷⁵ Cf. Annexe II : XVI-XXII.

L'Université de Bahia fut créée plus de dix années après un premier projet présenté en 1935. Sa fondation et son implantation furent largement et activement soutenues par Pedro Calmon¹⁷⁶ (Boaventura, 2009, 123). Le décret-loi n° 9.155 du 8 avril 1946, placé sous l'égide du président de la République Eurico Gaspar Dutra, autorisé à décréter la création d'une université selon l'article 180 de la Constitution, fut cosigné par le ministre de l'éducation et de la santé Ernesto de Souza Campos¹⁷⁷. Ce document est composé de cinq chapitres suivis d'une rubrique intitulée *dispositions transitoires*. Chaque chapitre comprend différents articles, au nombre de trente-trois pour l'ensemble du décret-loi mentionné. Certains articles sont suivis d'un paragraphe supplémentaire dénommé *paragraphe unique*, apportant des précisions sur l'article qui le précède. Les cinq chapitres du décret-loi instituant l'Université de Bahia traitent selon l'ordonnancement suivant : de l'Université de Bahia, du patrimoine et de son utilisation, des organes de l'administration, des ressources financières et du régime financier.

Le premier article du décret-loi n° 9.155 du 8 avril 1946 annonce l'Université de Bahia comme institution d'enseignement supérieur placée sous la législation fédérale, dotée d'une autonomie administrative, financière, didactique et disciplinaire. Le processus de création de l'Université de Bahia, similaire à celui des universités des autres Etats du Brésil, fut de réunir les écoles supérieures qui existaient déjà mais qui se trouvaient dispersées en unités séparées. Le deuxième article du décret-loi n° 9.155 du 8 avril 1946 institue ainsi la composition initiale de l'Université de Bahia avec les écoles traditionnelles de niveau supérieur alors en fonction dans la capitale de l'Etat : la Faculté de médecine de Bahia et ses écoles annexes d'odontologie et de pharmacie, la Faculté de droit de Bahia, l'Ecole polytechnique de Bahia, la Faculté de philosophie de Bahia et la Faculté des sciences économiques. Le paragraphe unique du deuxième article autorise l'incorporation d'autres facultés et d'écoles non maintenues par le gouvernement fédéral et qui ne faisaient pas partie de la composition initiale, à

¹⁷⁶ Pedro Calmon Muniz de Bittencourt (1902-1985), né dans l'Etat de Bahia, étudia tout d'abord à Salvador où il intégra la Faculté de droit de Bahia en 1920. Il poursuivit ses études de droit à Rio de Janeiro. Il fut nommé en 1925 conservateur du Musée historique national (*Museu Histórico Nacional*) et, en 1934, devint professeur de la Faculté de droit de Rio de Janeiro. Député fédéral de l'Etat de Bahia en 1935, il occupa le poste de recteur de l'Université du Brésil de 1949 à 1966. En 1950, il fut nommé ministre de l'éducation et de la santé sous la gouvernance d'Eurico Gaspar Dutra.

¹⁷⁷ Ernesto de Souza Campos (1882-1970), né à Campinas, formé comme médecin auprès de la Faculté de médecine et de chirurgie de São Paulo, fut ministre de l'éducation et de la santé en 1946 sous la présidence d'Eurico Gaspar Dutra.

condition d'être approuvée par les différentes congrégations respectives. Le troisième article du décret-loi n° 9.155 du 8 avril 1946 donne à l'Université de Bahia le pouvoir, selon les termes de la loi, d'incorporer d'autres écoles d'enseignement supérieur reconnues par le gouvernement fédéral, des instituts techniques et scientifiques ou de culture extensive, ainsi que d'établir des accords avec des entités et des organisations officielles ou privées. Le paragraphe unique du troisième article stipule l'incorporation possible sous condition d'une autorisation préalable du gouvernement fédéral, dès lors que ces incorporations apportent de nouvelles charges financières à l'Union.

La locution « culture extensive », en portugais *cultura extensiva*, est présente dans le troisième article du décret-loi n° 9.155 du 8 avril 1946. Elle s'inscrit dans les objectifs de base des universités : l'enseignement, la recherche et l'extension universitaire. Dans le décret n° 19.851 du 11 avril 1931 relatif à l'enseignement supérieur brésilien et à l'établissement des statuts des universités brésiliennes, le quarante-deuxième article stipulait déjà la mise en oeuvre de l'extension universitaire au moyen de cours et de conférences à caractère éducationnel ou utilitaire, organisés par les divers instituts des universités avec autorisation préalable du conseil universitaire. Toutefois, les premières expériences d'extension universitaire remontent au début du XX^e siècle. Elles eurent lieu entre 1911 et 1917 au sein de l'Université libre de São Paulo. Elles correspondaient à des conférences qui abordaient divers domaines de connaissance et à des rencontres ouvertes au public où étaient traités différentes thématiques liées aux problématiques sociales et politiques de cette période.

Ces premières expériences d'extension universitaire résultèrent d'actions propres à certains groupes de la communauté académique, en réaction au caractère élitiste croissant des universités. Sans prétendre apporter des réponses aux besoins de la population, l'extension universitaire permit de justifier l'existence et le développement des universités brésiliennes à l'ensemble de la société. Jusqu'en 1930, les activités d'extension assumaient un compromis, celui de répondre aux exigences des secteurs de la société qui détenaient le pouvoir économique et politique. Il s'agissait pour ces secteurs de s'approprier les connaissances produites par les universités soutenues par des financements publics afin qu'elles deviennent des biens sociaux. Le décret n° 19.851 du 11 avril 1931 instaura cette relation en donnant une priorité à la diffusion des connaissances utiles à la vie individuelle ou collective comme solution aux problèmes sociaux et à la préservation des intérêts nationaux. A partir de 1934, au sein de l'Université de São Paulo, l'extension universitaire devait servir à la vulgarisation des

sciences, des lettres et des arts par l'intermédiaire de divers recours (cours synthétiques, conférences, diffusion radiophonique, films scientifiques). Au cours des années 1940 et 1950, un mouvement d'opposition composé d'étudiants et de professeurs se développa au sein des universités, remettant en cause la distance qui existaient entre ces dernières et les difficultés rencontrées par la majorité de la population notamment dans les domaines de la santé et de l'éducation. Ce mouvement s'accrut dans les années 1960 et développa les programmes d'extension dans les zones rurales et urbaines, permettant la rencontre entre savoir érudit et savoir populaire et, sur le plan politique, prit un rôle d'intermédiaire entre les universités et la population.

Le neuvième article du décret-loi n° 9.155 du 8 avril 1946, relatif à l'administration de l'Université de Bahia, stipule que son administration sera exercée par quatre organes : l'Assemblée universitaire, le Conseil de curateurs, le Conseil universitaire et le rectorat. Le dix-septième article du décret-loi n° 9.155 du 8 avril 1946 indique que le rectorat, organe exécutif central qui coordonne, supervise et dirige toutes les activités universitaires, est représenté par la personne du recteur, nommé pour une durée reconductible de trois ans par le président de la République parmi les professeurs titulaires effectifs, élu par le Conseil universitaire.

Dès ses premières années de fonctionnement, l'Université de Bahia procéda de la même manière que les premières universités brésiliennes quant à l'engagement de professeurs étrangers. L'Université de Bahia, par manque de cadres formés dans les différents domaines d'études qu'elle proposait, engagea de nombreux intellectuels étrangers considérés nécessaires au développement de l'enseignement supérieur. Le déplacement de professeurs au moment de l'instauration des universités ne fut pas un fait uniquement brésilien. La création des universités en Europe occidentale généra également un engagement de maîtres et de professeurs « étrangers », qui provenaient d'autres empires, d'autres universités créées antérieurement. Il s'agit cependant d'un processus différent de ce qui pourrait être appelé la mobilité des professeurs ou des maîtres aux temps médiévaux déjà, qui formaient de nouvelles écoles ou rejoignaient les « centres » d'enseignement les plus reconnus d'Europe, Paris et Bologne. La question des relations et des échanges entre les universités brésiliennes et étrangères, bien que ne mentionnant pas directement l'engagement de professeurs étrangers, était présente dans le quatrième article du décret n° 19.851 du 11 avril 1931. Ainsi, dans les objectifs de l'enseignement universitaire, est décrété :

Les universités brésiliennes développeront une action conjointe au bénéfice de la haute culture nationale, et s'efforceront d'élargir progressivement leurs relations et échange avec les universités étrangères.¹⁷⁸

L'établissement, le développement et la portée considérable que prit l'Université de Bahia dans les années 1950 sont tributaires de son premier recteur Edgard Santos, élu par le Conseil universitaire qui faisait partie des quatre organes administratifs de l'Université de Bahia institués par le décret-loi n° 9.155 du 8 avril 1946. Alors que le mandat de recteur était d'une durée reconductible de trois ans, Edgard Santos dirigea l'Université de Bahia durant quinze années, de 1946 à 1961, avec une brève interruption. Au cours de ces quinze années, le rectorat de l'Université de Bahia traversa plusieurs gouvernements. Il y eut tout d'abord Otávio Mangabeira comme gouverneur de l'Etat de Bahia de 1947 à 1951 et Eurico Gaspar Dutra à la tête du gouvernement fédéral (1946-1951), ensuite le gouverneur Régis Pacheco de 1951 à 1955 sous le deuxième gouvernement de Getúlio Vargas (1951-1954), puis le gouvernement d'Antônio Balbino de 1955 à 1959 avec à la présidence du Brésil la succession des présidents João Fernandes Campos Café Filho (1954-1955), Carlos Coimbra Luz (1955) et Nereu de Oliveira Ramos (1955-1956). A la fin de son dernier mandat de 1959 à 1961, Edgard Santos dirigea l'Université de Bahia sous le gouvernement étatique de Juracy Magalhães et sous la présidence de Juscelino Kubitschek (1956-1961).

Cette longévité dans la gestion de l'Université de Bahia peut se comprendre par l'ancrage local d'Edgard Santos, représentant de l'élite de Bahia, sans pour autant être éloigné des questions nationales et du gouvernement fédéral, comme le dénote sa courte fonction de ministre de l'éducation de juillet à août 1954 à la fin du second gouvernement de Getúlio Vargas et au cours de la brève présidence de Café Filho. Avant d'être nommé recteur de l'Université de Bahia, Edgard Santos avait été de 1936 à 1946 à la tête de la Faculté de médecine de Bahia, détenteur ainsi de dix années d'expérience comme directeur et gestionnaire d'une faculté d'enseignement supérieur. La durée du rectorat d'Edgard Santos, sans omettre les tensions et les divergences qui accompagnèrent son activité non seulement au sein de l'Université mais aussi auprès

¹⁷⁸ Traduction libre du quatrième article du décret n° 19.851 du 11 avril 1931 : « *As universidades brasileiras desenvolverão ação conjunta em benefício da alta cultura nacional, e se esforçarão para ampliar cada vez mais as suas relações e o seu intercâmbio com as universidades estrangeiras.* »

des élites de Bahia, peut être mise en relation avec le fait qu'il ne fut jamais formellement affilié à un parti politique, caractéristique partagée avec la directrice du Musée d'art moderne de Bahia fondé en 1959. Compte tenu de l'influence considérable d'Edgard Santos sur le développement singulier et unique dans l'histoire de l'Université de Bahia, un sous chapitre lui est consacré ultérieurement dans cette étude.

Le choix du futur recteur de l'Université de Bahia revenait à Pedro Calmon, proche du ministre Ernesto de Souza Campos avec lequel il collabora antérieurement alors qu'il était directeur de la Faculté de droit et vice recteur de l'Université du Brésil. Edgard Santos, directeur de la Faculté de médecine de Bahia, était également proche du médecin Ernesto de Souza Campos. Ensemble, ils travaillèrent sur la construction de l'Hôpital des cliniques (*Hospital das Clínicas*) devenu par la suite hôpital universitaire, *Hospital Universitário Professor Edgard Santos* (Boaventura, 2009, 124).

Au cours de ses premières années de fonctionnement, l'Université de Bahia ne possédait pas de véritable structure. Elle comprenait un ensemble d'écoles et de facultés traditionnelles au parcours et à l'héritage plus anciens et reconnus, issues du début du XIX^e siècle, comme les Facultés de médecine et de droit, et des unités dispersées. L'une des premières tâches du rectorat de l'Université de Bahia fut d'unifier cet ensemble hétérogène, source de réactions et d'oppositions de la part des établissements les plus anciens. Le projet universitaire de l'Université de Bahia et donc de son recteur Edgard Santos différait de celui des premières universités brésiliennes quant à la question institutionnelle. A la différence du projet d'éducation d'Anísio Teixeira par exemple, bien que tout d'abord relatif à l'enseignement primaire et secondaire qui s'appuyait sur un projet institutionnel, l'édification, la structuration et le développement de l'Université de Bahia dépendaient avant tout de son rectorat et des personnalités qui participèrent à la formation et au développement de cette institution. Bien que principalement soutenu par des actions individuelles, le projet universitaire d'Edgard Santos n'était pas isolé. Il était en contact avec les institutions universitaires de la République et, fait important, s'inscrivait pleinement dans l'idéal politique, économique et culturel national, celui d'un développement du Brésil au niveau national et international.

La singularité de l'Université de Bahia fortement basée sur les actions de son recteur eurent pour effet un dynamisme remarquable au cours des années 1950, associé à une certaine fragilité par le fait même de la très forte implication d'actions individuelles. Malgré les résistances rencontrées en particulier auprès des structures traditionnelles, le

rectorat d'Edgard Santos permit, avec une gestion autoritaire et le soutien des forces politiques, la réalisation d'importants projets artistiques et culturels. Malgré l'absence d'un projet universitaire institutionnel conduisant ses actions, une grande partie des décisions d'Edgard Santos se trouvaient en adéquation avec les conceptions et les orientations de cette période de l'histoire du Brésil (Aragão, 1999, 48).

Edgard Santos soutenait l'indissociabilité entre éducation et développement économique, une indissociabilité comprise comme une force complémentaire et nécessaire à la transformation du Brésil. Son projet de faire de l'Université de Bahia un centre de diffusion technique, scientifique et culturel était en adéquation avec les nouvelles orientations prises par les milieux politiques et économiques, à savoir l'intégration de l'Etat de Bahia dans le processus de modernisation urbaine et industrielle. Pour que l'Université de Bahia puisse contribuer à la modernisation de l'Etat, elle se devait de se rapprocher de la sphère économique. Conjointement, de manière à atteindre une certaine autonomie sans dépendre uniquement des financements publics, l'Université avait besoin du soutien des groupes économiques et financiers. L'idée explicitée de manière récurrente par Edgard Santos était que la modernisation de l'Etat de Bahia n'était possible que par la présence d'un dialogue permanent entre le pouvoir économique et financier et l'Université (Aragão, 1999, 49).

En 1950, l'Université de Bahia intégra le système fédéral de l'enseignement supérieur. Entre 1951 et 1955, au cours de la gestion du gouverneur Régis Pacheco, l'Etat de Bahia fut marqué par une série de difficultés économiques, parmi lesquelles une longue période de sécheresse qui dura de 1951 à 1953. Cette sécheresse généra l'un des flux migratoires les plus importants du Brésil, avec un déplacement de la population du Nordeste vers le Sud sans appui officiel, facilité entre autres par les grands chantiers routiers des années 1940. Ce flux migratoire vint modifier non seulement les périphéries des centres urbains, mais l'ensemble de leurs sphères politiques et économiques.

Entre 1955 et 1959, le gouvernement d'Antônio Balbino tenta d'accélérer le processus de modernisation de l'Etat de Bahia en créant de nouveaux organes étatiques et en développant une politique publique en vue de la création d'un parc industriel. C'est dans ce contexte que fut créée en 1959 l'Ecole d'administration de l'Université fédérale de Bahia (*Escola de Administração Pública e de Empresas*), dont le but était de former des professionnels capables d'intervenir dans le domaine de l'aménagement et de l'organisation de ces nouveaux organes, privés ou publics. La présidence de Juscelino Kubitschek entre 1956 et 1961 et son projet de développement de la nation

brésilienne qui incorporait les différentes régions du Brésil, dont le Nordeste, contribuèrent au développement de l'Université fédérale de Bahia. De nouveaux cours, de nouvelles écoles et de nouveaux instituts techniques et scientifiques furent créés et agrandis, notamment dans les secteurs liés à l'industrie, à la production pétrolière avec les investissements à Bahia de l'entreprise Petrobrás fondée en 1953, au commerce et à la formation de techniciens spécialisés, futurs contributeurs dans la construction d'un parc industriel brésilien.

De manière générale, entre 1958 et 1963, l'éducation brésilienne vécut la période la plus faste de la première moitié du XX^e siècle, liée à une ouverture politique, sociale et économique de la société. L'expansion économique et la modernisation des institutions faisaient partie des principales préoccupations du gouvernement de cette période, en continuité avec la politique de développement initiée par Getúlio Vargas en 1950. Cette ouverture politique et économique, période de grande politisation et de mobilisation des étudiants et des syndicats de travailleurs, fut accompagnée d'une rénovation culturelle qui s'exprima dans l'ensemble des secteurs de la société. L'Institut supérieur des études brésiliennes développa au cours de cette période de nouvelles orientations pour le développement brésilien. Les mouvements de valorisation de la culture populaire surgirent dans l'ensemble du pays (Barbosa, 2001, 45).

Les idées qui apparurent dans les années 1920 se consolidèrent tout au long des années 1940 et 1950. L'Université fédérale de Bahia fut intimement liée aux transformations de l'Etat de Bahia et de sa capitale Salvador, qui comprenaient : un développement industriel, un processus d'organisation et de structuration des différents organes institutionnels et des liens réactivés avec les pôles universitaires comme São Paulo et Rio de Janeiro (Aragão, 1999, 56).

Dans le domaine des sciences humaines, les études d'ethnologie et d'anthropologie, qui émergèrent au Brésil au début du XX^e siècle, se consolidèrent et se développèrent entre autres autour des questions sur la culture africaine et de ses influences sur le territoire brésilien. Les études des chercheurs comme Roger Bastide, Pierre Verger, Edison Carneiro, Thales Azevedo et les intellectuels Vivaldo da Costa Lima et Waldeloir Rego prirent de plus en plus d'ampleur et de reconnaissance.

Bahia vécut au cours de ces années de changements sociaux, politiques et économiques, une véritable transformation culturelle alimentée et soutenue par les nombreux apports de l'Université de Bahia, faisant de la période des années 1950 un

lieu de recherche et de création où convivaient les particularités d'une culture métissée et celles, cosmopolites, de la culture européenne contemporaine (Aragão, 1999, 56).

3.4. La fédéralisation de l'Université de Bahia

Dès leur institutionnalisation, l'éducation et l'enseignement supérieur ont été liés et dépendants des pouvoirs en place, relatifs au pouvoir ecclésiastique ou aux gouvernements de chaque entité territoriale et culturelle. Il en était ainsi lors de l'institution de l'enseignement supérieur en Europe dès le XIII^e siècle, de même que dès le XVI^e siècle environ pour les territoires des colonies. De ce fait, l'éducation et l'enseignement supérieur ont été intimement liés aux transformations sociales, économiques, politiques et institutionnelles opérées au cours des siècles dans les communautés et les sociétés auxquelles elles appartenaient, qu'il s'agisse pour le Brésil de la période coloniale, de l'Empire ou encore de la République. Dans le cas de l'enseignement supérieur brésilien et de ses universités publiques, les transformations de l'Etat interagirent dans leur propre développement.

La fédéralisation de l'enseignement supérieur au Brésil apparut dès les années 1950 sous le régime de la République au moyen de dispositifs légaux résultant d'initiatives de cadres politiques, d'élites locales ainsi que de propositions du gouvernement fédéral. Ce processus de fédéralisation fut tout d'abord orienté par la mise en place d'un système fédéral permettant de réunir les institutions publiques qui garantissaient à la société brésilienne la formation de cadres scientifiques et d'intellectuels dont elle avait besoin. Cette orientation s'intégrait et répondait pleinement à l'idéologie de développement fortement présente au cours de cette période.

Les conséquences de cette évolution et du nouveau statut qui liait les institutions d'enseignement supérieur au pouvoir public furent, d'une part, l'augmentation des fonctions administratives et des conseillers techniques (bureaucratisation et technocratisation), ainsi que l'application des modèles de fonctionnement public à l'organisation des universités. D'autre part, la fédéralisation de l'enseignement supérieur permit de consolider les liens entre les différentes institutions situées dans les Etats de la fédération et de renforcer leurs objectifs premiers : l'enseignement, la recherche et l'extension en tant qu'activités libres et autonomes. La fédéralisation de l'enseignement supérieur était encore envisagé comme moyen à la fortification de

l'éducation publique de niveau supérieur, en garantissant et en réaffirmant qu'elle était un devoir de l'Etat comme droit social et, par conséquent, constitutive d'espaces possibles de consolidation de la démocratie au service des intérêts nationaux.

La fédéralisation des universités brésiliennes dans les années 1950 comptait deux lois promulguées successivement, la première datant de décembre 1950 et la seconde de décembre 1951. La première, la loi n° 1.254 du 4 décembre 1950 (*Lei n° 1.254 de 4 de Dezembro de 1950*)¹⁷⁹ promulguée par le gouvernement de Gaspar Dutraz, instituait le mode opératoire de ce processus de fédéralisation. Il comprenait, entre autres, le rattachement des institutions au pouvoir public fédéral et l'intégration progressive des établissements subventionnés par le gouvernement fédéral en établissements entretenus par l'Union, à la suite de la délibération du pouvoir exécutif et de la décision du Conseil national de l'éducation (Vasconcelos, 2007, 48).

En ce qui concerne spécifiquement l'Université de Bahia, le troisième article de la loi du 4 décembre 1950 rattacha à l'Union l'ensemble de ses établissements, à l'exception de la Faculté de droit, dont le maintien relevait des pouvoirs publics locaux ou d'entités à caractère privé au moyen d'une économie propre et d'un subventionnement du gouvernement fédéral. Quant au cours d'architecture, le deuxième paragraphe du troisième article de la loi du 4 décembre 1950 indique que l'Université de Bahia devait promouvoir sa séparation de l'Ecole des Beaux-Arts afin de lui attribuer une unité distincte, sans pour autant apporter de précision temporelle sur l'instauration de cette séparation¹⁸⁰. Le septième article stipule la création de 39 postes de professeurs, dont 27 pour le cours d'architecture et 12 pour l'Ecole des Beaux-Arts. La deuxième, la loi n° 1.523 du 26 décembre 1951 (*Lei n° 1.523 de 26 de Dezembro de 1951*) promulguée par le gouvernement de Getúlio Vargas, traite de l'autorisation donnée au pouvoir exécutif d'ouvrir un crédit spécial pour répondre aux besoins des établissements d'enseignement fédéralisés qui faisaient partie du système fédéral de l'enseignement supérieur (Vasconcelos, 2007, 49). Le crédit spécial relatif à l'Université de Bahia fut

¹⁷⁹ Législation informatisée accessible sur le site de la Chambre des députés. Publication originale de la loi n° 1.254 du 4 décembre 1950. Cf Annexe III : XXIII-XXVI.

¹⁸⁰ Concernant la fédéralisation du cours d'architecture, la rubrique historique électronique de la Faculté d'architecture de l'Université fédérale de Bahia mentionne la date de 1949 (amendement n° 21 de projet de loi n° 494). Le projet de loi de la Chambre n° 494 de 1949 traite effectivement du système fédéral d'enseignement supérieur avec comme matière indexée la fédéralisation. Par contre, la transformation en norme juridique du projet de loi eut lieu en 1950, activant la fédéralisation du cours d'architecture en 1950 avec l'ensemble des établissements de l'Université de Bahia dont l'Ecole des Beaux-Arts.

attribué au rectorat ainsi qu'aux facultés de philosophie, des sciences économiques et des beaux-arts, ces derniers étant associés au cours d'architecture¹⁸¹.

Que ce soit dans la première loi de 1950 ou la deuxième de 1951, aucune précision n'est apportée au sujet de l'appellation des universités, des facultés et des écoles intégrées à l'Union et donc fédéralisées. Ce ne fut qu'en 1965, sous la présidence de Castello Branco, premier président de la période du régime militaire instauré par le coup d'Etat militaire de 1964, que des dispositions furent prises sur la dénomination et la qualification des universités et des écoles techniques¹⁸². La loi n° 4.759 du 20 août 1965 (*Lei n° 4.759, de 20 de Agosto de 1965*) stipule que les universités et les écoles techniques de l'Union, liées au Ministère de l'éducation et de la culture et qui siègent dans les capitales des Etats seront qualifiées de fédérales et prendront la dénomination de l'Etat respectif. Quant aux écoles et aux facultés intégrées aux universités fédérales, elles devaient prendre la dénomination de leur spécialité, suivie du nom de l'université¹⁸³.

3.5. Elargissement artistique et culturel

L'une des grandes spécificités du développement de l'Université fédérale de Bahia dans les années 1950, intimement liée aux décisions, aux choix et à la vision cosmopolite de son recteur Edgard Santos, fut son influence dans le domaine de la culture et plus spécifiquement dans le domaine artistique, qui favorisa l'éclosion de toute une génération d'artistes et d'intellectuels, dont certains furent les créateurs de mouvements comme *Tropicália* et le *Cinema Novo* (Aragão, 1999, 48–49).

Ce fut sous l'orientation et l'impulsion de son recteur Edgard Santos, qui souhaitait redonner à l'Etat de Bahia de manière profonde et rénovatrice un rôle de premier plan, que fut développé au sein et autour de l'Université de Bahia un ensemble de projets artistiques et culturels. Nombreux furent les partenaires de ces projets. Les premiers et les plus significatifs qui en déterminèrent les orientations furent les

¹⁸¹ Cf. Annexe VI : XXVII-XXIX. Législation informatisée accessible sur le site de la Chambre des députés. Publication originale de la loi n° 1.523 du 26 décembre 1951.

¹⁸² Cette étude utilise l'appellation *Université fédérale de Bahia* à partir de 1950 afin de faciliter la compréhension et la contextualisation des transformations de l'institution.

¹⁸³ Cf. Annexe VI : XXXIV. Législation informatisée accessible sur le site de la Chambre des députés. Loi n° 4.759 du 20 août 1965.

directeurs des écoles des disciplines artistiques nouvellement créées dans les années 1950 conviés par le recteur de l'Université fédérale de Bahia, ainsi que l'ensemble des professeurs, intellectuels et artistes brésiliens, européens et américains invités à prendre part à l'enseignement et aux activités des écoles. L'apport d'institutions publiques et privées de même que les échanges entre institutions permirent la réalisation de cet élargissement dans les années 1950 et le début des années 1960. L'un des exemples des soutiens apportés à l'Université de Bahia est la fondation caritative privée Rockefeller et son apport de ressources financières et matérielles. L'École de théâtre en bénéficia largement, générant de fortes critiques à l'encontre de son directeur Eros Martim Gonçalves (1919-1973).

Après une première période de réunion des unités traditionnelles comme ce fut le cas pour l'ensemble des universités brésiliennes, le rectorat de l'Université fédérale de Bahia engagea l'institution vers de nouvelles expérimentations des divers champs de connaissance et la mena au-delà des frontières alors d'usage, ce qui en fit sa singularité au regard de l'ensemble des institutions universitaires brésiliennes de cette période (Rubim, 1999, 201). La ville de Salvador devint au cours des années 1950 et 1960, par l'intermédiaire et la forte influence de son université et de ses acteurs, un espace de rencontre mais aussi de confrontation entre les différentes traditions en présence. L'Université acquit en tant que structure sociale un nouveau rôle qui était auparavant entre les mains de ses usagers issus de l'élite politique et économique.

Ce fut dans le cadre élargi du domaine culturel et des arts que l'Université fédérale de Bahia effectua sa plus grande transformation, donnant à Bahia une place prédominante dans l'apport de nouvelles structures académiques universitaires, de formes et d'expressions dans un contexte culturel brésilien en voie de modernisation. Sur le plan académique, la structure de l'Université fédérale de Bahia, qui ne présentait pas de projet institutionnel, donna la possibilité d'y introduire les initiatives de son recteur. Elles eurent une intense répercussion sur la scène culturelle de Bahia et du pays. La création des écoles de musique, de théâtre et de danse au milieu des années 1950, associée à la plus ancienne, l'École des Beaux-Arts, forma le pilier académique du domaine des arts à Bahia. L'insertion des disciplines artistiques au sein de l'Université constitua une expérience unique. Elles furent les premières au Brésil à être intégrées dans une institution d'enseignement supérieur universitaire.

Au regard de l'établissement des formations artistiques au Brésil, qui suivirent tout d'abord les modèles européens et en particulier le modèle français à partir du XIX^e

siècle, cette insertion des disciplines artistiques marqua dès lors un rapprochement avec les institutions d'enseignement de niveau supérieur des Etats-Unis d'Amérique, ainsi qu'avec les universités et les collèges. Ces derniers comportaient dès le début du XX^e siècle un enseignement des arts. Dans le domaine du théâtre, l'Angleterre présentait elle aussi dès le XIX^e siècle une plus large intégration de la pratique théâtrale dans le domaine académique. En France, par contre, la musique, la danse et le théâtre étaient enseignés dans les conservatoires. L'enseignement des beaux-arts et de l'architecture, héritier d'un enseignement divulgué dans les académies dès le XVII^e siècle, continua d'être présent dans des institutions de niveau supérieur, séparé des universités. Les formations professionnelles pratiques étaient ainsi en France séparées des universités, ces dernières étant destinées à une approche théorique des disciplines artistiques (critique, histoire de l'art, écriture)¹⁸⁴.

Les nouvelles entités artistiques et culturelles de l'Université

En ce qui concerne la création de l'Ecole de musique de l'Université fédérale de Bahia, l'enseignement de la musique était déjà présent au sein des établissements de niveau supérieur. Au XIII^e siècle, la musique comprise dans les arts libéraux faisait partie des disciplines enseignées dans les premières universités (Charle, Verger, 2007, 8). Elle fut associée dès le XVIII^e siècle aux beaux-arts, avec l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure et la chorégraphie.

Au Brésil, l'Académie impériale des Beaux-Arts annexa en 1855 le Conservatoire de musique qui avait été fondé en 1841. L'enseignement de la musique était également présent au sein du Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro. Dès la création de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia en 1877, la musique y était enseignée avec des cours d'instruments à anche et de chant choral. A partir de 1895, les cours de musique furent annexés aux cours supérieurs de peinture, de sculpture et d'architecture. Ils comprenaient le chant choral, le piano et les instruments à anche. En 1897, le Conservatoire de musique fut créé, en annexe de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia¹⁸⁵. En

¹⁸⁴ Le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, établissement public de formation professionnelle, est l'héritier de l'Académie royale de musique (1669).

¹⁸⁵ Edivaldo M. Boaventura (2009, 124) mentionne dans son ouvrage intitulé *A construção da Universidade baiana : objetivos, missões e afrodescendência* la présence de deux unités

1917, le Conservatoire de musique de Salvador fut séparé de l'Ecole des Beaux-Arts, conservant une indépendance et un enseignement traditionnel jusqu'à la création de l'unité de musique de l'Université fédérale de Bahia (Paoli, 2009, 7).

A Salvador et à partir de 1954, un ensemble d'activités ouvertes à toute la population de Bahia, similaire à des cours d'extension, lié au rectorat de l'Université fédérale de Bahia, fut placé sous la direction du musicologue et compositeur Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Ces activités furent à l'origine de l'Ecole libre de musique incorporée à l'institution universitaire bahianaise. Tout d'abord intitulées séminaires de musique, elles furent les premières manifestations de l'Ecole de musique de l'Université fédérale de Bahia. Les premiers Séminaires internationaux de musique (*Seminários Internacionais de Música*) créés par Hans-Joachim Koellreutter eurent lieu au cours des mois de juin et juillet 1954. Il s'agissait d'un événement annuel dont les deux premières éditions furent réalisées en collaboration avec l'Ecole libre de musique *Pró-Arte* (*Escola Livre de Música Pró-Arte*) de São Paulo.

Lors de sa première venue à Salvador en 1953 dans le cadre de conférences sur l'esthétique musicale, Hans-Joachim Koellreutter était directeur de l'Ecole libre de musique de São Paulo *Pró-Arte*, liée à la Société *Pró-Arte* des arts, sciences et lettres. Cette dernière, fondée à Rio de Janeiro en 1931 par Theodoro Heuberger, le frère franciscain Pedro Sinzig et la pianiste Maria Amélia de Rezende Martins dans le but de promouvoir les échanges culturels entre le Brésil et l'Allemagne, fut suivies par la création de filiales dans les villes de São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba et Porto Alegre. Theodoro Heuberger, marchand d'art qui ouvrit l'une des premières galeries d'art de Rio de Janeiro dans les années 1920, organisa des expositions qui présentaient des oeuvres d'artistes allemands et brésiliens qui se formèrent en Allemagne. La Société *Pró-Arte* cessa ses activités entre 1942 et 1947 lorsque le gouvernement brésilien s'aligna aux côtés des Alliés au cours de la Seconde Guerre mondiale. Ce fut à partir des années 1950 que *Pró-Arte* développa les Séminaires de musique dans le but de rénover l'enseignement musical au Brésil.

Les Séminaires libres de musique (*Seminários Livres de Música*), nouvelle unité permanente de l'enseignement musical, furent créés trois mois après le premier Séminaire international de musique avec les mêmes éléments didactiques. Cette dénomination fut modifiée après 1962, devenant Séminaires de musique (*Seminários de*

académiques de musique qui n'avaient pas été incorporées à l'Université de Bahia lors de sa création.

Música) (Nogueira, 2012, 26). Le premier séminaire avait été conçu sous la forme de cours et de concerts didactiques qui rassemblaient étudiants, musiciens de Bahia, pédagogues et artistes internationaux. Les objectifs de l'école de musique étaient de permettre aux étudiants d'avoir accès à un haut niveau de culture musicale, de former les musiciens à une activité professionnelle, de réaliser des cours de perfectionnement et de promouvoir les échanges entre étudiants (Santana, 2011, 84-85).

L'établissement d'une unité de musique au sein de l'Université fédérale de Bahia fut, comme celle de l'Ecole de théâtre, la première au regard des universités brésiliennes et plus largement d'Amérique latine. La même caractéristique développée pour l'Ecole de théâtre et la formation théâtrale des conservatoires européens peut être relevée pour l'Ecole de musique, qui se distinguait des conservatoires par son inscription académique. En 1959, l'Ecole de musique fut dirigée conjointement par Hans-Joachim Koellreutter et Ernst Widmer (1927-1990), pianiste et compositeur suisse qui participa dès 1956 aux Séminaires libres de musique. A partir de 1962 Hans-Joachim Koellreutter quitta la fonction de directeur de l'unité de musique de l'Université fédérale de Bahia.

Eros Martim Gonçalves, premier directeur de l'Ecole de théâtre de l'Université fédérale de Bahia, créa et administra cette unité académique de 1956 à 1961. Il avait une large connaissance du domaine théâtral et de ses diverses expressions : théâtre amateur, théâtre universitaire, conservatoire, enseignement public et privé. Son expérience fut acquise non seulement au Brésil dans les villes de Recife, Rio de Janeiro et São Paulo, mais également au sein des institutions théâtrales publiques et privées européennes et américaines (Santana, 2011)¹⁸⁶. De retour à Bahia en 1956, après avoir visité et pris connaissance aux Etats-Unis de l'organisation administrative, des programmes et des méthodes d'enseignement des établissements publics et privés de formation théâtrale (Ecole dramatique de Yale, Universités de Harvard et de Tufts, Collèges Wellesley et Emerson, programmes de théâtre des Universités Columbia et Boston, département de théâtre de l'Université catholique d'Amérique et de l'Université de Howard à

¹⁸⁶ Parmi les recherches et les travaux académiques réalisés sur les écoles d'art de l'Université fédérale de Bahia créées dans les années 1950, nombreux sont ceux relatifs à l'Ecole de théâtre. Le deuxième chapitre de la thèse de doctorat de Jussilene Santana (2011) intitulée *Martim Gonçalves : uma escola de teatro contra a província* traite la question de la création de l'Ecole de théâtre et les modèles utilisés par Martim Gonçalves pour son implantation.

Washington, *Actor's Studio*¹⁸⁷ et *HB Studio*¹⁸⁸ à New York), Martim Gonçalves se basa sur le modèle administratif américain pour la mise en place de l'Ecole de théâtre de l'Université fédérale de Bahia en y rassemblant théorie et pratique (Santana, 2011, 111-113).

Entre 1956 et 1958, l'Ecole de théâtre ne détenait pas encore de reconnaissance juridique en tant qu'organisme, ni de siège pouvant recevoir l'ensemble de ses cours. Ce fut en 1958 avec l'approbation des nouveaux statuts de l'Université fédérale de Bahia, par le décret n° 43.804 du 23 mai, que l'Ecole de théâtre devint une entité administrative. Elle resta toutefois jusqu'au début des années 1960 non pas une unité d'enseignement à part entière mais un établissement d'extension. Par conséquent, l'Ecole de théâtre était dans l'impossibilité d'engager sous contrat de longue durée de nouveaux professeurs. Martim Gonçalves fut ainsi officiellement reconnu comme fonctionnaire de l'Université fédérale de Bahia uniquement à partir de 1961 (décret n° 50.625 du 6 juin 1961). Jusque-là, bien que professeur et directeur de l'Ecole de théâtre, il était lié à l'Université par un contrat temporaire reconductible chaque année en tant que professeur invité et rémunéré au moyen de bourses individuelles issues de deux institutions américaines, le *Fulbright Program* et la Fondation Rockefeller (Santana, 2011, 114-115).

Les nouveaux statuts générés par la fédéralisation de l'Université de Bahia autorisaient une gestion autonome de ses entités nouvellement incorporées ainsi que la recherche de fonds privés et publics sans contrôle direct du gouvernement fédéral, recherche qui fut l'une des activités importantes d'Edgard Santos tout au long de son rectorat. Ces caractéristiques donnèrent une large autonomie aux directeurs des écoles de musique, de danse et de théâtre, leur conférant toutefois une certaine fragilité dans le long terme. Un grand nombre de professeurs invités, d'artistes ou d'interlocuteurs de ces écoles était présent à Bahia pour des périodes relatives à leurs activités respectives, parfois ponctuelles. Ces intervenants venaient non seulement de Bahia, mais aussi du Brésil, d'Europe et des Etats-Unis. Leurs engagements découlaient des relations directes ou indirectes de leurs directeurs, établies lors de leurs formations antérieures ou de leurs activités respectives au Brésil et hors du Brésil.

¹⁸⁷ Le cours new-yorkais de théâtre *Actor's Studio* fut développé à partir de la méthode d'enseignement du comédien et metteur en scène russe Constantin Stanislavski (1863-1938).

¹⁸⁸ Le *HB Studio* a été fondé en 1945 par l'acteur et metteur en scène Herbert Berghof (1909-1990), né à Vienne et arrivé à New York en 1939.

A partir de 1958 l'Université fédérale de Bahia comptait quatre unités d'extension (la musique, le théâtre, la bibliotéconomie et la nutrition) ainsi que quatorze établissements pour l'élargissement de l'enseignement et de la recherche. Ce fut à partir de cette même année que l'Ecole de théâtre, qui obtint son propre édifice, le *Solar Santo Antônio* qui donna son nom au premier théâtre universitaire du Brésil, octroya ses premières bourses d'études à l'extérieur, initia la publication de la revue *Repertório* et promut des groupes folkloriques de Bahia ainsi que le candomblé.

De son côté, l'institutionnalisation de l'enseignement de la danse au Brésil débuta à partir des années 1930 et 1940, respectivement dans les villes de Rio de Janeiro et de São Paulo sous la forme d'écoles de danse classique dirigées par des danseurs et chorégraphes originaires d'Europe de l'Est et d'Europe centrale. La danse classique enseignée était l'héritière du ballet, *balletto* en italien, issu de la Renaissance en Italie, devenu le nom attribué aux pièces musicales composées pour être interprétées au moyen de la danse. La danse classique se déployait sous divers modèles, parmi lesquels, pour les périodes du XVII^e siècle au XX^e siècle, le ballet classique ou ballet académique, développé en France au sein de l'Académie royale de danse fondée par Louis XIV en 1661 et l'Ecole de danse de l'Opéra créée en 1713, ainsi que le ballet néoclassique développé à partir du XX^e siècle.

Un bref aperçu historique de l'établissement de l'enseignement de la danse au Brésil relatif aux années 1930 et 1940 a été réalisé par la commission de mars 1999 dans le cadre d'une proposition de futures directives des programmes d'études pour l'obtention du diplôme de formation professionnelle de niveau supérieur en danse, et présenté par le Ministère de l'éducation et le Secrétariat de l'éducation supérieur (Andrade, Silva, Rocha, 2009). En ressortent les figures des danseurs et chorégraphes Maria Olenewa et Vaslav Veltchek.

Maria Olenewa, née à Moscou en 1896, se forma tout d'abord dans sa ville natale puis, à partir de 1916, à Paris. Elle fut danseuse du Théâtre des Champs Elysées, de la danseuse et chorégraphe Anna Matveïevna Pavlova (Anna Pavlova) et du danseur et chorégraphe Léonid Fyodorovich Myasin (Léonide Massine). Maria Olenewa dirigea dans les années 1920 pour une courte période la section de danse du Conservatoire national de musique et de déclamation (*Conservatorio Nacional de Música y Declamación*) de Buenos Aires en Argentine, institution créée en 1924 qui fonctionnait au sein du théâtre Colón. Soutenue par le critique de théâtre brésilien Mário Nunes, Maria Olenewa développa dès 1927 les cours de danse du Théâtre municipal de Rio de

Janeiro, école reconnue officiellement en 1931 par décret signé par le préfet Adolpho Bergamini (EDMO). Le hongrois Vaslav Veltchek, né à Prague en 1897 et formé en danse dans sa ville natale, puis à Vienne et dès la fin de la Première Guerre mondiale à Dresde, arriva au Brésil au début des années 1940 pour seconder Maria Olenewa après avoir été danseur à Paris des théâtres du Châtelet et de l'Opéra-Comique (EDMO)¹⁸⁹. Il dirigea l'Ecole municipale de ballet (*Escola Municipal de Bailado*) de São Paulo, initialement dénommée Ecole expérimentale de danse classique (*Escola Experimental de Dança Clássica*), fondée en 1940 par le préfet de la ville Francisco Prestes Maia.

Les premières expériences d'enseignement public de la danse menées à Rio de Janeiro et São Paulo se poursuivirent à partir des années 1950 avec la création d'une nouvelle et première unité académique de niveau supérieur du Brésil. L'implantation des premiers cours de danse au sein de l'Université fédérale de Bahia se fit sous la direction de la danseuse polonaise Juana Zandel de Rudzka, connue sous le nom de Yanka Rudzka (1916-2008). Ces cours débutèrent à l'occasion des premiers Séminaires de musique. Cette unité universitaire de danse se caractérisa par le développement à Bahia de la danse moderne, présente dès les années 1930 au Brésil avec l'apport de la danseuse de Porto Alegre Chinita Ullman (1904-1977)¹⁹⁰ qui se forma en Allemagne auprès de l'une des représentantes de la danse expressionniste moderne¹⁹¹, la danseuse Mary Wigman (1886-1973)¹⁹².

Chinita Ullman participa aux activités de la Société *Pró-Arte Moderna* (*Sociedade Pró-Arte Moderna*) de São Paulo dès 1932, année de la création de la société

¹⁸⁹ Le nom du danseur et chorégraphe Vaslav Veltchek apparaît : comme interprète dans le spectacle *Trois Moments* de Luciano Folgore et Franco Casavola, avec la participation du théâtre de la pantomime futuriste d'Enrico Prampolini, présenté au Théâtre de la Madeleine à Paris en 1927 (Lista, 1973, 112) ; comme chorégraphe dans le spectacle *La fiancée vendue Prodaná Nevesta* présenté au Théâtre de l'Opéra-Comique à Paris en 1928 (Wild, Charlton, 2005, 256) ; dans le le spectacle *Au soleil du Mexique* présenté au Théâtre du Châtelet à Paris en 1935 (Delacroix, Gigou).

¹⁹⁰ Chinita Ullman créa dans les années 1930 à São Paulo avec la danseuse allemande Kitty Bodenheim qui fut son élève une école de danse axée sur l'enseignement de la danse moderne. La danse moderne et son orientation expressionniste fut également enseignée à São Paulo à partir des années 1940 par la danseuse hongroise Maria Duschenes (1922-2014), élève de Rudolf von Laban en Angleterre.

¹⁹¹ En allemand : *Ausdrucktanz*.

¹⁹² Mary Wigman choisit comme formation initiale l'enseignement rythmique musical par le mouvement d'Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950), puis rejoignit le danseur, chorégraphe et théoricien hongrois Rudolf von Laban (1879-1958), figure fondatrice de la danse expressionniste moderne qui s'implanta très largement aux Etats-Unis d'Amérique.

par des artistes et intellectuels de la ville dans le but de promouvoir et de défendre les principes esthétiques modernistes (Machado, MAC-USP). La Société *Pró-Arte Moderna* comptait parmi ses membres des artistes de diverses disciplines artistiques ainsi que des écrivains et critiques d'art comme les peintres Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Paulo Rossi Osir, Anita Malfatti, Antônio Gomide, Hugo Adami, John Graz, Vittorio Gobbis, le sculpteur Victor Brecheret, le compositeur Camargo Guarnieri, les écrivains Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Paulo Prado, Sérgio Milliet et le critique d'art Paulo Mendes de Almeida, entre autres. Parmi les activités déployées, il y eut des expositions, des concerts, des réunions littéraires, des fêtes et ballets carnavalesques, auxquels prit part Chinita Ullman en tant que chorégraphe. C'est dans le cadre de ces activités que furent organisées en 1933 deux expositions d'art moderne (*Exposição de Arte Moderna da SPAM*) qui présentaient non seulement des œuvres d'artistes modernes du Brésil¹⁹³ mais aussi celles d'artistes considérés comme des « noms de l'art moderne international »¹⁹⁴ (Enciclopédia Itaú Cultural) issues des collections privées d'Olívia Guedes Penteado, Paulo Prado, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral et Samuel Ribeiro.

Yanka Rudzka, qui fut professeur de danse à l'Institut national de théâtre à Lodz avant de quitter l'Europe, développa à Buenos Aires différentes activités professionnelles relatives à l'enseignement de la danse moderne. De retour en Europe au début des années 1950, Hans-Joachim Koellreutter, qui lui-même se trouvait en Italie à cette période, prit connaissance du travail de la danseuse et la convia à venir enseigner à São Paulo. Yanka Rudzka arriva au Brésil en 1952 et organisa l'implantation de l'École de danse moderne *Pró-Arte* ainsi que celle du Musée d'art de São Paulo.

Le premier cours de danse de l'Université fédérale de Bahia fut créé en 1956, reconnu par le Ministère de l'éducation en 1962. L'unité de danse n'entra toutefois pas dans les nouveaux statuts de 1958 et, à la fin du rectorat d'Edgard Santos en 1961, ne possédait pas de siège propre mais occupait une partie de la résidence universitaire. Yanka Rudzka, qui démissionna de son poste de directrice de l'École de danse en 1959, ne put élaborer un programme d'études mais développa la formation des danseurs en

¹⁹³ La deuxième exposition comportait également des œuvres des artistes de Rio de Janeiro, parmi lesquels Di Cavalcanti, Guignard, Cândido Portinari et Orlando Teruz.

¹⁹⁴ Traduction libre de « *nomes da arte moderna internacional* » utilisée dans la rubrique de l'Encyclopédie Itaú Cultural sur la Société *Pró-Arte Moderna* de São Paulo pour présenter les œuvres des artistes extérieurs au Brésil qui figuraient dans la première exposition d'art moderne de la société.

soutenant créativité, expressivité et technique interprétative. Elle intégra à l'unité de danse des cours de philosophie et d'esthétique, ainsi que d'autres disciplines artistiques (Robatto, 2013). Son lien avec les cultures populaires du Nordeste et plus spécifiquement avec celles de Bahia existait déjà à São Paulo selon le témoignage de la danseuse et professeur Lia Robatto, dont les intermédiaires furent entre autres ses danseuses ainsi que la pianiste et compositrice Eunice Katunga¹⁹⁵ (Robatto, 2013). Les deux premières chorégraphies de Yanka Rudzka présentées à Salvador dans le cadre de ses activités académiques s'intitulaient *Candomblé* et *Águas de Oxalá*. Ce fut l'allemand Rolf Gelewsky, élève de Mary Wigman et de Kurt Joss, qui remplaça en 1960 Yanka Rudzka à la direction de l'Ecole de danse. Il transforma les cours libres en cours de niveau supérieur avec une double formation professionnelle et académique de danseur et de professeur de danse. Les premières années de l'Ecole de danse furent fortement influencée par la danse expressionniste moderne allemande.

Le Centre d'études afro-orientales (*Centro de Estudos Afro-Orientais* - CEAO), créé en juin 1959, est considéré comme la première expérience institutionnelle brésilienne relative aux études africaines (Santana, 2011, 226). Fondé et dirigé par le philosophe, poète, essayiste et écrivain George Agostinho Baptista da Silva (1906-1994), il suivit à ses débuts un parcours similaire à celui des unités des disciplines artistiques de l'Université fédérale de Bahia mises en place dans les années 1950. L'initiative d'un centre d'études africaines rattaché à l'Université fédérale de Bahia revient à son fondateur Agostinho da Silva qui en fit la proposition au recteur Edgard Santos. Ce dernier accepta en lui proposant d'y insérer les études orientales, permettant ainsi au centre de bénéficier d'un financement de l'UNESCO (Santana, 2011, 116). L'Ecole de théâtre et son directeur Martim Gonçalves facilitèrent l'intégration académique d'Agostinho da Silva avant la création officielle du Centre d'études afro-brésiliennes en l'accueillant en 1959 comme professeur de l'unité de théâtre.

Au cours du quatrième Colloque international des études luso-brésiliennes (*Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*)¹⁹⁶ qui eut lieu à Salvador en

¹⁹⁵ Eunice Katunga (1915-1990) participa dès 1946 au groupe *Música Viva* fondé en 1939 à Rio de Janeiro par Hans-Joachim Koellreutter. A partir des années 1950, la pianiste et compositrice se distancia du groupe carioca et des musiques atonales et se dédia dès lors à la recherche, aux études et à la collecte des rythmes et des chants rituels de Bahia (Souza, 2009).

¹⁹⁶ Le Colloque international d'Etudes luso-brésiliennes fut annoncé dans le cinquantième tome du Bulletin Hispanique de 1949. L'article indique qu'il devait avoir lieu à Washington du 4 au 7 octobre 1950, sous les auspices de la Bibliothèque du Congrès et de l'Université de

1959, Agostinho da Silva rencontra l'anthropologue Vivaldo da Costa Lima (1925-2010), le professeur de géographie¹⁹⁷ de l'Université fédérale de Bahia Waldir de Freitas Oliveira (1929) et le photographe et ethnologue Pierre Edouard Leopold Verger (1902-1996). Ils devinrent tous les trois les premiers collaborateurs du Centre d'études afro-orientales. Dès 1960, les contacts entre le Centre d'études afro-orientales et le Continent africain se développèrent avec l'envoi de son premier chercheur, Vivaldo da Costa Lima accompagné de Pierre Verger. Vivaldo da Costa Lima fut le représentant de l'Université fédérale de Bahia auprès de l'*University College*¹⁹⁸ à Ibadan (Nigeria). Agostinho da Silva quitta sa fonction de directeur du Centre d'études afro-brésiliennes en 1961, remplacé par Waldir Freitas Oliveira qui occupa ce poste jusqu'en 1972. Un développement plus large sur la création du Centre d'études afro-orientales est présent ultérieurement dans ce chapitre voué à l'Université de Bahia.

Le décloisonnement des disciplines artistiques et leurs influences

Les spécificités et les singularités des trois nouvelles unités d'enseignement artistique, au-delà des difficultés matérielles et structurelles auxquelles elles se confrontèrent dès leurs premières activités, furent les liens qu'elles entretenaient entre elles, l'intérêt, l'ouverture et la perméabilité aux cultures et aux expressions populaires de Bahia tout en étant liées aux mouvements modernistes issus du début du XX^e siècle, ainsi que les nombreux programmes et activités d'extension ouverts à l'ensemble de la population de Bahia. Nombreux sont les exemples des liens qui existaient entre les trois unités artistiques de musique, de théâtre et de danse. Toutefois, ces unités qui présentaient de nombreuses activités communes étaient indépendantes les unes des

Vanderbilt (Nashville), et qu'il devait être organisé en cinq sections : anthropologie culturelle, littérature, histoire, beaux-arts, instruments de recherche (Bulletin Hispanique, 1949, 376). Il s'agit du premier Colloque international d'Etudes luso-brésiliennes. Participèrent au colloque les universités du Brésil, de São Paulo, de Recife et l'Université Pontificale de Rio de Janeiro, ainsi que des membres de la Fédération des Académies de lettres parmi d'autres institutions et entités, sous l'orientation du recteur de l'Université du Brésil Pedro Calmon (Gômes, 2012, 192).

¹⁹⁷ Waldir de Freitas Oliveira enseigna la géographie dès 1956 au sein de la Faculté de philosophie de l'Université fédérale de Bahia.

¹⁹⁸ L'Université d'Ibadan fondée en 1948, fut tout d'abord un collège dépendant de l'Université de Londres. Elle acquit son indépendance en tant qu'institution universitaire en 1962.

autres, avec des orientations propres défendues par leur direction respective (Santana, 2011, 87)¹⁹⁹. Jusqu'au milieu de l'année 1957, l'Ecole de théâtre comptait trois professeurs permanents : les trois directeurs des écoles d'art nouvellement incorporées à l'Université. Hans-Joachim Koellreuter y enseignait le rythme, Yanka Rudzka la danse pour le théâtre et Martim Gonçalves était responsable des cours d'interprétation, de direction, d'histoire du théâtre et d'improvisation (Santana, 2011, 141). Lia Robatto, ancienne élève de Yanka Rudzka à São Paulo arriva à Salvador en 1957 avec les danseuses Yolanda Amadei et Gloria Moreira pour participer à la chorégraphie *Candomblé* de la directrice de l'unité de danse. Elle mentionne dans son récit sur son arrivée à Bahia un intense échange entre les professeurs.

Il y avait des échanges intenses entre les professeurs, tous de l'extérieur de Bahia, unis par nécessité, car ils avaient besoin les uns des autres dans une ville en manque de professionnels de ces langages, principalement entre les professeurs de musique, de théâtre et de danse, tous se sentant quelque peu exclus dans une ville encore très traditionnelle et fermée aux excentricités des artistes. L'Ecole de danse de l'Université avait des professeurs des Séminaires de musique, comme Koellreuter, Yulo Brandão, et d'autres, professeurs de l'Ecole de théâtre comme João Augusto, Domitilia Amaral (qui participa à une chorégraphie de Yanka) et Martim Gonçalves [...].²⁰⁰ (Robatto, 2013)

L'inscription des cultures populaires de Bahia et du Nordeste au sein de l'Université fédérale de Bahia par l'intermédiaire de leurs directeurs et professeurs relevait non seulement de leurs intérêts personnels et de leurs recherches, mais se manifesta par des écrits, des spectacles et des expositions soutenus par l'Université,

¹⁹⁹ Agostinho da Silva, qui faisait partie du corps enseignant de l'Ecole de théâtre en 1959, participa au spectacle *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, dirigé par Martim Gonçalves et présenté la même année (Santana, 2011, 226). Pierre Verger, ami de Martim Gonçalves, bénéficia d'un appui financier de l'Ecole de théâtre afin de pouvoir réaliser ses recherches ethnomusicales à Bahia et en Afrique (Santana, 2011, 219).

²⁰⁰ Traduction libre : « *Havia intenso intercâmbio entre seus professores, todos de fora da Bahia, união por necessidade, pois uns precisavam dos outros, numa cidade carente de profissionais dessas linguagens, principalmente entre o pessoal de música, teatro e dança, todos se sentindo um tanto excluídos numa cidade ainda muito tradicional e fechada às extravagâncias dos artistas. A Escola de Dança da Universidade contava com professores dos Seminários de Música, como Koellreuter, Yulo Brandão, e outros, professores da Escola de Teatro como João Augusto, Domitilia Amaral (que participou de uma coreografia de Yanka) e Martim Gonçalves [...]* »

réalisés et présentés non seulement à Bahia mais au Brésil et en Europe. Selon le témoignage de Lia Robatto, Yanka Rudzka, sans quitter son héritage expressionniste, s'intéressait surtout à une approche formelle des cultures populaires de Bahia, contrairement à la danseuse, chorégraphe et anthropologue américaine Katherine Dunham (1909-2006). Cette dernière s'intéressa dès les années 1930 aux origines de la danse noire et aux rituels issus d'Afrique, des Caraïbes et du Brésil (Risério, 1995). Martim Gonçalves, proche de Pierre Verger qu'il soutint de manière institutionnelle, réalisa quant à lui en 1954 un essai descriptif sur les costumes et le mouvement dans le candomblé (Santana, 2011, 225).

Le parcours du violoncelliste, musicien et compositeur suisse Anton Walter Smetak (1913-1984) et son œuvre, diffère de celui des directeurs et des professeurs des unités des disciplines artistiques de l'Université fédérale de Bahia. Il témoigne du contexte particulier de cette période, caractérisée par la rencontre entre les nouvelles expérimentations issues des développements artistiques de la première moitié du XX^e siècle et les spécificités des cultures populaires dans leurs objets, leurs contenus et leurs formes. Ces unités académiques, porteuses à la fois des traditions européennes et de leurs avant-gardes, constituèrent le foyer de nouvelles expériences culturelles et artistiques et agirent comme éléments incitateurs à d'autres formulations hors de l'institution universitaire.

Le début de son travail expérimental, à Bahia, rencontra un environnement différent, une phase non-institutionnelle de l'Université qui était alors en formation. Cela est si vrai que, au cours de la période mentionnée, l'école se dénommait Séminaires libres de musique. Dans ce sens, la présence d'un artiste qui tout simplement créait, sans faire de recherche strictement académique, se justifiait par le caractère révolutionnaire même des Séminaires. Cependant, à mesure que l'École de musique s'institutionnalisait, l'espace et le financement attribués à un artiste comme Smetak devinrent de plus en plus rares.²⁰¹ (Scarassatti, 2001, 44-45)

²⁰¹ Traduction libre : « *O início de seu trabalho experimental, na Bahia, encontrou um ambiente outro, uma fase não institucional da Universidade, que então estava em formação. Tanto isso é verdade que, neste período mencionado, a escola chamava-se Seminários Livres de Música. Neste sentido, a presença de um artista que simplesmente criava, sem fazer uma pesquisa estritamente acadêmica, justificava-se pelo caráter até revolucionário dos Seminários. No entanto, a medida em que a Escola de Música foi se institucionalizando, o espaço e financiamento para um artista como Smetak foram tornando-se cada vez mais escassos.* »

Anton Walter Smetak, lié à la musique tonale de tradition européenne, arriva au Brésil en 1937. Il vécut à Porto Alegre, Rio de Janeiro et São Paulo comme musicien professionnel auprès d'orchestres symphoniques, de radio et de télévision. Dès le début des années 1950, il commença ses premières expérimentations musicales associées à l'usage de nouvelles technologies. A partir de 1957, convié par Hans-Joachim Koellreutter à participer aux Séminaires de musique comme professeur, il intégra à Bahia les recherches musicales dodécaphoniques et atonales européennes. Puis, toujours à Bahia et dès 1970, il développa ses recherches acoustiques sous une forme d'hybridation avec d'autres cultures musicales et construisit de nombreux nouveaux instruments (Paoli, 2009, 5)²⁰².

Bahia et sa capitale : cosmopolitisme et vie culturelle

L'Université fédérale de Bahia renouvela le caractère cosmopolite de la ville de Salvador qu'elle détenait jusqu'au XVIII^e siècle. Capitale, la ville de Salvador était un élément de liaison entre l'ensemble des colonies de l'hémisphère sud et le reste du monde. L'Université de Bahia fut dans les années 1950 et le début des années 1960 un lieu de rencontre entre professeurs, étudiants, artistes et intellectuels de différents pays et Etats du Brésil. Bien que São Paulo et Rio de Janeiro, centres économique et politique du Brésil, furent souvent les premières destinations des personnalités qui redonnèrent à Bahia ce caractère cosmopolite (parmi lesquelles l'architecte Lina Bo Bardi, la danseuse Yanka Rudzka, le compositeur et musicologue Hans-Joachim Koellreutter), les institutions culturelles de même que le développement artistique de Bahia acquirent une autonomie face à ces centres et pôles culturels dans la singularité des rencontres qu'établirent ces personnalités avec le contexte culturel et social de Bahia.

Un autre aspect singulier du cosmopolitisme présent à Bahia au cours de cette période est relatif aux composants nationalistes de la formation culturelle brésilienne, intégrés dans l'idéal de transformation et de développement du pays. Les thématiques sociales qui étaient jusque-là déconsidérées ou même interdites à Bahia, parmi lesquelles les nouveaux thèmes socio-économiques soulevés par le processus de

²⁰² Sur les recherches musicales de Walter Smetak et ses instruments : cf. Scarassatti, 2008.

modernisation ainsi que les traditions et les expressions populaires mises à l'écart, acquièrent un nouvel éclairage au sein et à l'extérieur de l'Université (Rubim, 1999, 205). Malgré le caractère élitiste et conservateur des divers secteurs académiques et de la société bahianaise, l'intégration de thématiques africaines et de personnalités de culture afro-bahianaises au sein de l'Université fédérale de Bahia est un fait notable. La création en 1959 du Centre d'études afro-orientales (CEAO) en est l'illustration. L'incorporation des thématiques spécifiques aux cultures, expressions et thématiques bahianaises rend compte de l'ouverture d'Edgard Santos, sensible aux transformations de la société brésilienne en cours malgré un héritage de tradition conservatrice.

Toutefois, l'élargissement artistique et culturel qui fit de Bahia un cadre unique dans le paysage académique brésilien ne peut être attribué exclusivement au rectorat de l'Université, aux politiques socio-culturelles et à ses acteurs. La singularité de cet élargissement artistique et culturel est tributaire de la rencontre d'éléments diachroniques et synchroniques, propres à Bahia et à sa capitale Salvador au cours de ces années et de son histoire antérieure. Ces éléments sont en partie issus de la complexité historique non seulement du Brésil et de son statut d'ancienne colonie mais de sa continuelle relation directe ou indirecte, très longuement imposée, à l'histoire européenne, puis à celle des Etats-Unis. Ils relèvent d'une histoire qui, pour les domaines culturel et artistique, comprend le développement artistique européen et ses avant-gardes du début du XX^e siècle, le déploiement des sciences sociales de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle parmi lesquelles la sociologie, l'anthropologie et l'ethnologie, et le contexte historique de l'après-guerre, entre autres.

La venue de nombreux artistes²⁰³ et intellectuels à Salvador à partir des années 1940 ne fut pas uniquement liée au développement et aux activités de l'Université. Bahia était devenu un lieu de découverte par son mélange racial et ses échanges culturels (Oliveira, 1999, 20). A partir des années 1950, la culture populaire noire, qui était auparavant perçue comme un danger pour la société blanche, acquit une nouvelle

²⁰³ Les artistes mentionnés par Olivia Fernandes de Oliveira (1999, 20) arrivés à Salvador à partir des années 1940 sont : le peintre Giuseppe Gianinni Pancetti dit José Pancetti (1902-1958) né à Campinas et arrivé à Salvador en 1950, l'artiste Hector J.P. Bernabó dit Carybé (1911-1997) né à Buenos Aires en Argentine et qui s'installa à Salvador en 1950, le musicien et peintre Adam Firnekaes (1909-1966) né en Allemagne et arrivé à Salvador en 1958, le peintre et graveur Karl Heinz Hansen dit Hansen Bahia (1915-1978) né en Allemagne et arrivé à Salvador en 1955, le peintre et photographe Lênio Braga (1931-1973) né dans l'Etat du Paraná, Aldo Cláudio Felipe Bonadei (1906-1974) né à São Paulo, le peintre et professeur Iberê Camargo (1914-1994) né dans l'Etat de Rio Grande do Sul.

visibilité et une certaine valorisation au moyen du Carnaval, de la capoeira et du rapprochement des intellectuels avec le culte du candomblé. La musique, la littérature et les arts plastiques qui explorèrent les thématiques afro-bahianaises participèrent également à sa valorisation. Ces thématiques furent aussi utilisées dans le mouvement de résistance à la culture blanche dominante, qui s'exprima sous la forme d'un nationalisme radical contre l'impérialisme américain.

D'autre part, les orientations culturelles communistes et ses composants nationalistes, dans la recherche d'une reformulation politique et culturelle du Brésil, relayées par un nombre croissant d'intellectuels et d'étudiants, favorisèrent l'intégration de thématiques sociales comme la ruralité et ses propriétaires terriens, ainsi que la culture du *sertão* (Rubim, 1999, 205). Ces différents aspects influencèrent très probablement Martim Gonçalves dans l'intégration de l'École de théâtre qu'il développa avec la ville de Salvador et plus largement avec les diverses spécificités de Bahia : le candomblé, le travail des artisans, la capoeira, les céramistes, la cuisine et l'architecture²⁰⁴ (Eichbauer, 1991, 65).

L'architecte Lina Bo Bardi considéra postérieurement que le contexte culturel particulier de Bahia dans les années 1950 et 1960 fut lié à la présence d'une culture populaire vivante, dense, inventive et organisée ainsi que de celle d'une institution universitaire ouverte aux transformations et aux expérimentations. Le soutien du recteur Edgard Santos et son autorité dans la société de Bahia permirent leur effectuation malgré les critiques et les contestations. La différence de l'Université de Bahia au regard de ses consœurs brésiliennes fut l'absence d'un projet institutionnel qui lui donna une liberté suffisante pour y apporter des transformations notamment dans les domaines culturels, mais qui influença le changement de l'université après la non-réélection de son recteur, faite d'une organisation légiférée (Aragão, 1999, 61). Toujours selon Lina Bo Bardi²⁰⁵, trois facteurs d'un possible développement de Bahia comme centre national de culture existaient au cours de la période étudiée : l'existence d'une université en expansion malgré le caractère non progressiste de son recteur, une classe estudiantine en voie de prise de conscience politique et culturelle malgré des

²⁰⁴ Caractéristiques reprises de l'énoncé de Jorge Amado présent dans le texte du catalogue de l'exposition « Expo Bahia » de 1959.

²⁰⁵ Les trois facteurs énoncés proviennent du texte de Lina Bo Bardi intitulé *Cinco anos entre os « brancos »* présent dans l'ouvrage *Arte na Bahia, teatro na universidade* organisé par Hélio Eichbauer.

agissements confus et contraires à ses propres intérêts, un caractère profondément populaire de Bahia et de l'ensemble du Nordeste avec un provincialisme culturel aux mains d'une classe dirigeante en voie de démantèlement et presque inexistante au moment du véritable mouvement de culture de base (Eichbauer, 1991, 96).

Dans son article de 1999 sur la présence du modernisme à Bahia et ses revues, Olivia de Oliveira énonce les éléments internes qui empêchèrent la réalisation du développement décrit par Lina Bo Bardi, à savoir la transformation de Bahia en un centre national de culture. A Bahia, à partir des années 1950 et conjointement à l'ensemble des caractéristiques mentionnées dans le registre des transformations culturelles, l'aspect traditionnel était rejeté. Pourtant, parallèlement, le régionalisme était fortement soutenu, exprimé comme moyen de valorisation. Les comparaisons avec les centres brésiliens économiques et politiques persistent et les qualificatifs régionaux utilisés enfermèrent Bahia dans une sphère définie (Oliveira, 1999, 21).

D'autres caractéristiques, qui ne furent pas directement liées au développement artistique de Bahia et de son université fédérale, influencèrent les nouveaux rapports avec les cultures populaires et afro-brésiliennes, qui émergèrent à partir des années 1950, et l'intérêt pour Bahia et sa capitale. Il s'agit d'une part de l'exploration du pétrole et d'autre part de la consolidation du tourisme. Dans les années 1950, l'exploitation du pétrole s'intensifia dans le *Recôncavo baiano* avec la raffinerie de Maripé. Entre 1955 et 1959, de nouveaux capitaux, investissements et emplois se concentrèrent dans un espace réduit, transformant radicalement l'économie de Bahia (Oliveira, 1999, 20-21). A la même période eut lieu à Salvador le Congrès national du tourisme (1955) avec le début des activités du Secrétariat du tourisme situé au *Belvedere da Sé*. Le *Belvedere da Sé* ainsi que la galerie *Oxumaré* furent dès la deuxième moitié des années 1950 les deux principaux espaces d'exposition de la ville. Les arts et les cultures populaires de Bahia acquièrent dès lors une fonction différente et devinrent des acteurs favorables au développement touristique de la ville de Salvador et de l'Etat de Bahia. Le journaliste, écrivain et collectionneur Odorico Tavares (1912-1980)²⁰⁶, arrivé à Salvador en 1942, invité par Assis Chateaubriand afin de diriger les *Diários Associados* auxquels appartenaient les journaux *O Estado da Bahia* et *Diário de*

²⁰⁶ Odorico Tavares est né dans l'Etat de Pernambouc et se forma auprès de la Faculté de droit de Recife.

Notícias, relate dans la revue *Habitat*²⁰⁷ les aspects pittoresques et folkloriques que Bahia acquit dans les années 1950 (Oliveira, 1999, 20).

Pour revenir aux principales réalisations culturelles institutionnelles relatives à cet essor bahianais des années 1950 au début des années 1960, voici un tableau chronologique récapitulatif suivi de précisions le concernant.

Réalisations culturelles institutionnelles (1946-1963)

1947	Insertion de l'École des Beaux-Arts de Bahia à l'Université de Bahia
1950	Fédéralisation de l'Université de Bahia
1954	Première implantation des Séminaires internationaux de musique Création des Séminaires libres de musique
1955	Création de l'École de musique
1956	Création des Ecoles de théâtre et de danse
1958	Inauguration du théâtre universitaire Santo Antônio
1959	Séparation du cours d'architecture de l'École des Beaux-Arts Création de la Faculté d'architecture Création du Centre d'études afro-orientales (juin 1959) Création du Musée d'art moderne de Bahia (juillet 1959) Inauguration du Musée d'art sacré au Couvent Santa Teresa
1960	Inauguration du Musée d'art moderne de Bahia
1963	Inauguration du Musée d'art populaire de Bahia

La chronologie de la création des écoles et séminaires de l'Université de Bahia varie selon les auteurs. Cette variation temporelle dépend de différentes étapes spécifiques à chaque école et séminaire : projet, création officielle, inauguration, mise en place des activités et fonctionnement initial, puis reconnaissance par le Ministère de

²⁰⁷ *Habitat*, la revue des arts au Brésil, fondée par Pietro Maria Bardi et Lina Bo Bardi à São Paulo, fut publiée sous la direction de Lina Bo Bardi de 1950 à 1954. Le texte d'Odorico Tavares sur Bahia intitulé *Imagens da Bahia* fut publié en 1952 dans le numéro 9 de la revue.

l'éducation²⁰⁸. Les dénominations des séminaires et des écoles insérées dans le tableau ci-dessus ne sont pas suivies du nom de l'université. Ils sont toutefois tous rattachés à l'Université de Bahia, fédéralisée à partir de 1950.

Le tableau proposé ne comprend pas l'ensemble de toutes les activités artistiques et culturelles institutionnelles qui ont eu lieu au cours de la période de 1946 à 1963. Il se limite au cadre temporel de cette étude. Sont retenus les projets en lien direct avec l'Université de Bahia, son recteur Edgard Santos et les personnalités qui participèrent directement à leur création et développement comme Hans-Joachim Koellreutter, Ernst Widmer et Anton Walter Smetak pour l'Ecole de musique, Yanka Rudzka pour l'Ecole de danse, Martim Gonçalves pour l'Ecole de théâtre, Agostinho da Silva pour le Centre d'études afro-orientales et Lina Bo Bardi pour le Musée d'art moderne de Bahia et le Musée d'art populaire. Il est toutefois important de relever que les directeurs des trois nouvelles unités artistiques de l'Université fédérale de Bahia réalisèrent ou participèrent à diverses activités au sein et en dehors de l'institution. L'Université soutint également plusieurs manifestations culturelles de ses professeurs, réalisées non seulement à Bahia mais aussi dans d'autres Etats du Brésil et en Europe. D'autres entités institutionnelles furent encore créées au cours de cette période. Parmi ces activités et entités, sans les développer, figurent : le Ier Congrès brésilien de langue parlée au théâtre (1956), la création du Département culturel de l'Université fédérale de Bahia avec ses débuts éditoriaux (1959), le quatrième Colloque international des études luso-brésiliennes (1959), l'exposition *Bahia* présentée au Parc Ibirapuera dans le cadre de la cinquième édition de la Biennale de São Paulo (1959) et l'implantation d'institutions d'extension culturelle.

²⁰⁸ Jussilene Santana (2011) relève à plusieurs reprises dans sa thèse de doctorat les indications temporelles divergentes sur la datation de l'implantation de l'Ecole de théâtre de l'Université fédérale de Bahia.

L'Ecole des Beaux-Arts de Bahia au regard des nouvelles entités artistiques

L'Ecole des Beaux-Arts de Bahia fut intégrée en 1947 à l'Université de Bahia. Le rectorat annonça son incorporation le 9 décembre 1947²⁰⁹. L'insertion des écoles d'art et des disciplines artistiques de niveau supérieur au sein des universités ne fut pas une spécificité ni de Bahia, ni du Brésil. Elle eut lieu sur différents territoires et pays selon un processus distinct. Au Portugal, l'Ecole des Beaux-Arts de Lisbonne fut intégrée à l'Université de Lisbonne sous la dénomination de Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Lisbonne en 1992. L'Ecole des Beaux-Arts de Porto fut intégrée à l'Université de Porto en 1994, sous l'appellation similaire de Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Porto. Quant à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris fondée en 1682 et intitulée encore à ce jour Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, qui fut une des institutions de perfectionnement de nombreux artistes brésiliens notamment pour les pensionnaires des Prix de voyage à l'étranger, elle ne fut jamais intégrée aux universités françaises. Au Brésil, l'Ecole des Beaux-Arts de Rio de Janeiro fut intégrée à l'Université de Rio de Janeiro en 1931, puis en 1937 à l'Université du Brésil.

Le projet général de l'Université fédérale de Bahia en ce qui concerne les arts, mentionné à partir de 1955 dans la presse de Rio de Janeiro par Martim Gonçalves, faisait référence à un ensemble regroupant musique, danse et théâtre (Santana, 2011, 97). Aucune mention de l'Ecole des Beaux-Arts de l'Université fédérale de Bahia comme unité existante et associée à ce projet ne fut faite. La grande majorité des études et articles consultés relatifs aux transformations culturelles et artistiques de Bahia au cours de la période des années 1950 et 1960 fait référence aux domaines des arts vivants et aux nouvelles écoles de musique, de théâtre et de danse de l'Université fédérale de Bahia, sans relever l'Ecole des Beaux-Arts. Rares sont les textes, études et chroniques qui traitent de manière similaire les nouvelles écoles des disciplines artistiques et l'Ecole des Beaux-Arts de l'Université fédérale de Bahia dans ce processus de transformation et d'effervescence culturelle de Bahia. Le témoignage de l'architecte Lina Bo Bardi qui participa aux activités et à l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts de l'Université fédérale de Bahia en 1958, enregistré en 1990 et transcrit dans l'ouvrage *Arte na Bahia* (Eichbauer, 1991, 12), en est un exemple.

²⁰⁹ Cf. Registre des actes de la congrégation de l'Ecole des Beaux-Arts n° 30, p.91 (*Livro de Atas da Congregação da Escola de Belas Artes*).

Au cours de la période de 58 à 60 environ, Bahia vécut la splendeur d'un ensemble d'initiatives qui représenta une très grande espérance pour tout le pays, qui s'étendit de l'extrême nord jusqu'à, au moins, Rio de Janeiro (São Paulo n'y prit malheureusement pas part). Les Ecoles de théâtre, de danse, l'Ecole supérieure de musique et le Musée d'art moderne eurent un rôle important.²¹⁰ (Bardi *in* Eichbauer, 1991, 12)

Les transformations qui eurent lieu dans le domaine des arts visuels au cours du début du XX^e siècle jusque dans les années 1950, non seulement à Bahia mais de manière générale dans l'ensemble du Brésil, phénomène qui fut similaire en Europe, s'effectuèrent tout d'abord en dehors des institutions d'enseignement, hors des écoles et des académies des beaux-arts, au sein des ateliers des artistes dont les œuvres furent présentées au public à l'occasion d'initiatives privées. A Bahia, ce furent les domaines littéraires qui se distancèrent les premiers de l'académisme dominant et qui intégrèrent les premiers les apports du modernisme.

L'analyse de cette différence de traitement relève plusieurs facteurs distincts. Le premier est relatif à la structure et aux origines de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia, issues des modèles académiques de tradition européenne. Les unités de danse, de théâtre et de musique n'existaient pas auparavant. Elles constituèrent de nouvelles entités incorporées pour la première huit années après la création de l'Université de Bahia au milieu des années 1950. Les directeurs de ces unités alliaient formation, connaissance et expérience traditionnelle voire académique de leurs disciplines respectives avec un intérêt et une pratique des nouvelles formes d'expression et langages de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, associés à un intérêt pour les cultures populaires du Nordeste. Le traditionnel et l'expérimental s'exprimaient et s'étudiaient ainsi conjointement sans antagonisme au cours de leurs premières années d'existence²¹¹.

La situation de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia était très différente. Elle correspondait à un établissement dont l'origine remonte au XIX^e siècle, au bénéfice

²¹⁰ Traduction libre de l'extrait : « *No periodo de 58 a 60 e pouco, A Bahia viveu o esplendor de um conjunto de iniciativas que representou uma esperança muito grande para o país todo, se estendendo do extremo norte até, pelo menos, o Rio de Janeiro (São Paulo ficou de fora, infelizmente). As Escolas de Teatro, de Dança, a Escola Superior de Musica e o Museu de Arte moderna tiveram um papel importante.* »

²¹¹ Les activités des nouvelles unités artistiques comprenaient, entre autres, un orchestre symphonique, un madrigal de trente voix, une chorale, l'insertion du dodécaphonisme et de la danse expressionniste, l'introduction d'éléments de la capoeira et du candomblé.

d'une structure instaurée selon le modèle d'enseignement académique. Les professeurs et artistes avaient été formés selon ce même modèle qui n'eut que de très faibles modifications depuis sa fondation. Le contexte général des années 1950 de l'Ecole des Beaux-Arts présentait ainsi un climat réfractaire à l'introduction de nouveaux modes d'enseignement et à l'introduction des transformations de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle opérées dans le domaine des arts. Les premières tentatives d'insertion de nouveaux modes d'enseignement furent d'une part isolées et, d'autre part, générèrent des réactions hostiles à l'intérieur et à l'extérieur de l'institution.

Le deuxième facteur qui différenciait les unités de musique, de théâtre et de danse de l'Ecole des Beaux-Arts était l'absence de législation propre pour les premières dans les divers aspects de leur fonctionnement. Ces unités en cours d'établissement avec leurs directeurs respectifs détenaient une grande liberté d'action. Il leur était ainsi possible d'incorporer de nouveaux professeurs, des activités et de nouveaux procédés d'enseignement sans devoir se confronter administrativement et culturellement aux acteurs garants de l'académisme de l'université. Le soutien initial du recteur Edgard Santos laissa ainsi une grande marge de manœuvre aux directeurs des nouvelles unités. Cette absence de dispositions légales plaça toutefois les unités de musique, de théâtre et de danse dans une situation fragile. Le statut de professeur invité du directeur de l'Ecole de théâtre Martim Gonçalves, dont l'engagement devait être reconduit annuellement, en est un exemple. Cette absence structurelle des nouvelles unités au cours de leurs premières années d'existence expliquent encore la rotation fréquente de leur corps enseignant et le manque de ressources.

3.6. Le Centre d'études afro-orientales

Le Centre d'études afro-orientales (*Centro de Estudos Afro-Orientais* – CEAO), créé en 1959 sous le rectorat d'Edgard Santos et dont l'initiative revient à l'intellectuel et professeur portugais George Agostinho da Silva (1906-1994), premier directeur de l'entité universitaire de 1959 à 1961, constitua la première expérience d'institutionnalisation des études africaines au Brésil.

Arrivé au Brésil dans les années 1940, George Agostinho da Silva, connu sous le nom d'Agostinho da Silva, né à Porto au début du XX^e siècle, débuta sa formation supérieure en 1924 à la Faculté des lettres de Porto tout d'abord en philologie romane

puis, après avoir changé d'orientation la même année, en philologie classique. En 1928, il commença sa collaboration avec la revue *Seara Nova*²¹² qu'il poursuivit jusqu'en 1938 et, en 1929, il soutint sa thèse de doctorat intitulée *O Sentido Histórico das Civilizações Clássicas*²¹³.

Au début des années 1930, Agostinho da Silva se rendit à Paris avec une bourse de la Junte de l'éducation nationale (*Junta Nacional da Educação*). Il étudia l'histoire et la littérature à la Sorbonne et au Collège de France (1931-1933). De retour au Portugal, il enseigna au Lycée *José Estêvão d'Aveiro*. En 1935, il fut démis de sa fonction de professeur en raison de son refus de signer la loi Cabral²¹⁴ qui obligeait les fonctionnaires de l'Etat à déclarer leur non-appartenance à une société secrète. La même année, au bénéfice d'une bourse du Ministère des Relations extérieures d'Espagne, Agostinho da Silva poursuivi ses études au Centre des études historiques de Madrid. En 1936, avec l'imminence de la guerre civile espagnole, il retourna au Portugal où il enseigna dans des institutions privées. En 1939, il participa à la fondation du groupe pédagogique *Núcleo Pedagógico de Antero de Quental*, introduisit le système coopératif au Collège *Infante Sagres* et créa l'Ecole nouvelle de *S. Domingos de Benfica*. Entre 1937 et 1943, il participa au lancement d'un programme d'éducation et de culture en confrontation avec le programme d'éducation de l'Etat nouveau portugais²¹⁵, pour lequel il publia et distribua en 1943 plus d'une centaine de Carnets d'information culturelle (*Cadernos de Informação Cultural*). Après son arrestation en 1943 par la Police de vigilance et de défense de l'Etat (*Polícia de Vigilância e de Defesa do Estado* - PVDE) et une assignation à résidence, il quitta le Portugal en 1944.

Arrivé à Rio de Janeiro avec sa famille, Agostinho da Silva rejoignit São Paulo, s'installa ensuite en Uruguay, puis en Argentine. Il revint au Brésil en 1947. De 1948 à 1955, il travailla pour l'Institut Oswaldo Cruz ; il enseigna et participa à la fondation de plusieurs institutions d'enseignement et de recherche supérieure, comme les facultés de

²¹² La revue mensuelle *Seara Nova*, fondée en 1921 à Lisbonne, correspondait au principal organe d'opposition démocratique d'orientation socialiste, constitué d'intellectuels dont les objectifs étaient d'intervenir dans la vie politique afin de défendre et de soutenir les libertés civiques, de constituer une réflexion critique sur les questions économiques, sociales et culturelles du Portugal.

²¹³ Traduction libre : « Le sens historique des civilisations classiques ».

²¹⁴ Le projet de la loi Cabral visait la dissolution et l'interdiction des sociétés secrètes au Portugal.

²¹⁵ L'Etat nouveau de Salazar : *Estado Novo* (1933-1974), régime portugais de Salazar jusqu'en 1968 puis de Marcello Caetano.

philosophie des actuelles universités fédérales Fluminense, de Paraíba et de Santa Catarina. Il collabora avec la Bibliothèque nationale et enseigna encore dans l'Etat de Pernambouc. En 1954, il participa à l'organisation de l'Exposition du quatrième centenaire de la ville de São Paulo²¹⁶.

Les repères biographiques d'Agostinho da Silva permettent de souligner une caractéristique de son parcours jusqu'à la création du Centre d'études afro-orientales de Bahia et même au-delà²¹⁷. Ses activités furent liées, au Portugal et au Brésil, à la création d'institutions ou d'unités d'enseignement, dans un contexte général de développement du domaine de l'éducation et, pour le Brésil, du domaine de l'enseignement supérieur. La création de l'Ecole nouvelle de *S. Domingos de Benfica* au Portugal en 1939 est ainsi à mettre en perspective avec les orientations pédagogiques de l'Ecole nouvelle présentes au Brésil dès les années 1920, école à laquelle participa Anísio Teixeira dans les années 1930. La participation d'Agostinho da Silva dans les institutions académiques et culturelles du Brésil fut intense. D'autre part, le quatrième Colloque international des études luso-brésiliennes, qui eut lieu au sein de l'Université fédérale de Bahia à Salvador en 1959, peu après la création du CEAO, et auquel prit part Agostinho da Silva, fournit de multiples indications pour la compréhension non seulement de la création du CEAO et de son développement, mais aussi des différents enjeux historiques et sociétaux qui influèrent sur les domaines académiques et artistiques.

Le processus de création du Centre d'études afro-orientales fut initié en mars 1959 par Agostinho da Silva, alors professeur de littérature portugaise et de philologie romane au sein de l'Université de Santa Catarina. Il occupait également à ce moment la fonction de directeur de la culture du Secrétariat de l'éducation de l'Etat de Santa Catarina dans le sud du Brésil. Il écrivit au philosophe portugais Eduardo Lourenço²¹⁸, professeur de la Faculté de philosophie de l'Université fédérale de Bahia, lui demandant

²¹⁶ Les repères biographiques de George Agostinho da Silva proviennent du portail électronique de l'Université de Porto et de l'Association Agostinho da Silva constituée en 1995 à Lisbonne.

²¹⁷ Après avoir quitté la direction du Centre d'études afro-orientales de Bahia, Agostinho da Silva participa à la fondation du Centre brésilien des études portugaises de l'Université de Brasília et du Centre des études brésiliennes de l'Université fédérale de Goiás. Comme conseiller du président Jânio da Silva Quadros, il participa au rapprochement du Brésil avec certains pays du continent africain.

²¹⁸ Eduardo Lourenço, essayiste et philosophe né au Portugal en 1923, formé en histoire et en philosophie à l'Université de Coimbra, intégra le corps professoral de l'Université fédérale de Bahia dans les années 1950 par l'intermédiaire d'Hélio Simões.

d'intercéder auprès du recteur Edgard Santos de manière à pouvoir lui présenter personnellement un projet. Ce fut lors de la rencontre la même année entre Agostinho da Silva et Edgard Santos que fut discuté le projet d'un centre d'études africaines et orientales intégré à l'Université fédérale de Bahia. Dans l'ouvrage *Vida conversável*²¹⁹ publié en 1994, Agostinho relate la création du Centre d'études afro-orientales de l'Université fédérale de Bahia.

Il m'apparut ainsi, que peut-être à Salvador, au sein de l'Université fédérale de Bahia, je pouvais installer quelque chose qui commencerait à enseigner l'Afrique.²²⁰ (Silva, 2009, 165)

Edgard Santos connaissait l'intérêt de l'UNESCO pour l'établissement d'études orientales au Brésil. Au bénéfice du soutien de l'Organisation des Nations Unies et d'un financement, le projet de création du Centre d'études africaines incorpora les études orientales (Santana, 2011, 226-227). Le CEAO fut créé en juin 1959 et entra en fonction en septembre de la même année.

Et ce fut ainsi. En premier fut fondé le Centre d'Etudes Africaines et Orientales. Pourquoi ? Parce que l'ambassadeur du Brésil auprès de l'UNESCO avait dit au recteur que cet organisme était intéressé qu'il y ait des études orientales dans le pays. Le recteur, qui était un homme d'urologie et qui n'avait pas une idée vraiment parfaite de ce qui pouvait se faire dans ce domaine, quand je suis venu à lui avec une proposition sur les études africaines disant qu'il serait peut-être intéressant de l'étendre aux études orientales, il saisit l'idée, satisfit l'ambassadeur et forma un Centre d'Etudes Africaines et Orientales.²²¹ (Silva, 2009, 165)

²¹⁹ Des extraits de *Vida conversável* d'Agostinho da Silva publié sous ce titre en 1994 par le *Núcleo de Estudos Portugueses* de l'Université de Brasília (CEAM/UnB) sont présents dans la publication *Condições e Missão da Comunidade Luso-Brasileira e outros ensaios* de 2009 (Silva, 2009, 165).

²²⁰ Traduction libre : « *Pareceu-me, então, que talvez em Salvador, na Universidade Federal da Bahia, pudesse instalar alguma coisa que começasse a ensinar África.* »

²²¹ Traduction libre : « *E assim foi. Primeiro fundou-se o Centro de Estudos Africanos e Orientais. Por que? Porque o embaixador do Brasil na UNESCO dissera ao reitor que este organismo estava interessado em que houvesse estudos orientais no país. O reitor, que era um homem da urologia e que não tinha uma idéia muito perfeita do que se podia fazer nesse campo, quando lhe apareci com uma proposta sobre estudos africanos dizendo que talvez fosse interessante estendê-la a estudos orientais, ele agarrou a idéia, satisfiz o embaixador e formou um Centro de Estudos Africanos e Orientais.* »

Les relations entre l'Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture (UNESCO) et le Brésil ne dataient pas de la création du Centre d'études afro-orientales. En 1946, Anísio Teixeira en fut le conseiller pour l'enseignement supérieur. Dans les années 1950, l'UNESCO réalisa un documentaire sur le Centre éducationnel Carneiro Ribeiro de Salvador et en 1957, l'Organisation des Nations Unies soutint la création de la Faculté latino-américaine des sciences sociales de Rio de Janeiro.

Après son voyage à Salvador, Agostinho da Silva retourna à Santa Catarina. Il démissionna de ses fonctions et, au bénéfice de la recommandation du Conseil universitaire de l'Université fédérale de Bahia, lui furent attribuées les fonctions initiales d'établir le CEAO et de le diriger.

De façon similaire aux nouvelles unités de l'Université fédérale de Bahia créées dans les années 1950, le CEAO fonctionna tout d'abord dans les sous-sols du bâtiment du rectorat, sans siège distinct. Le salaire d'Agostinho da Silva ne se référait pas à ses fonctions mais aux enseignements qu'il devait y donner. Comme il n'existait aucun poste de professeur à attribuer, Martim Gonçalves proposa, avec le consentement d'Edgard Santos, de l'intégrer au corps professoral de l'Ecole de théâtre, unité des disciplines artistiques qui détenait la structure la plus développée à ce moment. Il fut ainsi officiellement rétribué en tant que professeur de philosophie du théâtre (Santana, 2011, 228). Ce fut en relation avec l'Ecole de théâtre dans le programme du spectacle *Auto da Compadecida* réalisé en mai 1959, en tant que professeur de l'unité de théâtre, que le nom d'Agostinho da Silva apparut pour la première fois publiquement lié à l'Université fédérale de Bahia.

Je vous ai déjà dit que j'étais retransché dans les caves de l'Université et même de manière bien occulte, jusqu'à ce que fut trouvée une autre couverture meilleure, en cherchant quelque chose que je pouvais enseigner de manière à ce que le recteur puisse me présenter comme professeur d'une discipline et non comme l'homme qui était en train d'établir les études africaines et orientales.²²² (Silva, 2009, 165)

²²² Traduction libre : « *Já lhe disse que estive encafuado nas caves da Universidade e até bem oculto, até que se encontrou outro disfarce melhor, procurando-se alguma coisa que eu pudesse ensinar de forma a que o reitor me pudesse apresentar como professor desse assunto e não como o homem que estava a montar os estudos africanos e orientais.* »

Les éléments mentionnés relatifs au processus de création du CEAO permettent de situer d'une part la motivation d'Agostinho da Silva de créer à Bahia un centre d'études dans une université fédérale ouverte à de nouvelles orientations et, d'autre part, l'organisation des nouvelles unités incorporées. Rejoignant ainsi l'évaluation de Lina Bo Bardi sur Bahia qu'elle considérait comme étant dans les années 1950 et le début des années 1960 le cadre potentiel d'un centre culturel national, Agostinho da Silva considérait l'Université fédérale de Bahia en mesure de conduire un mouvement d'expansion pour les autres Etats du Brésil et du monde portugais (Santana, 2011, 226).

L'organisation initiale des nouvelles entités de l'Université fédérale de Bahia était liée à l'ensemble des acteurs non seulement internes à l'Université, mais encore aux diverses instances politiques, économiques et intellectuelles de la ville de Salvador et de l'Etat de Bahia. Agostinho da Silva relate dans ses mémoires la voie empruntée par le rectorat pour établir le CEAO. En connaissant les hostilités qu'un tel centre pouvait générer à l'intérieur et à l'extérieur de l'Université, Edgard Santos fit en sorte que le projet ne soit pas immédiatement connu du public.

Impropre pour le milieu ! A ce moment à Bahia, le milieu ne l'admettait pas, car la population était en grande partie africaine, qui ne l'était pas était probablement métisse et au-dessus de tous se maintenait le blanc. Le recteur, très bon connaisseur du milieu, ne laissa pas qu'un centre d'études africaines et orientales soit immédiatement connu du public.²²³ (Silva, 2009, 165)

La situation changea au début de l'année 1961 lorsque Agostinho da Silva entra en contact avec le nouveau président du Brésil, Jânio da Silva Quadros, et que ce dernier, intéressé par le rapprochement du Brésil avec le continent africain, promit un budget supplémentaire au CEAO. Ce fut dans ce contexte que l'Université prit connaissance des activités en cours et qu'elle accepta qu'un centre d'études africaines et orientales lui soit incorporé. Le CEAO fut transféré dans un bâtiment (*palacete*) qui était resté vide et où l'espace à disposition permettait de développer l'ensemble des activités du centre. Toutefois, la présidence de Jânio da Silva Quadros ne perdura pas. Il renonça à la présidence le 25 août de la même année (Silva, 2009, 171).

²²³ Traduction libre : « *Impróprio para o meio! Naquela altura na Bahia o meio não o admitia, pois a população era em grande parte africana, quem o não fosse era provavelmente mestiço e acima de todos flutuava o branco. O reitor, muito bom conhecedor do meio, não deixou que fosse imediatamente público um Centro de Estudos Africanos e Orientais.* »

Les objectifs du CEAO, comme l'énonça Agostinho da Silva (2009), était « d'enseigner l'Afrique » et plus largement d'établir des liens institutionnels et académiques entre le Brésil, le « monde lusophone » et le continent africain. Intégré à l'Université fédérale de Bahia, dans une ville et un Etat où la majorité de la population était d'ascendance africaine et où les cultures qui y étaient associées étaient actives, le CEAO, malgré un milieu réfractaire à une telle entreprise, participa amplement à la valorisation et à la reconnaissance de l'héritage africain de sa population et de ses cultures.

L'établissement du premier cours de langue *yorùbá*²²⁴, qui suscita un grand intérêt de la part des *casas* (lieu de culte et institution) de candomblé de Salvador (Oliveira, 2010, 112), fit partie des projets du CEAO, avec l'étude des langues arabe, urdu et hindi (Silva, 2009, 169). Les cultures africaines des esclaves noirs qui provenaient d'Afrique occidentale (*Nagôs*), soit les territoires actuels du Togo, du Bénin et du Nigéria occidental, qui parlaient ou comprenaient la langue *yorùbá*, furent au début du fonctionnement du CEAO privilégiées, au détriment des cultures des peuples d'Afrique centrale et méridionale (Bantous). La langue *yorùbá* constituait la langue liturgique du candomblé à Bahia et était encore employée dans « *quelques maisons de noirs de Bahia* » (Silva, 2009, 169). La culture *nagô*, base culturelle des afro-descendants et du candomblé de Bahia, fut ainsi la première orientation des études africaines du CEAO qui influença ses premières activités sur le continent africain, aidé par les contacts que Pierre Verger y avait établis (Santana, 2011, 227).

L'introduction d'un enseignement sur l'Afrique nécessita de la part des acteurs du CEAO, chercheurs et professeurs dont les connaissances étaient pour la plupart liées aux cultures afro-brésiliennes en présence à Salvador, l'acquisition d'un nouveau domaine du savoir. Ces nouvelles aptitudes requièrent un approfondissement et un développement des connaissances des cultures présentes à Bahia et de celles d'Afrique occidentale. Le CEAO envoya alors en décembre 1960 son premier chercheur sur le continent africain, Vivaldo da Costa Lima (1925-2010)²²⁵, accompagné de Pierre

²²⁴ Plusieurs orthographes sont utilisées pour la langue tonale *yorùbá* (nom local) : *yoruba* ou encore au Brésil *iorubá*. Elle constitue la langue officielle des cultes du candomblé. Elle est parlée au Nigeria, au Bénin et au Togo et également d'usage aux Antilles et à Cuba.

²²⁵ Vivaldo da Costa Lima voyagea avec Pierre Verger tout d'abord au Nigeria. Il devint ainsi le représentant de l'Université fédérale de Bahia auprès de l'Université d'Ibadan, institution de contact qui faisait partie des projets de Martim Gonçalves associé à Pierre Verger (Santana, 2011, 225-226).

Verger. Selon Waldir Freitas Oliveira, il s'agissait d'apprendre ce que les chercheurs brésiliens qui les précédèrent ne savaient pas en raison de leur méconnaissance de l'Afrique, n'y ayant jamais été et dont les sources provenaient d'écrits extérieurs au continent africain (Oliveira, 2004, 128). Agostinho da Silva, dans *Vida conversável* (2009, 168) décrit le départ de Vivaldo da Costa Lima en ces termes :

[...] cet homme se rendit en Afrique pour apprendre l'Afrique, pour apprendre l'anthropologie, l'histoire des religions, en définitive tout ce qui pouvait intéresser. C'était aussi pour enseigner le Brésil, parce qu'il détenait une connaissance suffisante du Brésil pour pouvoir l'enseigner parfaitement et il manipulait la langue portugaise avec une telle perfection qu'il pouvait aussi l'enseigner.²²⁶ (Silva, 2009, 168)

Le rôle attribué à Vivaldo da Costa Lima était d'une part d'enseigner la discipline des études brésiliennes ainsi que la langue portugaise, d'autre part de réaliser un travail d'études et de recherches anthropologiques sans orientation particulière ni obligation, si ce n'est d'apprendre et de transmettre ensuite ce qui fut découvert. Agostinho da Silva relate en ces termes les instructions qu'il transmit à Vivaldo da Costa Lima et à Pierre Verger avant leur départ sur le continent africain :

Je me souviens d'une réunion avec eux durant laquelle ils me demandaient quelles étaient mes instructions quant à l'Afrique.
- Que vous vous comportiez en toute liberté, que vous me fassiez la faveur d'avoir de l'imagination et qu'en même temps vous respectiez les lois brésiliennes qui sont à respecter, rien de plus. Partez en toute liberté et dites moi ce qu'il y a.²²⁷ (Silva, 2009, 168-169)

Vivaldo da Costa Lima, né à Feira de Santana dans l'Etat de Bahia, se forma tout d'abord en odontologie et se spécialisa en chirurgie dentaire à São Paulo. De retour à

²²⁶ Traduction libre : « [...] esse homem partiu para África, para aprender África, para aprender antropologia, a história das religiões, enfim tudo o que pudesse interessar. Também seria para ensinar Brasil, porque ele tinha o conhecimento suficiente do Brasil, para poder perfeitamente ensiná-lo e manejava a língua portuguesa com tal perfeição que também poderia ensiná-la. »

²²⁷ Traduction libre : « Lembro-me de uma reunião com eles em que me perguntaram quais eram as minhas instruções quanto a África. »

- « São as de que vocês se comportem com toda a liberdade, que façam o favor de ter imaginação e que ao mesmo tempo respeitem as leis brasileiras que têm de respeitar, mais nada. Vão em plena liberdade e digam o que houver. »

Salvador, il s'intéressa aux sciences sociales et plus spécifiquement aux cultures afro-brésiliennes. Parent de personnes du candomblé, il débuta ses recherches sur l'histoire des *casas* des cultes d'ascendance africaine. Il devint ainsi l'un des spécialistes des études afro-brésiliennes et plus particulièrement du candomblé de Bahia. Devenu anthropologue, il fut également lié au *terreiro de Candomblé do Axé Opô Afonjá*, qui fut dès les années 1930 le centre de propagation de la culture religieuse *nagô* et qui permit son rapprochement avec les intellectuels et artistes comme Jorge Amado, Carybé, Dorival Caymmi, Pierre Verger et Edison Carneiro, entre autres.

Par ses activités, le CEAO participa à une diversification de la circulation institutionnelle et académique non seulement de Bahia mais aussi du Brésil. Des professeurs brésiliens furent envoyés sur le continent africain, de même que des étudiants africains vinrent étudier au Brésil et, dans le cas du CEAO, au sein de l'Université fédérale de Bahia²²⁸. Ce fut en 1961 que les premiers étudiants du continent africain arrivèrent à Salvador pour un séjour de trois mois. L'objectif des étudiants était tout d'abord l'apprentissage de la langue portugaise au sein du CEAO puis, l'entrée dans les cours de niveau supérieur des universités brésiliennes (Reis, 2011).

Environ deux mois après la création du CEAO se tint à Salvador du 10 au 21 août 1959, au sein de l'Université fédérale de Bahia, le quatrième Colloque international des études luso-brésiliennes (*IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*). Cadre de divulgation d'idées et de débats, il accueillit des participants du Brésil et de l'extérieur. Le colloque permit à Agostinho da Silva d'y rencontrer des chercheurs qui intégrèrent ensuite le CEAO (Santana, 2011, 229)²²⁹. L'intérêt de ce colloque réside avant tout, pour cette recherche, dans les débats soulevés au sujet des relations entre le Brésil, le « monde lusophone » et le continent africain. Cet événement est un révélateur du contexte général de la fin des années 1950 et plus précisément du « problème

²²⁸ Agostinho da Silva relate dans *Vida conversável* (2009, 166-167) son contact avec Léopold Sédar Senghor (1906-2001), poète, écrivain et homme politique, premier président de la République du Sénégal. Agostinho da Silva envoya au Sénégal le professeur de littérature portugaise Pedro Moacir Maia pour y enseigner le portugais (Lemos, Leite, 2003, 66). Ce dernier, qui fut également professeur du CEAO, occupa la fonction de directeur du Musée d'art sacré de l'Université fédérale de Bahia entre 1982 et 1989.

²²⁹ Les chercheurs mentionnés par Jussilene Santana sont Vivaldo da Costa Lima, Pierre Verger et Waldir Freitas Oliveira. Des recherches supplémentaires seraient nécessaires pour confirmer le lieu de rencontre entre Agostinho da Silva et Vivaldo da Costa Lima. Agostinho da Silva (2009, 168) indique avoir rencontré pour la première fois et par hasard Vivaldo da Costa Lima « *no candomblé* », sans précisions toutefois sur la date et le lieu de la rencontre.

africain », expression utilisée dans l'un des intitulés des débats qui eurent lieu dans ce cadre et auquel prit part Agostinho da Silva.

Les débats sur l'identité brésilienne définirent « le noir » entre le milieu du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle comme un problème pour l'affirmation du pays en tant que nation (Oliveira, 2010). A partir de la Première République (1889) et de l'abolition de l'esclavage (1888), la nation brésilienne en formation se trouvait en présence d'un contingent très important de sa population non pas lié à un héritage européen et portugais valorisé, mais constitué d'afro-descendants. L'intérêt porté au continent africain fut ainsi marqué par la considération du noir comme problème (Oliveira, 2010, 11). La viabilité de la nation en présence de ce contingent s'exprima en premier lieu par une interprétation historique faisant de l'Europe et du Portugal comme les précurseurs de l'instauration de la nation brésilienne. La participation des noirs et des indiens prit ainsi un caractère secondaire. Les premières études africaines réalisées au Brésil se développèrent selon cette orientation. L'un de ses chercheurs pionniers fut Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), suivi par Arthur Ramos et Edison Carneiro (1912-1972). Gilberto Freyre (1900-1987) élargit la notion d'un Portugal ancestral avec le concept de lusotropicalisme. Ces conceptions influencèrent l'ensemble des études réalisées sur les thématiques africaines et afro-brésiennes jusqu'au milieu du XX^e siècle.

En 1934, organisé par Gilberto Freyre, se tint à Recife le premier congrès afro-brésilien (*I Congresso Afro-Brasileiro*). En 1937 eut lieu à Salvador le second congrès afro-brésilien (*II Congresso Afro-Brasileiro*), organisé par Edison Carneiro avec le soutien d'Arthur Ramos et d'Aydano do Couto Ferraz, entre autres. Suivirent diverses publications parmi lesquelles *Negros bantus* (1937) d'Edison Carneiro, *O negro na Bahia* (1946) de Luís Viana Filho, *Candomblés da Bahia* (1948) d'Edison Carneiro et *Notes sur le culte des Orisá et Vodun à Bahia, la Baie de tous les Saints, au Brésil et à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique* (1957) de Pierre Verger, préfacé par Théodore Monod.

Agostinho da Silva présenta dans le cadre du colloque de 1959 le texte intitulé *Condições e missão da comunidade luso-brasileira*²³⁰ (Oliveira, 2010, 75). Il prit également part aux débats inscrits sous l'intitulé *Problemas africanos de interesse luso-*

²³⁰ « Conditions et mission de la communauté luso-brésilienne » : traduction libre du titre du texte présenté par Agostinho da Silva lors du quatrième Colloque international luso-brésilien (1959).

*brasileiro*²³¹ (Oliveira, 2010, 101). Ce fut à l'occasion de ce colloque que pour la première fois le rôle de l'Afrique fut plus largement débattu (Oliveira, 2010, 95) et que l'intégration de chercheurs provenant du continent africain dans le groupe d'études luso-brésiliennes fut questionnée.

Les lignes directrices du CEAO correspondaient au moment de sa création à la conception qu'Agostinho da Silva avait du Brésil, issue de la lecture des écrits de l'essayiste portugais Antônio Sérgio, de l'historien portugais Jaime Cortesão ainsi que du sociologue et anthropologue brésilien Gilberto Freyre : celle d'une nation modèle du futur en raison du mélange de ses populations, constituée d'un potentiel culturel respectueux de toutes les autres cultures (Oliveira, 2010, 110). Les activités du CEAO débutèrent avec l'anthropologue Vivaldo da Costa Lima, le journaliste Nelson de Sousa Araújo et le professeur Waldir Freitas Oliveira. Ce dernier, après le départ d'Agostinho da Silva en 1961, devint le deuxième directeur du CEAO, fonction qu'il conserva jusqu'en 1972 (Santana, 2011, 231).

Waldir Freitas Oliveira²³² intégra le corps professoral de l'Université fédérale de Bahia comme professeur de géographie au sein de la Faculté de philosophie et des sciences humaines ainsi que de la Faculté des sciences économiques. L'influence des écrits de l'historien et ethnologue Edison Carneiro²³³ fut essentielle dans son changement d'orientation et son insertion dans les études afro-orientales.

Les premières questions identitaires avec la fin de l'esclavage et le processus de formation de la nation brésilienne, le développement des sciences sociales et plus particulièrement de l'ethnologie et de l'anthropologie sur les questions afro-brésiliennes, les premières indépendances des pays colonisés du continent africain, les revendications sociales et les mouvements de libération des communautés noires aux Etats-Unis, l'émergence de nouveaux intérêts économiques et politiques du Brésil pour le continent africain, l'insertion des cultures populaires dans les revendications sociales brésiliennes et l'intégration de ces questions dans les domaines artistique et culturel, firent des années 1950 et le début des années 1960 une période singulière dans la relation du Brésil avec l'Afrique et les cultures afro-brésiliennes. Bahia se trouva ainsi

²³¹ « Problèmes africains d'intérêt luso-brésilien » : traduction libre.

²³² Waldir Freitas Oliveira, né à Salvador en 1929, formé à la Faculté de droit de l'Université fédérale de Bahia (1950), puis en géographie et en histoire à la Faculté de philosophie et des sciences humaines (1955), poursuivit ses études en géographie humaine et économique à la Faculté des lettres de l'Université de Strassbourg en France (1959).

²³³ Edison Carneiro est né en 1912 à Salvador.

au centre de ces questions, avec des orientations divergentes dont l'une de ses illustrations repose sur la création du CEAO. Au regard des hostilités que la création du CEAO pouvaient susciter, si cette hypothèse relatée par Agostinho da Silva s'avère effective, l'exposition *Bahia* de septembre 1959 est remarquable. Réalisée à l'occasion de la cinquième Biennale de São Paulo par Martim Gonçalves et l'École de théâtre de l'Université fédérale de Bahia, avec la participation de Lina Bo Bardi, elle était soutenue non seulement par l'Université mais aussi par l'Etat de Bahia²³⁴. Malgré un contexte et un milieu académique qui ne valorisaient pas les cultures populaires et afro-brésiliennes, l'Etat de Bahia fut présenté et représenté par ces mêmes cultures (Santana, 2011, 233).

La création du CEAO en 1959 au sein de l'Université illustre les transformations non seulement de la société bahianaise mais aussi du Brésil. Le Centre des études afro-orientales, dont les activités étaient ouvertes à l'ensemble de la population, contribua à l'élargissement des relations internationales brésiliennes et au développement des études africaines au Brésil.

3.7. Edgard Santos : médecin, éducateur, recteur

Edgard do Rego Santos, connu sous le nom d'Edgard Santos, directeur de la Faculté de médecine de Bahia de 1936 à 1946, occupa la fonction de premier recteur de l'Université de Bahia, poste reconduit jusqu'en 1961. Membre d'une famille de l'élite locale de Bahia, petit-neveu d'un sénateur, neveu d'un magistrat de la Cour suprême fédérale, Edgard Santos naquit dans la ville de Salvador en 1894, cinq années après l'instauration de la Première République. Son père, João Pedro dos Santos (1871-1946), formé en droit à la Faculté de Recife et qui exerça l'activité indépendante d'avocat de nombreuses années, eut une vie publique considérable occupant les fonctions de : promoteur du comté de *Nazaré das Farinhas* dans le centre sud du *Recôncavo baiano*, chef de la police de 1900 à 1904 sous le gouvernement de Severino dos Santos

²³⁴ Vivaldo da Costa Lima participa à l'exposition *Bahia* (présence de son nom sur la fiche technique de l'exposition) de même que Pierre Verger avec ses photographies (Eichbauer, 1991, 65).

Vieira²³⁵, député fédéral au cours de plusieurs législatures, membre du secrétariat de trois gouvernements du début du XX^e siècle jusqu'aux années 1930 et de conseiller à la Cour des comptes. La mère d'Edgard Santos, Amélia Rego Santos, venait d'une famille de commerçants de renom de Bahia de la seconde moitié du XIX^e siècle. Edgard Santos vécut ainsi la première partie de sa vie à Salvador, au sein d'une élite traditionnelle et professionnelle.

En 1912, après avoir terminé le cours secondaire et effectué les cours préparatoires afin de concourir aux examens qui donnaient accès aux cours de niveau supérieur (droit, médecine, ingénierie), bien que prédisposé par son milieu familial à réaliser des études de droit pour assurer sa carrière professionnelle, Edgard Santos choisit la médecine dans un contexte marqué par d'intenses luttes politiques entre les oligarchies détentrices du pouvoir de l'Etat de Bahia qui conduisirent au bombardement de la ville de Salvador par les troupes fédérales (Santos, 2008, 14-15). A partir de cette même année et sous le gouvernement de José Joaquim Seabra, le père d'Edgard Santos, João Pedro dos Santos, qui avait été lié au gouvernement de Severino Vieira (1900-1904) puis de celui de José Marcelino de Sousa (1904-1908), fut retiré de ses fonctions publiques et politiques. Ce ne fut qu'en 1924, après la défaite de José Joaquim Seabra que João Pedro dos Santos fut réélu député fédéral (Dias, 2005, 127).

En 1915, encore étudiant en médecine, Edgard Santos débuta son activité dans le domaine public fédéral comme interne en psychiatrie. Les cours, donnés par le professeur Mário Leal, avaient lieu à l'Hospice São João de Deus, où l'assistance portée aux patients étaient, selon Roberto Figueira Santos (2008, 16)²³⁶, très précaires.

En 1917, Edgard Santos quitta sa fonction d'interne en psychiatrie et fut nommé interne de la quatrième chaire de clinique médicale dirigée par le professeur Prado Valadares. Il reçut son diplôme de médecine à la fin de la même année, après avoir soutenu une thèse nécessaire pour l'obtention du titre de docteur et l'exercice de la profession. La thèse intitulée *Un essai au sujet des hormones*²³⁷ (Santos, 2008, 17) fut présentée à la chaire de physiologie de la Faculté de médecine de Bahia. Les thèses de médecine de cette période étaient majoritairement basées sur la critique des concepts

²³⁵ Severino dos Santos Vieira (1849-1917) fut ministre des transports du Brésil de 1898 à 1900 et président de Bahia de 1900 à 1904.

²³⁶ Roberto Figueira Santos est le fils d'Edgard Santos, né en 1926, diplômé en médecine de l'Université fédérale de Bahia et recteur l'Université fédérale de Bahia de 1967 à 1971.

²³⁷ Traduction libre : « *Um ensaio em torno de hormônios* ».

publiés dans la littérature internationale. L'expérience de leurs auteurs n'y figuraient en général pas, en raison du manque de matériel des laboratoires des disciplines pré-cliniques et de la pauvreté des installations de l'Hôpital Santa Isabel où étaient dispensés la plupart des cours de médecine. Détenteur du titre de docteur en sciences médicales chirurgicales, Edgard Santos se rendit à São Paulo. Il y résida de 1918 à 1922, concrétisant sa formation professionnelle en travaillant comme chirurgien auprès de l'un de ses oncles, le docteur Antonio Luiz do Rego, l'un des chirurgiens les plus réputés de la ville.

En 1922, après s'être marié avec Carmen Figueira, le couple voyagea en Europe. Son épouse, issue d'une famille de commerçants et de propriétaires immobiliers de Salvador dont le père était originaire du Portugal mais dont la famille était liée culturellement à la France en raison d'un arrière grand-père maternel né en Alsace-Lorraine, connaissait déjà l'Europe. Elle passa quatre années dans un collège parisien (Risério, 2013, 62). Ce voyage permit à Edgard Santos de réaliser des visites entre 1922 et 1923, pour la France, dans les services de chirurgie des hôpitaux de Paris (Necker, Salpêtrière, Vaugirard, Cochin, entre autres), et à Berlin, l'Hôpital de la Charité, ainsi que d'y rencontrer les figures de la médecine européenne de cette période. Roberto Figueira Santos (2008, 25) releva l'enthousiasme et l'admiration que son père conserva de la culture allemande appréciée lors de son voyage, malgré la crise d'hyperinflation dans laquelle se trouvait le pays à cette période. De retour d'Europe en 1923, le couple s'installa à Salvador. Edgard Santos ouvrit son propre cabinet dans lequel il débuta sa carrière de chirurgien.

Entre 1925 et 1926, Edgard Santos mena la chaire de pathologie chirurgicale. Les décisions relatives à l'attribution des fonctions de professeurs responsables des chaires des facultés qui se réalisaient sur concours, étaient centralisées dans la capitale fédérale et relevaient aussi des enjeux politiques des facultés respectives. Il obtint ainsi officiellement en 1928 la direction de la chaire de pathologie chirurgicale et, dans les années 1930, le transfert à la chaire de clinique chirurgicale. Après, sa première thèse inaugurale soutenue en 1917, il présenta deux nouvelles thèses, processus obligatoire du concours, intitulées *Cancer de la vessie* et *Interventions de chirurgie dans les domaines du sympathique*²³⁸ (Santos, 2008, 29-30).

²³⁸ Traduction libre : « *Câncer na bexiga* » et « *Intervenções de cirurgia nos domínios do simpático* ».

Avant l'établissement de l'Université de Bahia, Edgard Santos fut invité par Juracy Magalhães²³⁹ à diriger le service étatique des urgences (*pronto-socorro*) de la ville de Salvador, connu sous le nom d'Assistance publique (*Assistência Pública*), qui était alors sans ressources et très impopulaire (Santos, 2008, 37). Edgard Santos projeta d'en faire un nouvel hôpital, lieu d'enseignement et de formation pour les futurs médecins, au moyen d'une articulation entre la Faculté de médecine, organe fédéral, et le gouvernement de l'Etat de Bahia (Santos, 2008, 38). Prêt à être inauguré à la fin de l'année 1937, le nouvel Hôpital des urgences (*Hospital do Pronto-socorro*) aux installations des plus modernes et avec un personnel spécialisé prêt à entrer en fonction, resta fermé durant plusieurs années, en raison du coup d'Etat de l'*Estado Novo* et des transformations politiques qui en résultèrent. Juracy Magalhães renonça à poursuivre son mandat de gouverneur de l'Etat de Bahia et Edgard Santos se retira de la direction de l'Assistance publique.

L'année qui précéda le coup d'Etat de 1937, Edgard Santos fut élu directeur de la Faculté de médecine, choisi sur une liste triple présentée par la Congrégation de la Faculté au président de la République Getúlio Vargas (Santos, 2008, 41). L'une des priorités d'Edgard Santos au cours de sa gestion de la Faculté de médecine fut la construction de l'Hôpital des cliniques de la Faculté de médecine de Bahia (*Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da Bahia*), nommée par la suite Hôpital Universitaire Professeur Edgard Santos (*Hospital Universitário Professor Edgard Santos*). Ce projet avait été pensé et souhaité antérieurement par les professeurs et les directeurs successifs de la Faculté de médecine, pour lequel diverses tentatives de création d'un fonds furent initiées. Ce fut avec l'investissement du gouvernement fédéral, avec le ministre de l'éducation Gustavo Capanema et sous la supervision du médecin et ingénieur Ernesto de Souza Campos que débuta en 1939 la construction de l'Hôpital. Les recherches de financement réalisées par Edgard Santos au niveau fédéral n'étaient pas uniquement liées à la construction de l'hôpital. Elles consistaient aussi à trouver les moyens d'améliorer les conditions matérielles de travail de la Faculté de médecine de Bahia. L'Hôpital des cliniques fut inauguré en 1948, alors que le Brésil,

²³⁹ Le lieutenant Juracy Montenegro Magalhães (1905-2001) fut l'un des chefs militaires de la Révolution de 1930. Né à Fortaleza dans l'Etat de Ceará, militaire et politicien, il conduisit de 1931 à 1935 le gouvernement de Bahia comme intervenant (*interventor*) nommé par Getúlio Vargas après la Révolution de 1930.

après la chute de Getúlio Vargas en 1945, était entré dans une période de redémocratisation et que fut créée en 1946 l'Université de Bahia.

La fondation de l'Université de Bahia eut ainsi lieu durant la période démocratique du Brésil, dans une nouvelle phase de modernisation de Salvador avec, comme ministre de l'éducation et de la santé en 1946 Ernesto de Souza Campos et sous la présidence d'Eurico Gaspar Dutra. Elle fut aussi liée à une période de prestige pour les politiciens de Bahia, qui occupèrent des postes d'importance au sein du gouvernement fédéral, facteur fondamental de la création de l'Université (Oliveira, 1999, 17).

La création de l'Université de Bahia généra des réactions diverses parmi les écoles d'enseignement supérieur de Bahia. De manière générale, ce furent les écoles les plus anciennes et avec le plus de ressources (médecine, droit et polytechnique) qui montrèrent le plus de réserves (Santos, 2008, 76). Le travail du recteur Edgard Santos, avec le ministre Ernesto de Souza Campos, tous deux envisageaient une université qui ne se limitait pas à la formation de professionnels mais qui devait comporter une dimension culturelle, consista tout d'abord à administrer le nouvel établissement et à orienter ses écoles dans un fonctionnement où les décisions ne se prenaient plus séparément et indépendamment les unes des autres. Le ministre de l'éducation et de la santé (1946-1950), Clemente Mariani, né à Salvador en 1900, soutint largement Edgard Santos dans sa gestion de l'Université. Ce dernier dut user d'une grande capacité de négociation afin d'acquérir les espaces nécessaires à la construction de nouveaux édifices, d'augmenter le matériel à disposition des professeurs et des élèves, entre autres (Santos, 2008, 78).

Rares sont les témoignages directs laissés par Edgard Santos sur les années qu'il passa comme recteur de l'Université de Bahia puis de l'Université fédérale de Bahia. Le témoignage du professeur Hélio Simões, corroboré par Roberto Figueiras Santos (2008, 78-79), relate l'absence de publication ou encore de discours ou autres textes qu'Edgard Santos aurait lui-même conservés, révélant ainsi la posture du recteur dont la préoccupation était avant tout la réalisation et la concrétisation de ses projets sans se soucier de la projection de son image dans le futur.

Le travail d'Edgard Santos, qui comprenait son activité de chirurgien dans son cabinet²⁴⁰ et ses fonctions publiques, fut sans cesse accompagné de recherches de financement au niveau fédéral et à l'extérieur du Brésil, pour la mise en place de nouvelles structures, l'amélioration de l'enseignement, des conditions matérielles des unités de l'Université, des conditions de formation des étudiants à Salvador et à l'étranger avec des stages, ainsi que pour les séjours soutenus par des bourses d'études. Les actions d'Edgard Santos placèrent l'Université en deuxième position après l'Université du Brésil dans les budgets universitaires fédéraux (Boaventura, 1999, 246). Les contacts instaurés par le père d'Edgard Santos lors de ses fonctions publiques au niveau fédéral aidèrent ce dernier dans ses démarches. Mais ce furent surtout, alors même que les orientations politiques d'Edgard Santos ne s'alignaient pas nécessairement avec celles du gouvernement fédéral, ses premières réalisations qui eurent un impact favorable auprès des instances et politiques et privées.

L'ensemble des réalisations d'Edgard Santos, qui constitua un déploiement sans précédent au niveau de la formation supérieure des domaines culturel et scientifique à Bahia et au Brésil ainsi qu'au niveau de l'établissement de nouvelles professions, pourrait être expliqué par un contexte politique et économique favorable. L'implantation de nouvelles unités et la modernisation des différentes structures existantes pourraient encore être considérées comme inhérentes à la situation d'une Université dans un processus de construction. Toutefois, en reprenant la réfutation de Roberto Figueira Santos (2008, 87) sur l'appréciation des initiatives d'Edgard Santos comprises comme relatives à une certaine improvisation ou liées à sa capacité à capter les initiatives alors en présence, le déploiement de l'Université fédérale de Bahia dans les années 1950 et le début des années 1960 fut bien le résultat d'une articulation entre action pratique continue de son recteur. Il fut encore le résultat de sa conception élargie de l'université, considérée par ce dernier comme centre des différentes dimensions professionnelle, scientifique et culturelle, intégrée et au service de la société d'où elle provenait.

La critique de Jussilene Santana (2011, 103-110) sur l'absence d'un projet culturel et artistique d'Edgard Santos qui aurait précédé l'incorporation et la création des unités des disciplines artistiques, pourrait se référer à cette notion d'improvisation.

²⁴⁰ Edgard Santos ne conserva pas son cabinet et sa pratique privée de chirurgien tout au long de son activité professionnelle. Son cabinet ferma bien avant la fin de sa fonction de recteur de l'Université fédérale de Bahia (Santos, 2008, 137).

L'ensemble des ouvrages et des textes consultés dans le cadre de cette recherche ne permet effectivement pas de nier l'absence d'un tel projet, bien qu'il soit mentionné de manière récurrente dans la grande majorité des études réalisées sur le développement de Bahia au cours des années 1950 jusqu'au début des années 1960. Par contre, l'absence d'un projet culturel et artistique antérieur au développement et au déploiement de l'Université ne peut se résumer à une question d'improvisation ou d'attitude consistant à orienter une conduite selon les circonstances du moment.

Il est vrai que le rôle d'Edgard Santos dans la formation d'un intense mouvement culturel à Salvador, promu par la création des unités des disciplines artistiques, les premières au Brésil à être liées à une institution de niveau supérieur et qui eurent une répercussion sur la scène culturelle nationale (Santana, 2011, 104), débuta lors de son quatrième mandat comme recteur de l'Université fédérale de Bahia. Ce rôle, influencé par des facteurs économiques et politiques qui marquèrent le contexte général de Salvador et de l'Etat de Bahia, est à mettre en lien avec les deux axes relevés précédemment : l'action pratique d'Edgard Santos dans la construction de l'Université de Bahia et sa conception élargie d'une institution universitaire publique fédérale inscrite dans le paysage spécifique de Bahia. Cette conception élargie, qui réunit diverses dimensions de l'université, peut ainsi être considérée comme le projet d'Edgard Santos dans lequel se déploya au cours de son quatrième mandat les dimensions artistiques et culturelles. En accordant une place au sein de l'université aux activités artistiques et culturelles, non seulement comme cadre d'expression mais comme véritable centre d'enseignement, de recherche et d'extension, Edgard Santos modifia le paysage culturel et artistique de Bahia. L'Université fédérale de Bahia devint ainsi dans le milieu des années 1950 le principal centre de création et d'enseignement institutionnel des arts du Brésil, conférant aux domaines artistique et culturel une nouvelle dimension. Edgard Santos, qui occupa entre juin et août 1954 la fonction de ministre de l'éducation et de la culture, sans toutefois se retirer du rectorat de l'Université fédérale de Bahia, présenta en ces termes sa conception et le rôle de l'université lors de son discours de prise de fonction :

L'Université moderne, tournée vers l'inquiétude spirituelle de tous les peuples, ne peut se restreindre - aliénée à la fonction existentielle de la connaissance - aux limites, que beaucoup disent insurmontables, de l'enseignement pur et de la recherche technologique. Même se prévalant de ce qui est accompli dans ces

limites, et particulièrement en utilisant les contributions de la technologie sociale, l'Université d'aujourd'hui est un organe indispensable à la construction d'un nouvel ordre économique-politique. Ordre éminemment démocratique, l'Université libre peut alors l'établir, en utilisant les sciences de l'homme, selon une idée réelle de la nature humaine et, donc, selon une conception objective du peuple, où tous les hommes sont ainsi considérés détenteurs non pas de simples droits abstraits, mais de prérogatives fondamentales de la vie, concrètement assurées, et sans lesquelles - nous en sommes certains - aucune démocratie ne pourra subsister.²⁴¹ (Santos, 2008, 98)

L'université que concevait Edgard Santos relevait d'une vision d'une amplitude considérable, distante du modèle universitaire hérité du Moyen Âge. L'université selon ce dernier, basée sur les conceptions de la modernité et les besoins de sa contemporanéité, proche des modèles universitaires allemand du début du XIX^e siècle et américain de la fin du XIX^e siècle, ne devait pas se limiter à l'enseignement et à la recherche liée à l'ensemble des savoirs et des pratiques des domaines techniques, mais bien s'élargir aux sciences de l'homme dans sa plus large définition. Forte de cette amplitude, l'université constituait ainsi un élément primordial et nécessaire à la construction et à l'instauration d'une nouvelle dimension économique-politique et démocratique. C'est au regard de cette conception que les initiatives d'Edgard Santos peuvent être comprises, qui ne se limitèrent pas à faire de Bahia et de son Université dans les années 1950 et le début des années 1960 un centre culturel et artistique. Les très nombreuses initiatives et réalisations d'Edgard Santos se situèrent dans les domaines de la santé, des sciences et des diverses activités liées au processus de développement de Bahia et de son Université : création du cours de journalisme (1949)²⁴², incorporation

²⁴¹ Traduction libre d'un extrait du discours d'Edgard Santos tenu lors de sa prise de fonction comme ministre de l'éducation et de la culture (1954) : « *A Universidade moderna, voltada para a inquietação espiritual de todos os povos, não se pode confinar - alheia à função existencial do saber - nos limites, que muitos pretendem intransponíveis, do puro ensino e da investigação tecnológica. Prevalecendo-se mesmo do que se tem realizado nestes limites, e particularmente utilizando as contribuições da tecnologia social, a Universidade de hoje é um órgão indispensável à construção de uma nova ordem econômico-política. Ordem eminentemente democrática, a Universidade livre poderá levantá-la agora, utilizando as ciências do homem, sobre uma idéia real da natureza humana e, portanto, sobre uma concepção objetiva do povo, considerados assim todos os homens, detentores, não de simples direitos abstratos, mas de prerrogativas fundamentais da vida, praticamente asseguradas, e sem as quais - tenhamos certeza - nenhuma democracia poderá subsistir.* »

²⁴² Pour une contextualisation de la création du cours de journalisme : cf. Santos, 2008, 87.

de la Faculté des sciences économiques (1950), développement des sciences et techniques d'aménagement et de gestion avec l'incorporation de l'Ecole de bibliothéconomie de Bahia (1954)²⁴³ et la création de l'Ecole d'administration (1959), création de l'Ecole de nutrition (1956), création de l'Institut de chimie (1958), création du Laboratoire de géomorphologie et des études régionales (1959), création de l'Institut de mathématiques et de physique (1960), entre autres²⁴⁴.

Dans le domaine de la santé, l'action d'Edgard Santos introduisit à Bahia une nouvelle architecture et organisation hospitalière. Il transforma l'ensemble des activités hospitalières, valorisa les soins infirmiers par la création d'une école de soins infirmiers (*Escola de Enfermagem*) de niveau supérieur (Santos, 2008, 43). La création de l'Hôpital des cliniques de la Faculté de médecine de Bahia permit non seulement le développement et la modernisation de la formation en médecine mais donna un accès aux soins à l'ensemble de la population.

La construction du complexe hydroélectrique Paulo Afonso dans le nord de l'Etat de Bahia au début des années 1950, la construction en 1949 de la raffinerie de Mataripe²⁴⁵, la création en 1953 de l'entreprise brésilienne Petrobras²⁴⁶, à laquelle fut incorporée la raffinerie de Mataripe, conduisirent Edgard Santos à intégrer au sein de l'Université de nouvelles formations professionnelles, études et recherches. En établissant des accords avec l'entreprise Petrobras, Edgard Santos initia un cours de spécialisation en géologie du pétrole (Santos, 2008, 83), suivi d'un cours de géologie qui engendra la création en 1957 de l'Ecole de géologie (*Escola de Geologia*).

Les deux exemples proposés précédemment illustrent l'étendue de l'influence des actions du recteur de l'Université fédérale de Bahia non seulement à un niveau académique mais encore sur la société bahianaise et sa population. Ces réalisations se firent graduellement, avec l'implantation tout d'abord de séminaires, l'organisation de conférences et de débats afin de faciliter leur acceptation dans un milieu majoritairement réfractaire à cette conception élargie de l'université. La plupart des professeurs et des étudiants de cette période percevaient ces transformations comme un

²⁴³ Pour une contextualisation du développement de l'Ecole de bibliothéconomie : cf. Santos, 2008, 87.

²⁴⁴ Pour un aperçu de l'ensemble des principales réalisations d'Edgard Santos : cf. Risério, 2013, 462-464.

²⁴⁵ La raffinerie de Mataripe entra en opération en 1950.

²⁴⁶ Petrobras : entreprise brésilienne regroupant les activités de recherche, d'extraction, de raffinage, de transports et de vente de pétrole.

possible bénéfique matériel ou encore comme une augmentation de prestige, sans toutefois adhérer à cette conception de l'université, conservant l'idée d'une institution d'enseignement supérieur regroupant un ensemble d'écoles destinées à la formation de professionnels (Santos, 2008, 76).

Le processus de création et d'incorporation des nouvelles unités au sein de l'Université fut accompagné dans la gestion d'Edgard Santos de prises de contact avec des interlocuteurs liés aux domaines investis, que ce soit à Bahia, au Brésil ou encore à l'étranger. Des conventions furent établies pour soutenir et accompagner ces nouvelles initiatives, comme ce fut le cas avec l'Ecole des soins infirmiers de São Paulo. De nouvelles articulations entre l'Université, des fondations et des institutions étrangères furent encore mises en place, notamment avec les fondations Rockefeller, Kellogg et Ford. Un autre aspect de la gestion d'Edgard Santos fut la création progressive d'un ensemble de services de soutien et d'aide destinés aux étudiants : service médical, résidences pour les étudiants, restaurant universitaire, financement matériel personnalisé ou encore soutien financier pour des voyages à caractère culturel (Santos, 2008, 96).

Les qualificatifs rencontrés dans la bibliographie étudiée sur la gestion d'Edgard Santos et qui apparaissent de manière récurrente sont relatifs aux termes « conservateur », « tradition », « élite » et « autoritaire ». Si la notion de conservatisme est comprise comme une tendance individuelle ou d'un groupe refusant le changement, attachée à des valeurs immuables, la conception élargie de l'université d'Edgard Santos, les nouvelles dimensions qu'il y apporta malgré un milieu réfractaire, ne permettent pas d'attribuer à sa gestion ce caractère conservateur. Il en va de même pour la notion de tradition, comprise comme la manière d'agir ou de penser transmise depuis des générations. Edgard Santos modifia non seulement les aspects structurels et organisationnels de l'Université de Bahia, mais il imposa progressivement par ses initiatives et ses réalisations une conception de l'université qui était déjà rejetée au cours de la période impériale. Issu d'un milieu conservateur et traditionnel, et en connaissance de cet environnement, Edgard Santos implanta de manière progressive les nouvelles unités de l'Université. En ce qui concerne les nouvelles unités des disciplines artistiques, en raison du rejet que certaines idées ou institutions introduites pouvaient générer, Edgard Santos fit en sorte de ne pas leur donner une visibilité publique immédiate (Santana, 2011, 228).

La notion de tradition peut toutefois être émise, non pas au regard de la gestion de l'Université, mais au regard d'une certaine concordance dans le rôle que jouèrent les

médecins de Bahia dans le développement culturel tout d'abord de la province puis de l'Etat de Bahia. Ce fut sous l'impulsion d'un médecin, Antônio José Alves, qu'un siècle plus tôt fut fondée la Société des Beaux-Arts, organisatrice d'expositions annuelles, de concours de peinture historique et détentrice d'une bibliothèque. La création de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia fut elle aussi soutenue par les médecins et professeurs de l'Ecole de médecine, sans omettre l'influence dans le paysage culturel de Bahia de Jonathas Abbott, médecin et professeur de l'Ecole de médecine.

La notion d'élite, qui peut également être rattachée aux fondateurs des premières institutions culturelles de Bahia au XIX^e siècle, en tant que groupe minoritaire de personnes qui détient une place éminente dans une société en raison de qualités valorisées socialement, était indéniablement une caractéristique non seulement de la famille dont était issu Edgard Santos, mais encore de la famille qu'il forma avec son épouse. Comme chirurgien, professeur et recteur de l'Université de Bahia, dans une réalité sociale où le pouvoir, l'éducation et la formation de niveau supérieur, la santé et l'organisation politique, entre autres, étaient aux mains d'un groupe minoritaire, Edgard Santos faisait partie d'une élite de l'Etat de Bahia et plus largement du Brésil. Toutefois, l'ouverture de l'Université à des étudiants qui ne faisaient pas partie de cette élite de la société bahianaise, grâce au soutien et aux aides mis en place lors de la gestion d'Edgard Santos, ne peut ainsi restreindre la vision de l'Université de cette période comme un centre d'études, de formation et de recherche réservé à l'élite alors constituante de Bahia²⁴⁷.

La question d'autorité et par conséquent celle du pouvoir, relatives à la gestion de l'Université, peuvent être soulevées au regard de la présence continue d'Edgard Santos dans l'organisation et l'administration de l'institution, dans la vie universitaire et l'ensemble des activités de l'Université. Cette présence apparaît sous deux aspects : celle de sa durée en tant que responsable de la conduite de l'Université, qui fut unique dans l'histoire de l'institution, et sa présence physique au sein de l'institution. Les voyages d'Edgard Santos au cours de sa fonction furent restreints, limités à ses obligations professionnelles. Ses voyages à l'étrangers le furent tout autant, les premiers eurent lieu en Europe entre 1922 et 1923 après son mariage, les suivants une trentaine

²⁴⁷ L'analyse d'Antônio Risério (2013, 405) sur les aspects élitiste, populiste et nationaliste de la gestion d'Edgard Santos les rattache aux orientations de Getúlio Vargas, dans le sens d'une vision paternaliste de l'Etat où la protection des travailleurs soutient le projet d'industrialisation, projet commun à la bourgeoisie et aux ouvriers.

d'années après, aux Etats-Unis et au Portugal, toujours en lien avec ses activités (Santos, 2008, 133).

Le terme d'« œuvre » utilisé par Roberto Figueira Santos (2008, 137) pour qualifier l'ensemble des réalisations effectuées par son père comme recteur de l'Université et « l'engagement total » de ce dernier pour l'Université, ayant conservé comme unique activité annexe la direction de l'Hôpital espagnol, permet de préciser la relation qu'entretint Edgard Santos avec cette dernière. L'ouvrage ou la tâche d'Edgard Santos perdura quinze années consécutives. Premier recteur de l'Université de Bahia dès sa fondation en 1946, dénommée après sa fédéralisation Université fédérale de Bahia, réélu à cinq reprises successivement jusqu'en 1961, Edgard Santos, au regard et de la durée de sa gestion et du développement de l'Université, en reprenant l'expression d'Antônio Risério (2013, 353), « créa l'Université ». C'est aussi sous cette perspective que la gestion d'Edgard Santos et ses initiatives en tant que recteur, fondateur et créateur de l'Université de Bahia peuvent être analysées.

La forte présence d'Edgard Santos soulève encore la question de l'autonomie des unités de l'Université et de ses acteurs. En ce qui concerne les aspects pédagogiques et les orientations artistiques des nouvelles unités des disciplines artistiques, leur liberté d'action était d'autant plus tributaire de la marge de manœuvre octroyée par le recteur en raison de leur structure respective. L'Ecole de théâtre en est un exemple. Dans l'impossibilité légale de gérer son propre financement, la signature des contrats et les invitations proposées aux intervenants extérieurs revenaient au recteur. Cette caractéristique organisationnelle et structurelle rend difficile la délimitation entre les actions d'Edgard Santos et celles des acteurs de l'Ecole de théâtre (Santana, 2011, 136-137).

Bien que cette délimitation soit rendue difficile, la thèse de Jussilene Santana (2011) sur l'Ecole de théâtre et le rôle de son directeur Martim Gonçalves, de même que les repères biographiques des directeurs des unités des disciplines artistiques, permettent d'affirmer que, malgré les difficultés (formation du corps enseignant, financement, espaces de fonctionnement, entre autres), la gestion et la formation des unités des disciplines artistiques dépendaient de leurs directeurs respectifs. Martim Gonçalves détenait une totale liberté dans la gestion et la direction de l'Ecole de théâtre, posture similaire pour les directeurs des unités nouvellement créées (Santana, 2011, 181). Cette autonomie illustre la position d'Edgard Santos non seulement quant à l'élargissement de l'Université aux domaines artistique et culturel, mais encore son ouverture à de

nouvelles formes d'expression, d'enseignement et de recherche, malgré les réactions hostiles qu'elles pouvaient générer à l'intérieur et à l'extérieur de l'Université, malgré son appartenance à une élite traditionnellement conservatrice et indépendamment de ses propres goûts et intérêts culturels et artistiques.

Cet aspect de la gestion d'Edgard Santos, fondamental pour le développement des disciplines artistiques, peut encore être illustré par le financement qu'il accorda aux revues militantes estudiantines *Ângulos* et *Mapa*. Ce fait fut relaté dans les années 1980 par le cinéaste Glauber Rocha, ancien étudiant de l'Université fédérale de Bahia. Ce dernier indiqua la censure exercée par le recteur sur les discours de remise de diplômes, mais aussi le financement des revues de la gauche universitaire sans la moindre restriction apportée au caractère « marxisme baroque tropicaliste des publications »²⁴⁸ (Oliveira, 1999, 23). L'analyse d'Antônio Risério (2013, 379) sur le financement des revues contestatrices dans son ouvrage intitulé *Edgard Santos e a reinvenção da Bahia* fait état d'une part, de la conscience qu'Edgard Santos avait de sa responsabilité dans la relation de l'Université avec son mouvement étudiant et, d'autre part, de l'attitude paternaliste du recteur dans la gestion de l'institution, empreinte d'une grande confiance en lui-même et de son pouvoir.

A partir des années 1950, des attitudes réfractaires et hostiles envers Edgard Santos et sa gestion se constituèrent. Elles provenaient, d'une part, des entités académiques les plus anciennes et des professeurs qui se positionnaient contre les transformations de l'Université et l'incorporation des nouvelles unités, par crainte de perdre leurs prérogatives et en raison de différences salariales et, d'autre part, des étudiants politisés et des dirigeants des mouvements étudiants qui étaient dans l'expectative d'une université plus orientée vers des formations professionnalisantes (Boaventura, 1999, 246). A la fin des années 1950 et le début des années 1960 le mouvement des étudiants de l'Université fédérale de Bahia, inscrit sous l'appellation de gauche universitaire, prit un caractère revendicatif plus véhément. Les revendications portaient sur les services d'aide aux étudiants créés par Edgard Santos jugés insuffisants, sur une demande participative plus importante des étudiants dans les décisions et l'organisation de l'Université et, sur le financement des domaines culturel et artistiques considérés comme excessifs (Risério, 2013, 340). Ces revendications, soutenues par l'Union nationale des étudiants (*União Nacional dos Estudantes – UNE*),

²⁴⁸ Traduction libre : « *marxismo barroco tropicalista das publicações* ». Fait relaté par Glauber Rocha et repris en note numéro 27 de l'article d'Olivia Fernandes de Oliveira.

se cristallisèrent notamment avec les échanges universitaires établis par Edgard Santos et l'accueil qu'il fit à un groupe d'étudiants américains. Les critiques envers Edgard Santos reposaient encore sur la longévité de sa fonction, considérée comme le cadre d'influences dans le choix des représentants du Conseil universitaire, responsable du processus d'élection du nouveau rectorat. Les nouvelles unités de l'Université, parmi lesquelles celles des disciplines artistiques, furent les cibles des critiques en raison des diverses articulations avec l'extérieur du Brésil et les liens entretenus avec les Etats-Unis (Risério, 2013, 375).

L'origine des fortes protestations des étudiants, tout d'abord exclusivement académiques, qui conduisit en 1960 à un mouvement de grève générale et qui se propagea ensuite sur une grande partie du territoire brésilien, fut la requête des étudiants en architecture de séparer l'Ecole d'architecture de l'Ecole des Beaux-Arts (Boaventura, 1999, 247), tout d'abord rejetée par la direction de l'Ecole des Beaux-Arts et par Edgard Santos²⁴⁹. Les premières revendications d'autonomie de l'Ecole d'architecture furent antérieures à celles de 1959. Mais ce fut à la fin des années 1950 que le mouvement d'autonomie s'intensifia, influencé par la dévalorisation à Bahia de la profession d'architecte et la fulgurance du développement brésilien et international de l'architecture moderne. Ce mouvement conduisit le 2 octobre 1959 à la création de la Faculté d'architecture de l'Université fédérale de Bahia (Toutain, Silva, 2010, 118). Le mouvement des étudiants en architecture fut soutenu par le professeur Walter Velloso Gordilho. En 1960, ce dernier créa avec les professeurs Diógenes Rebouças et Américo Simas Filho une commission dont l'objectif était la reformulation du cours d'architecture (Toutain, Silva, 2010, 119).

En 1960, les revendications s'élargirent avec la demande d'une réforme de la structure de l'Université, l'ouverture de cette dernière à un plus grand nombre d'étudiants et la démocratisation des espaces de décision (Risério, 2013, 342). Le mouvement des étudiants de l'Université fédérale de Bahia contre la politique d'Edgard Santos, soutenu par l'Union des étudiants de Bahia et le Directoire central des étudiants, acquit un caractère national avec l'adhésion d'une grande majorité des facultés brésiliennes. Le développement des arts, de la culture et des sciences humaines de l'Université ainsi que le Centre d'études afro-orientales, considérés comme des domaines secondaires face aux problématiques régionales, furent les cibles de

²⁴⁹ Concernant les révoltes des étudiants à Bahia entre 1959 et 1964 : cf. Cunha, 1996.

contestations particulières (Risério, 2013, 359). Ce fut au moment où les principales initiatives d'Edgard Santos dans le domaine des arts se concrétisèrent que lui fut reprochée sa gestion, qui s'éloignait, selon ses détracteurs, des fonctions de l'Université en accordant des ressources qui auraient dû être orientées vers les nécessités conventionnelles de l'institution (Dias, 2005, 131).

Ce fut dans ce contexte de fortes tensions et de pressions politiques qu'Edgard Santos, à la fin de son cinquième mandat, âgé de soixante-sept ans, soutenu majoritairement par le Conseil universitaire pour l'obtention d'un dernier mandat comme recteur de l'Université fédérale de Bahia, se vit refuser sa candidature par le président Jânio da Silva Quadros. Ce dernier, selon Agostinho da Silva (2009, 171), ne soutint pas la réélection d'Edgard Santos le considérant responsable non seulement des grèves de l'Université fédérale de Bahia mais encore de l'ensemble des mouvements contestataires universitaires brésiliens de cette période. En 1961, après avoir quitté l'Université fédérale de Bahia, Edgard Santos fut nommé président du Conseil fédéral de l'éducation (*Conselho Federal de Educação*). Il fut accueilli à Rio de Janeiro par les applaudissements des membres de cet organe fédéral pour l'ensemble de ce qu'il réalisa à Bahia, les mêmes réalisations qui lui valurent d'être destitué de sa fonction à Salvador (Risério, 2013, 423). Quelques mois après sa prise de fonction, il décéda à Rio de Janeiro à l'Hôpital São José suite à une embolie pulmonaire. Edgard Santos fut remplacé par Albérico Fraga, candidature de la liste triple choisit par Jânio da Silva Quadros, devenant le second recteur de l'Université fédérale de Bahia, fonction qu'il occupa de 1961 à 1964.

Le début des années 1960 fut marqué non seulement par la fin du rectorat d'Edgard Santos mais encore par le départ des directeurs des nouvelles unités de l'Université. Yanka Rudzka, responsable de l'implantation des premiers cours de danse de l'Université fédérale de Bahia, cessa son activité au sein de l'institution en 1960. Agostinho da Silva, directeur du Centre d'études afro-orientales (Silva, 2009, 172) et Martim Gonçalves, directeur de l'École de théâtre (Santana, 2011, 395), cessèrent leurs activités la même année que celle du départ d'Edgard Santos. Hans-Joachim Koellreutter, directeur de l'unité de musique quitta l'Université l'année suivante, en 1962.

Nombreux furent les étudiants et les professeurs engagés dans la lutte contre la gestion d'Edgard Santos au cours des années 1950 et 1960 qui reconsidérèrent postérieurement leurs positions et leurs actions. Ce fut le cas, entre autres, de Glauber

Rocha. Paulo Ormino de Azevedo, architecte et ancien professeur de l'Université fédérale de Bahia, explicita en 1996 la relation que sa génération avait entretenue avec Edgard Santos et l'Université²⁵⁰.

Notre génération, qui le contesta durement, mais de manière loyale et désintéressée dans la recherche d'une UFBA plus universelle, est la première à reconnaître la grandeur de son œuvre et se doit de lutter pour sa reconstruction, en ce moment difficile par lequel passe l'Université brésilienne.²⁵¹ (Boaventura, 1999, 247)

²⁵⁰ L'article de Paulo Ormino de Azevedo intitulé *A Universidade vista do Tijolo* fut publié dans le quotidien *A Tarde* et repris en 1999 dans l'ouvrage organisé par Edivaldo Machado Boaventura à l'occasion du centenaire d'Edgard Santos et des cinquante ans de l'Université.

²⁵¹ Traduction libre : « *Nossa geração, que o contestou de forma dura, mas leal e desinteressada na busca de uma UFBA mais universal, é a primeira a reconhecer a grandeza de sua obra e tem o compromisso de lutar pela sua reconstrução, neste momento difícil porque passa a Universidade Brasileira.* »

DEUXIEME PARTIE

Les musées

Chapitre 4 - L'institutionnalisation d'un patrimoine

4.1. L'établissement des musées brésiliens

L'établissement des musées au Brésil, lié au développement des institutions muséales européennes et de celles du Portugal, héritières des cabinets de curiosités et des collections des XVI^e et XVII^e siècles, débuta au XIX^e siècle à Rio de Janeiro avec la création du Musée royal (*Museu Real*)²⁵² en 1818. Au cours de la période coloniale, d'autres collections préexistaient sur le territoire brésilien, orientées par ces mêmes cabinets de curiosités dont les objets récoltés rejoignaient majoritairement les collections européennes tout d'abord privées, puis celles des premiers musées d'histoire naturelle, les jardins botaniques et les musées historiques.

Les mots « *museu* » en portugais et « musée » en français, dont le sens actuel apparut au XV^e siècle en Italie, proviennent du latin *museum*, étymologiquement emprunté au grec *mouseion* qui, dans son sens le plus ancien, signifie « temple des Muses »²⁵³ en tant que regroupement de savants ou espace consacrés aux discussions philosophiques. Le premier réceptacle d'une collection d'œuvres d'art, lieu de recherche et d'étude, fut construit par Ptolémée Ier à Alexandrie vers 280 avant J.C. Puis, après la conquête de la Grèce par les légions romaines, des dépôts furent créés à Rome afin d'y entreposer les butins de guerre (Harambourg, 2013).

Les collections royales et princières ainsi que celles de l'Eglise qui se constituèrent dès le Moyen Age et qui formèrent les premières collections de la plupart des musées créés postérieurement, s'étendirent dès la Renaissance auprès des amateurs formant les cabinets de curiosités. Dès le XVI^e siècle, avec l'établissement de nouveaux groupes sociaux constitués entre autres d'artistes et de scientifiques, les cabinets de curiosités et les bibliothèques, nouveaux lieux et espaces de formation des collections,

²⁵² Avec l'instauration de l'Empire du Brésil (1822-1889), le Musée royal fut dénommé Musée national (*Museu Nacional*) correspondant à son appellation actuelle. Il fut incorporé à l'Université fédérale de Rio de Janeiro en 1946.

²⁵³ « Musée » : nom donné à Athènes au temple dédié aux neuf filles de Zeus et de Mnémosyne, les neuf Muses qui présidaient aux arts libéraux.

se développèrent. Les cabinets de curiosités ou *Wunderkammern*, cabinets des merveilles en allemand par opposition aux *Kunstkammern* (collections d'œuvres d'art et d'artefacts précieux), qui correspondaient aux collections de princes, de savants et d'amateurs, virent leur apogée en Europe au cours des XVI^e et XVII^e siècles. Les cabinets de curiosités, ou encore « miroirs du monde en réduction » (Fohr, 2)²⁵⁴, regroupaient des objets qui provenaient de la terre, des mers et des airs, du règne minéral, végétal et animal, ainsi que des objets produits par l'homme. Parmi ces objets, nombreux furent ceux rapportés des « nouveaux mondes » (Rochas, 2006, 20).

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les cabinets de curiosités constituèrent un des thèmes de la peinture de genre notamment en Flandres. Les peintures représentaient des cabinets d'amateur avec leurs collectionneurs et l'ensemble pittoresque de tableaux, de moulages antiques, de vitrines et de tables avec médailles, livres, pierres précieuses, ainsi que les objets de prédilection des collections du XVI^e siècle. Ce ensemble contenait encore : instruments de musique et scientifiques, monnaies et objets rapportés des expéditions des nouveaux territoires explorés.

Le concept moderne de musée se différencie des premiers réceptacles et du regroupement d'objets qui formèrent les collections privées. Il émergea au XVIII^e siècle en Europe avec le mouvement philosophique des Lumières en tant que réunion d'éléments scientifiques, artistiques ou techniques dans un lieu accessible à tous. Le mouvement d'ouverture au public de certaines grandes collections qui débuta dès le XVI^e siècle en Italie se renforça. Il se propagea ensuite au cours du XVIII^e siècle dans toute l'Europe, accompagné par la création de musées qui devinrent des lieux de rationalisation et de divulgation du savoir.

Dans ce sens, la période de la Révolution française marqua l'avènement des présentations publiques des grandes collections aristocratiques héritées de la Renaissance, concrétisant les idéaux d'éducation et de démocratisation des Lumières. Cadre de nombreuses destructions dans le but d'abattre les symboles de la monarchie ou de l'Eglise, cette période prit toutefois en compte la mémoire collective et nationale avec l'ouverture au public des collections d'art.

Le développement de l'institution muséale atteignit son apogée au XIX^e siècle. En Europe, la seconde moitié du XIX^e siècle vit l'émergence des musées de folklore,

²⁵⁴ Robert Fohr, auteur de la rubrique « musée » de l'encyclopédie *Encyclopædia Universalis*, formé en histoire de l'art, est l'actuel responsable de mission du mécénat auprès du Ministère français de la culture et de la communication.

d'arts et de traditions populaires, influencée par l'industrialisation et l'urbanisation croissante ainsi que par les modifications d'habitat en raison de l'exode vers les villes (Fohr, 5).

A la fin du XIX^e siècle, les musées avaient intégré la plupart des domaines de la nature et des activités humaines, avec une forte présence des musées historiques liés aux questions d'identité nationale, de mise en valeur du patrimoine et de l'histoire du pays pour ceux dominés par des puissances étrangères ou inscrits dans une histoire coloniale (Fohr, 5).

Outre-Atlantique, bien que les premiers musées furent créés à partir de la fin du XVIII^e siècle, un large « phénomène de propagation mondiale » (Fohr, 5) se développa à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Aux Etats-Unis d'Amérique, la fondation des musées fut essentiellement issue d'initiatives privées. Les musées y sont effectivement pour la plupart des fondations privées, à l'exemple du *Metropolitan Museum* de New York fondé en 1870.

Dès la première moitié du XX^e siècle, l'institution muséale fut le cadre de remises en question quant à ses finalités et aux problématiques de conservation, de consécration et de légitimation. La compréhension moderne du terme « musée » regroupe donc un ensemble d'institutions aux origines, aux contenus, aux objectifs et aux statuts les plus divers. Cette très grande diversité se prolonge jusqu'à notre contemporanéité. Elle rend difficile non seulement une définition, mais encore une conceptualisation, commune à l'ensemble de ces institutions muséales. Les responsabilités et les devoirs attribués aux musées au cours du XX^e siècle dans leur relation aux sociétés dans lesquelles ils s'inscrivent élargirent très fortement leurs domaines d'activités. Ainsi, à partir du XX^e siècle, l'institution muséale prit en compte l'ensemble des activités humaines et l'environnement de l'homme, se différenciant par conséquent des premières institutions muséales relatives aux sciences naturelles, à l'histoire et aux arts (Santos, 2004, 57-58).

L'une des propositions de définition du terme « musée » inscrite dans les statuts du Conseil International des Musées²⁵⁵ (*International Council of Museums - ICOM*), afin de rassembler la très grande diversité de ses institutions, est révélatrice de la difficulté d'en donner une conceptualisation commune. La définition très large du terme

²⁵⁵ Le Conseil International des Musées (ICOM), organisation non gouvernementale créée en 1946 sous l'égide de l'UNESCO, remplaça l'Office international des musées, organe de la Société des nations, créé en 1926 sur la proposition de l'historien de l'art Henri Focillon.

« musée » du troisième article de la première section des statuts de l'ICOM adoptés en 2007, relève, au regard de la tentative de les regrouper sous la même dénomination, de cette diversité d'institutions muséales.

Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. (ICOM, 2007)²⁵⁶

L'ICOM regroupa en 1946 les représentants de plus d'une centaine de pays, parmi lesquels le Brésil qui devint membre de l'organisation dès sa création.

Au Brésil, de la seconde moitié du XIX^e siècle au début du XX^e siècle, le développement des musées s'étendit dans les provinces avec : la fondation en 1866 à Belem du *Museu Paraense Emilio Goeldi*²⁵⁷, initialement dénommé *Museu Paraense* et établi officiellement par le gouvernement de l'Etat du Pará en 1871, celle en 1876 du *Museu Paranaense* dans la ville de Curitiba qui devint en 1882 un organe officiel du gouvernement de l'Etat du Paraná, la création en 1883 du *Museu Botânico do Amazonas*, premier musée de la ville de Manaus et, en 1895, l'inauguration du *Museu Paulista* dans la ville de São Paulo²⁵⁸.

Le *Museu Paraense Emilio Goeldi*, le *Museu Nacional* (antérieurement dénommé *Museu Real*) et le *Museu Paulista*, caractérisés par une orientation encyclopédique, furent établis selon le modèle des musées ethnographiques étrangers de la deuxième moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Dédiés à la recherche en

²⁵⁶ Définition du terme « musée » adopté par l'Assemblée générale de l'ICOM le 14 juin 1974 : « Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique, et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation. »

²⁵⁷ La dénomination du *Museu Paraense Emilio Goeldi* date du début du XX^e siècle. Il rend hommage au zoologue et biologiste suisse Emil August Göldi (1859-1917), directeur de l'institution de 1894 à 1907 après avoir été directeur et conservateur du Musée national brésilien à Rio de Janeiro (1884-1889). La création de ce musée s'inscrit dans un contexte de forte présence, en Amazonie, au cours du XIX^e siècle, d'expéditions de naturalistes, voyageurs et artistes étrangers suite à l'ouverture des ports brésiliens en 1808. Cette ouverture mit fin à l'exclusivité coloniale portugaise.

²⁵⁸ Furent également établis au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle les musées : *Museu do Exército* (1864), *Museu da Marinha* (1868) et *Museu do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia* (1894).

sciences naturelles, leur finalité était la constitution, l'étude et la présentation de leurs collections respectives, relatives aux domaines des sciences naturelles, de l'ethnographie, de la paléontologie et de l'archéologie. Dans une quête de préservation et de présentation des richesses locales et nationales, ces musées suivirent le modèle de la théorie de l'évolution. Ce dernier influença le développement de l'ensemble des disciplines des études sociales, déterminant les fondements de l'anthropologie au Brésil ainsi que les théories raciales divulguées sur territoire brésilien au cours du XIX^e siècle, dont les critères suivirent ceux du domaine des sciences naturelles (Julião, 2006, 20).

Le *Museu Paulista*, connu sous le nom de *Museu do Ipiranga*, est un exemple représentatif de la création des musées sur territoire brésilien. En effet, le musée pauliste fut établi à partir de la collection privée du colonel Joaquim Sertório réunissant notamment un ensemble de spécimens naturels, de journaux, de monnaies, de manuscrits, de tableaux, d'armes, de gravures et de mobilier. La collection fut achetée en 1890 par Francisco de Paula Mayrink (1839-1907), qui fut banquier et conseiller de l'Empire du Brésil, afin d'empêcher son possible départ hors de la ville ou sa vente à des propriétaires étrangers. La collection fut léguée au gouvernement pauliste la même année (Carvalho, 2014).

Bien que la collection du colonel Joaquim Sertório comportait une diversité d'objets, à laquelle furent ajoutées d'autres collections, le Musée pauliste fut initialement constitué comme musée d'histoire naturelle. Son premier directeur fut le naturaliste allemand Hermann Friedrich Albrecht von Ihering (1850-1930), qui dirigea l'institution de 1894 à 1916 (Nomura, 2012, 15-16)²⁵⁹. A partir de 1916, sous la direction de l'historien Afonso d'Escragnolle Taunay (1876-1958)²⁶⁰, le Musée pauliste acquit une nouvelle orientation historique. Des sections d'histoire et d'ethnographie furent créées, précédé par la sortie des sections de botanique et de zoologie, intégrées à d'autres institutions (Carvalho, 2014). En 1922, furent créées les Annales du Musée pauliste (*Anais do Museu Paulista*), publication centrée sur l'histoire nationale. Sous la direction de Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), successeur en 1946 d'Afonso

²⁵⁹ Lorsque la collection de Joaquim Sertório fut transmise en 1890 à l'Etat de São Paulo, elle intégra le *Museu da Sociedade Auxiliadora* qui fut alors dénommé *Museu do Estado*. La collection fut organisée à partir de 1891 par le botaniste de la commission géographique et géologique de l'Etat, le suédois Johan Albert Constantin Löfgren, connu sous le nom d'Alberto Loefgren (1854-1918). L'institution acquit la dénomination de *Museu Paulista* en 1893.

²⁶⁰ Afonso d'Escragnolle Taunay est le petit-fils du peintre, directeur de l'Académie impériale des Beaux-Arts Félix Emile Taunay, et arrière-petit-fils du peintre Nicolas Antoine Taunay.

d'Escragnolle Taunay, la section d'ethnologie du Musée fut par ailleurs renforcée et ses collections réorganisées. En 1947, les publications du Musée qui avaient été interrompues en 1938 reprirent, avec une orientation anthropologique et des textes axés sur l'ethnologie indigène. La revue du Musée pauliste publia notamment des textes de la philosophe Gilda de Mello e Souza (1919-2005), du sociologue Florestan Fernandes (1920-1997) et de Sérgio Buarque de Holanda, dont la fonction de directeur de l'institution a déjà été mentionnée ci-dessus. En 1958, ce dernier fut remplacé par l'écrivain Mário Neme qui occupa la fonction de directeur du Musée jusqu'en 1973.

Comme ce fut le cas pour l'institutionnalisation de l'enseignement artistique, le transfert de la famille royale portugaise et de sa cour au Brésil en 1808 conduisit non seulement au développement d'un appareil administratif sur territoire brésilien, nécessaire à l'installation du nouveau siège du royaume portugais, mais encore à la création d'institutions culturelles et scientifiques.

Les réformes introduites au Portugal au XVIII^e siècle par José de Carvalho e Melo, futur Marquis de Pombal, générèrent la création d'institutions scientifiques ayant comme objectif une revitalisation économique du royaume à partir de la connaissance et de l'exploration des ressources naturelles. Les voyages naturalistes et les expéditions furent ainsi soutenus par la couronne portugaise. Les objets récoltés formèrent, entre autres, la collection du *Museu Real da Ajuda* à Lisbonne (Camargo, 2012).

A la fin du XVIII^e siècle, sous la gestion du vice-roi du Brésil Luís de Vasconcelos e Sousa²⁶¹, fut créée en 1784 à Rio de Janeiro une maison d'histoire naturelle (*Casa de História Natural*). Cet établissement dénommée également maison des oiseaux (*Casa dos Pássaros*), accessible au public et dont la collection fut à l'origine du Musée royal, avait comme mission l'envoi régulier de spécimens de la faune brésilienne à Lisbonne (Papavero, Teixeira, 2013).

Le Musée royal fut créé en 1818 dans ce contexte. Sa collection fut tout d'abord constituée d'objets naturels, d'objets indigènes issus entre autres de la collection de la Maison d'histoire naturelle ainsi que de la collection du Cabinet des instruments de physique et de mathématique de Lisbonne, puis de l'ensemble des objets récoltés dans les capitaineries des autres continents. Le Musée royal, qui regroupait des objets dont l'observation pouvait être mise au service du commerce, de l'industrie et des arts, avait comme finalité la propagation des connaissances et l'étude des sciences naturelles sur le

²⁶¹ Luís de Vasconcelos e Sousa ou Luís de Vasconcellos e Sousa (1740-1807), né à Lisbonne et formé au sein de l'Université de Coimbra, fut le douzième vice-roi du Brésil de 1778 à 1790.

territoire de la colonie portugaise. La fonction de directeur du Musée, instaurée par Dom João VI en 1818, fut attribuée au franciscain José da Costa Azevedo²⁶² (Camargo, 2012). Peu après sa création, l'ouverture du Musée au public introduisit de nouveaux aspects et de nouvelles fonctions à l'institution, liés aux domaines de l'éducation et de l'enseignement.

L'institutionnalisation des musées brésiliens privilégia tout d'abord la recherche scientifique et la technologie à partir des différentes disciplines des sciences naturelles. Elle développa à partir de l'instauration du Royaume uni de Portugal, du Brésil et des Algarves (1815-1822) des caractéristiques propres tout en restant liée aux modèles européens. Dès l'établissement de l'Empire du Brésil en 1822 et la constitution d'une « nation brésilienne » indépendante, le développement des musées brésiliens suivit celui des musées nationaux, hérité des musées nationaux français du XVIII^e siècle qui s'étendit au XIX^e siècle dans toute l'Europe et qui fut exporté dans les colonies²⁶³. Ce modèle, qui était caractérisé par l'ouverture au public des grandes collections royales, ecclésiastiques et de la bourgeoisie, regroupait des objets et des œuvres concernant les domaines scientifiques, historiques et artistiques. Les fonctions conférées aux musées nationaux reposaient sur la préservation d'un patrimoine et sa célébration afin de

²⁶² Le Franciscain José Batista da Costa (1763-1822), né à Rio de Janeiro, qui termina ses études (théologie et sciences naturelles) au sein de l'Université de Coimbra, fut responsable du cabinet de minéralogie et de physique de l'Académie royale militaire. L'Académie royale militaire (*Academia Real Militar*) créée en 1810 à Rio de Janeiro fut fondée dans le même contexte que celui du Musée royal, c'est-à-dire après le transfert de la famille royale sur territoire brésilien en 1808. Les modifications qui suivirent dans l'organisation de la colonie comptèrent l'établissement de cours spécialisés au Brésil, avec, entre autres, l'École de chirurgie de Bahia (1808) et le Cours d'agriculture de Bahia (1812). La fonction de l'Académie royale militaire était la gestion d'un enseignement des mathématiques, de la physique, de la chimie, de la minéralogie, de la métallurgie, des sciences naturelles et militaires, dans le but de former des officiers d'artillerie et des ingénieurs (géographes et topographes), capables de diriger notamment les divers travaux des mines, des routes et des ports. Le cours de l'Académie royale militaire est l'héritier du cours de fortification et d'architecture établi en 1647 au Portugal, puis de la création en 1792 au Brésil de la Royale Académie d'artillerie, fortification et dessin (*Real Academia de Artilharia, Fortificação e Desenho*). L'instauration de l'Académie royale militaire fut une exception de la politique portugaise de cette période, qui refusa la création d'autres écoles d'enseignement supérieur au Brésil, préférant attribuer des financements d'étude pour la réalisation des formations et des études au Portugal. La création de l'Académie royale militaire en 1810 participa à la valorisation de l'enseignement technique initiée au Portugal au sein de l'Université de Coimbra (Cabral, 2011).

²⁶³ En France, les assemblées révolutionnaires (1791-1799) instituèrent en 1792 le Muséum central des arts et le Muséum d'histoire naturelle puis, en 1794, le Muséum des arts et métiers et, en 1795, le Muséum des monuments français (Harambourg, 2013).

valoriser la nation et l'identité culturelle des individus qui la composaient (Santos, 1996, 63-64), dotant les musées nationaux d'un rôle de support d'évocation et de divulgation de l'idée d'une nation unificatrice et fédérative (Santos, 1996, 65).

La problématique nationale, bien que présente au sein des premiers musées brésiliens dès l'instauration de l'Empire et jusqu'au début du XX^e siècle, n'en constituait toutefois pas le centre des préoccupations. Elle devint prédominante à partir de la création en 1922 du Musée historique national. Les musées essentiellement encyclopédiques voués aux divers aspects du savoir, devinrent à partir des années 1920 et 1930 des espaces et des lieux de consécration de l'histoire et de la patrie, où la culture matérielle devint le support d'une formulation de la représentation nationale.

Plus qu'un espace de production de connaissances, le Musée historique national constitua un établissement gouvernemental destiné à légitimer et à véhiculer la notion d'histoire officielle, faisant spécialement écho à l'historiographie consolidée par l'Institut historique géographique brésilien. De configuration factuelle, les objets devaient documenter la genèse et l'évolution de la nation brésilienne, comprise comme œuvre des élites nationales, en particulier de l'Empire, période vénérée par le Musée. (Julião, 2006, 20)²⁶⁴

Maria Célia Teixeira Moura Santos (1996, 65-69) relève, dans son article sur les politiques culturelles et les musées au Brésil, une conception muséale dont l'objectif principal était la transmission et l'affirmation des valeurs d'une tradition nationale par l'intermédiaire de son passé. Ce dernier, comme édification nationale, était activé par la représentation et l'affirmation des actions des élites (guerriers, héros), sans préoccupation sur l'origine de la nation. Ce constant est réalisé à partir de l'exemple des orientations de Gustavo Barroso (1888-1959)²⁶⁵, premier directeur du Musée historique

²⁶⁴ Traduction libre : « *Mais que espaço de produção de conhecimento, o MHN constituía uma agência destinada a legitimar e veicular a noção de história oficial, fazendo eco, especialmente, à historiografia consolidada pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. Com um perfil factual, os objetos deveriam documentar a gênese e evolução da nação brasileira, compreendida como obra das elites nacionais, especificamente do Império, período cultuado pelo Museu.* ».

²⁶⁵ L'avocat, journaliste et homme politique Gustavo Dodt Barroso né à Fortaleza, formé à la Faculté de droit de Fortaleza et à Rio de Janeiro, occupa les fonctions de rédacteur du quotidien *Jornal do Comércio*, de secrétaire général de la direction de la défense du caoutchouc, de responsable du Secrétariat de l'intérieur et de la justice de l'Etat du Ceará dès 1914 et de député fédéral de 1915 à 1917. En 1919, avant son activité de directeur du Musée historique national à

national (*Museu Histórico Nacional*) créé en 1922 et fondateur du premier cours de muséologie du Brésil. Les orientations de Gustavo Barroso et le Musée historique national influencèrent l'ensemble des initiatives muséales brésiliennes du début du XX^e siècle. Les musées des différents Etats du Brésil et de ses municipalités intégrèrent ce même modèle muséal.

Les initiatives des années 1920 et du début des années 1930 en termes de politique nationale de préservation du patrimoine culturel, comme le Service de protection des monuments historiques et des œuvres d'art (*Serviço de Proteção aos Monumentos Históricos e Obras de Arte*) établi en 1934 et présidé par Gustavo Barroso, concevaient le patrimoine et l'histoire comme des domaines voués à la connaissance et au culte de la tradition, avec une accentuation donnée aux aspects moraux et patriotiques dans une vision exarcebée du passé et de la nation (Julião, 2006, 21).

La valorisation de la nation dans le cadre des musées établis au Brésil au cours du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle était étroitement liée à celle du passé. Les musées devinrent ainsi le cadre d'une affirmation et d'une transmission d'un passé dont la particularité était une relation avec le Portugal. Ces liens s'exprimaient non pas dans un rapport de rupture mais dans une relation de continuité, celle d'une indépendance politique acquise dans un processus de succession (Santos, 1996, 67). Au début du XX^e siècle, après l'établissement de la République des Etats Unis du Brésil (1889), la question nationale qui était au centre des débats fut ainsi très largement intégrée à la création des musées. Rio de Janeiro, alors capitale de l'Empire puis de l'Etat brésilien, devint par ailleurs le siège des musées à caractère historique.

Les premières institutions muséales brésiliennes acquirent ainsi non seulement un rôle de support et de divulgation de cette valorisation de la nation, mais encore un rôle dans la constitution d'une histoire nationale. Les représentations de cette histoire étaient fortement influencées par les orientations de ses acteurs et de ses responsables, membres de l'Institut historique et géographique brésilien (*Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* - IHGB) créé en 1838 (Machado, 2005, 139). L'Institut historique et géographique brésilien, soutenu par l'empereur Dom Pedro II, provient du

Rio de Janeiro, Gustavo Barroso fut désigné secrétaire de la délégation brésilienne à la Conférence de Paix qui se tint à Paris, organisée par les vainqueurs de la Première Guerre mondiale et qui occasionna le traité de Versailles signé entre l'Allemagne et les Alliés avec l'annonce de la création d'une Société des Nations. A partir de 1933, Barroso adhéra à l'Action intégraliste brésilienne relevant du fascisme italien et se rapprocha fortement des idées antisémites du nazisme allemand (CPDOC, *Gustavo Barroso*).

désir de créer une entité capable de refléter la nation brésilienne, devenue indépendante avec l'établissement de l'Empire du Brésil en 1822. Les objectifs de l'institut étaient le rassemblement, l'organisation, la publication ou encore l'archivage des documents nécessaires à l'histoire et à la géographie du Brésil²⁶⁶.

4.2. La création du Service du patrimoine historique et artistique national

Le Service du patrimoine historique et artistique national (*Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* - SPHAN)²⁶⁷ suivit, au cours de cette période, une orientation similaire à celle soutenue par Gustavo Barroso, relative à la préservation et à la conservation du patrimoine national ainsi qu'aux témoignages du passé. Toutefois, cette institution nationale de protection du patrimoine historique et artistique considéré comme représentation symbolique de l'identité et de la mémoire de la nation, créé en 1937 par décret présidentiel²⁶⁸ sous le régime de l'Etat nouveau (*Estado Novo*) et dirigé par Rodrigo Melo Franco de Andrade²⁶⁹ de sa création jusqu'en 1967²⁷⁰, présentait une divergence fondamentale quant aux conceptions de la nation brésilienne et de son patrimoine.

En effet, le contexte politique autoritaire et nationaliste de l'Etat Nouveau fut le cadre d'affrontements entre les intellectuels brésiliens sur les questions du passé, de la

²⁶⁶ Cf. Rubrique « Objetivos » de l'Institut historique et géographique brésilien (IHGB).

²⁶⁷ Le Service du patrimoine historique et artistique national (SPHAN) acquit ultérieurement les dénominations de département (1946), d'institut (1970) et de secrétariat (1979), jusqu'à l'appellation actuelle d'Institut du patrimoine historique et artistique national (*Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* - IPHAN).

²⁶⁸ Décret-loi n° 25 du 30 novembre 1937.

²⁶⁹ Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969), né dans l'Etat de Minas Gerais, se forma en droit auprès de l'Université de Rio de Janeiro. Avocat, journaliste et écrivain, il fut rédacteur en chef et directeur de la Revue du Brésil (*Revista do Brasil*), revue fondée en 1916, dirigée à partir de 1918 par l'écrivain Monteiro Lobato, rachetée en 1925 par Assis Chateaubriand, à laquelle participèrent dès 1938 Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre et Mário de Andrade, entre autres. Rodrigo Melo Franco de Andrade fut encore dès 1930 le chef de cabinet de Francisco Campos, ministre de l'éducation et de la santé de 1930 à 1932 sous le Gouvernement provisoire de Getúlio Vargas (CPDOC, *Rodrigo Melo Franco de Andrade*).

²⁷⁰ La date de la fin de la gestion de Rodrigo Melo Franco de Andrade à la tête du Service du patrimoine historique et artistique national diffère selon les sources. La date de 1967 est celle paraissant dans la documentation de l'Institut du patrimoine historique et artistique national (IPHAN, 1980, 19).

mémoire, de la nation et du patrimoine. Pour les intellectuels modernistes, et notamment pour Rodrigo Melo Franco de Andrade, la préservation du patrimoine était liée au processus de construction nationale. Le patrimoine correspondait pour ces intellectuels à un élément constitutif de ce projet émergent non encore atteint, permettant d'y associer le passé et le futur. Le patrimoine et ses témoignages passés, pour ces intellectuels qui instaurèrent entre autres le Service du patrimoine historique et artistique national, ne correspondait pas à une tradition à vénérer et à copier comme ce fut le cas pour l'orientation de Gustavo Barroso, mais à des éléments de médiation à relire et à réinterpréter (Julião, 2006, 21).

L'établissement du Service du patrimoine historique et artistique national initia le processus d'institutionnalisation d'une politique à l'égard du patrimoine culturel national brésilien. L'implantation de nouvelles institutions vouées à l'éducation et à la culture à partir de la fin des années 1930 refléta effectivement l'idéal de la construction d'une identité et d'une culture nationales, formulé à partir des années 1920 par les intellectuels modernistes.

Il s'agissait de construire une identité enracinée dans une culture véritablement brésilienne, ce qui représentait une valorisation du passé et des traditions nationales, dans un effort de conciliation de l'ancien et du nouveau. Précisément, la redécouverte par les modernistes de l'esthétique baroque et du passé colonial, lors de voyages à l'intérieur du Brésil, en particulier dans les villes historiques minières en 1924, fit émerger une conscience de la nécessité de préservation du patrimoine culturel. (Julião, 2006, 21)²⁷¹

Les notions de tradition et de civilisation constituaient les éléments essentiels des actions du Service du patrimoine historique et artistique national, avec une importance particulière attribuée à leur relation avec le passé. Les biens culturels inscrits dans le patrimoine du Brésil (la notion de patrimoine étant comprise dans ce cadre comme l'appartenance ou la propriété d'un ensemble de biens à une communauté

²⁷¹ Traduction libre : « *Tratava-se de construir uma identidade alicerçada em uma cultura genuinamente brasileira, o que representou valorizar o passado e as tradições nacionais, num esforço de conciliação do antigo com o novo. Concretamente, a redescoberta pelos modernistas da estética barroca e do passado colonial, em viagens pelo interior do Brasil, especialmente às cidades históricas mineiras em 1924, fez emergir uma consciência da necessidade de preservação do patrimônio cultural.* »

nationale²⁷²) étaient considérés comme des éléments de médiation entre les figures héroïques nationales, les figures historiques et la communauté brésilienne composée de ses citoyens. Cet élément de médiation incorporait le passé comme instrument d'éducation de la population, dans le respect de l'unité et de la pérennité de la nation (CPDOC, *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*).

Les initiatives relatives à la protection des monuments historiques au Brésil furent antérieures à la création du Service du patrimoine historique et artistique national²⁷³. Les premières datent du XVIII^e siècle, émises par le vice-roi de l'Etat du Brésil André de Melo e Castro (1668-1753) puis, au XIX^e siècle, par Luíz Pedreira do Couto Ferraz (1818-1886), conseiller de l'Empire du Brésil (IPHAN, 1980, 9)²⁷⁴. Toutefois, malgré l'intérêt de Dom Pedro II pour les études historiques et les prises de position d'écrivains relevant la nécessité de mesures en vue d'une protection du patrimoine, le premier projet de loi de défense du patrimoine artistique national fut proposé postérieurement à ces premières initiatives. Il apparut en 1920, après la proclamation de la République. Ce projet, réalisé sur la demande du professeur Bruno Lobo (président de la Société brésilienne des Beaux-Arts) et élaboré par Alberto Chile (conservateur des antiquités classiques du Musée national) visait principalement une protection des biens archéologiques et leur expropriation. Il ne se concrétisa toutefois pas (IPHAN, 1980, 10).

En 1923, un projet relatif à la défense des monuments historiques et artistiques du pays, sans prise en compte des monuments archéologiques, fut débattu à la Chambre des députés. En 1924, le poète Augusto de Lima, représentant de l'Etat de Minas Gerais,

²⁷² Le terme « patrimoine », issu du latin *patrimonium*, relève initialement du concept d'héritage, d'un bien de famille transmis par le père ou la mère. Recouvrant étymologiquement le domaine individuel, le sens du terme a été élargi et attribué au bien collectif, celui d'une communauté, d'une nation et plus largement encore. L'expression « patrimoine national » fut utilisée pour la première fois en 1791 devant l'Assemblée nationale en France par le poète et antiquaire François-Marie Puthod de Maison-Rouge (1757-1820), membre de la Commission chargée de 1790 à 1793 de la conservation des monuments.

²⁷³ Pour plus de précisions sur les aspects législatifs des premières initiatives relatives à la protection du patrimoine historique et culturel au Brésil, voir l'article d'Ana Maria Alves Machado (2007) proposé dans le cadre du XXIV Symposium national d'histoire de l'Association nationale d'histoire (ANPUH), intitulé *Da tutela do patrimônio histórico e cultural : um retrospecto histórico da legislação no Brasil*.

²⁷⁴ Les témoignages des premières initiatives de préservation du patrimoine ainsi que les divers projets qui furent débattus au cours du début du XX^e siècle sont accessibles dans les annexes du document de l'Institut du patrimoine historique et artistique national (IPHAN, 1980).

proposa à la Chambre des députés un projet dans le but d'interdire la sortie du Brésil d'œuvres d'art traditionnel brésilien. A partir de 1924, ces préoccupations se propagèrent dans les Etats du Brésil, tout d'abord dans l'Etat de Minas Gerais puis à Bahia, avec la création en 1927 de l'Inspection des monuments nationaux²⁷⁵ sous le gouvernement de Francisco Marques de Góis Calmon (1874-1932) (IPHAN, 1980, 10).

Les mesures adoptées par les Etats du Brésil se confrontèrent aux droits de propriété définis par la Constitution fédérale, conduisant le député de l'Etat de Bahia José Wanderlay de Araujo Pinho à présenter au Congrès national en 1930 un nouveau projet de loi de protection du patrimoine. La dissolution du Congrès national en octobre de la même année, suite à la Révolution de 1930, mit fin à la constitution de 1891. Le projet du député bahianais resta inactif mais constitua l'une des principales bases des projets ultérieurs. Le premier acte législatif en termes de préservation du patrimoine national eut lieu en 1933 avec la promulgation par Getúlio Vargas du premier diplôme fédéral relatif au patrimoine qui attribua par décret²⁷⁶ à la ville de Ouro Preto la distinction de « monument national ». Ce décret fut le premier à inclure dans un texte de loi le terme de patrimoine historique et artistique et à considérer cette protection comme un devoir de l'Etat brésilien (Machado, 2007, 5).

En 1934, le gouvernement inicia l'organisation d'un service de protection des monuments historiques et des œuvres traditionnelles d'art du Brésil²⁷⁷, attribué au Musée historique national. A la même période, l'Assemblée constituante établit comme principe constitutionnel la protection du patrimoine historique et artistique brésilien. En 1935, le développement de la problématique de préservation du patrimoine se poursuivit au niveau politique avec l'organisation du premier congrès brésilien de protection de la nature et, notamment, un nouveau débat tenu autour du projet du député José Wanderlay de Araujo Pinho (IPHAN, 1980, 11).

²⁷⁵ L'Inspection de l'Etat de Bahia des monuments nationaux (*Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais*) fut créée lors de la promulgation des lois 2.031 et 2.032 du mois d'août 1927, réglementé par le décret n° 5.339 du 6 décembre 1927.

²⁷⁶ Décret n° 22.928 du 12 juillet 1933.

²⁷⁷ Le service de protection aux monuments historiques et aux œuvres traditionnelles d'art du Brésil fut établi par le décret n° 24.735 du 14 juillet 1934.

4.3. Mário de Andrade et la protection des biens culturels

En 1936, le ministre de l'éducation Gustavo Capanema, proche des orientations du mouvement moderniste, sollicite Mário Raul de Morais Andrade (1893-1945), poète, romancier, musicologue, professeur, critique et historien de l'art, principal théoricien du mouvement moderniste connu sous le nom de Mário de Andrade, pour élaborer un projet de loi en vue de la création d'une unique institution au service de la protection de l'ensemble des biens culturels. Cette institution fut créée en 1937 sous l'appellation de Service du patrimoine historique et artistique national avec, pour objectif, une reformulation de la conception de la mémoire nationale (Machado, 2007, 5).

Figure incontournable du développement intellectuel et culturel brésilien de la première moitié du XX^e siècle, Mário de Andrade se forma initialement au sein du Conservatoire dramatique et musical de São Paulo. Dès 1917, il participa à la vie littéraire comme auteur et fut actif comme critique d'art dans divers journaux et revues de sa ville natale São Paulo. Principal initiateur du modernisme par ses poèmes (*Paulicéia Desvairada*, 1922), Mário de Andrade fut en 1922 l'un des organisateurs de la Semaine d'Art Moderne (*Semana de Arte Moderna*). La Semaine d'art moderne, qui eut lieu au Théâtre municipal de São Paulo (*Theatro Municipal de São Paulo*) en 1922, présenta un ensemble d'œuvres des domaines de la littérature, de la musique (avec la participation notamment de Heitor Villa-Lobos), et des arts plastiques. En rupture avec le caractère académique et traditionnel des expressions artistiques soutenu par les élites du Brésil, la Semaine de 1922 provoqua un scandale au sein de la ville.

Cet événement constitue pour l'histoire culturelle du Brésil la marque du début du mouvement moderniste, même si des expériences qui lui étaient affiliées préexistaient antérieurement. Ce fut toutefois à cette occasion que la figure de Mário de Andrade acquit un rôle prédominant en tant que principal théoricien de ce mouvement culturel et artistique. Il revendiquait un art brésilien dont la modernité dépendait de la découverte de ses racines profondes, basées sur le mythe des trois « races » (l'indien, le portugais et le noir) créé au XIX^e siècle, tout en se défaisant des divers apports considérés comme non-brésiliens issus des immigrants arrivés à São Paulo au cours de cette période, ou encore de la culture européenne et de ses modèles.

Jorge Coli (2013, 219), dans son article sur la fabrique et la promotion de la brésilianité publié dans la revue *Perspective* de l'INHA, relève les relations qui existèrent entre les orientations nationalistes présentes dans la quête de la constitution

d'un art brésilien au sein du mouvement moderniste et le gouvernement autoritaire de Getúlio Vargas. Cette période d'affirmation des pouvoirs totalitaires en Europe et en Amérique latine, officialisa ainsi le statut de certains acteurs du mouvement moderniste, comme ce fut le cas, entre autres, de Mário de Andrade avec sa fonction de conseiller du ministre de l'éducation Gustavo Capanema.

Bien que musicien, Mário de Andrade est plus largement connu pour ses interventions critiques dans le domaine de l'art moderne, aux côtés des artistes représentatifs de ce courant artistique brésilien, et pour son activité littéraire. Il dirigea ses études et ses recherches dans une voie de nationalisation de la musique brésilienne. Il réalisa à la fin des années 1920 des voyages au sein du territoire brésilien en se dédiant aux expressions populaires, principalement musicales. Il écrivit en 1928 l'ouvrage *Essai sur la musique brésilienne (Ensaio sobre música brasileira)*, ensemble d'articles critiques traitant du domaine musical. La somme de ces articles constitue un ouvrage théorique proposant « des bases normatives à une pratique générale des arts » (Coli, 2013, 219). Il est également l'auteur de la « rhapsodie » *Macunaíma, herói sem caráter*, fondée sur les expressions populaires, les ressources de la langue parlée et sur la mythologie indienne.

Mário de Andrade fut aussi actif dans le développement des politiques culturelles. Il participa en 1935 à la fondation du Département municipal de la culture de São Paulo (*Departamento Municipal de Cultural de São Paulo*) avec Paulo Duarte. Ce fut l'année suivante de son entrée en fonction comme directeur du Département municipal de la culture de São Paulo que Mário de Andrade²⁷⁸ élaborera avec Paulo Duarte l'avant-projet du futur Service du patrimoine artistique national, conciliant les modèles d'autres pays avec les particularités brésiliennes.

²⁷⁸ L'année de l'établissement officiel par décret-loi du Service national du patrimoine, Mário de Andrade créa la Société d'ethnographie et de folklore de São Paulo (*Sociedade de Etnografia e Folklore de São Paulo*). Il organisa encore postérieurement le Congrès de langue nationale chantée (*Congresso de Língua Nacional Cantada*). Il fut l'auteur entre autres de *Cultura musical* (1936), *Pequena história da música* (1942) et *O movimento modernista* (1942).

Paulo Duarte, défenseur du patrimoine indigène

Paulo Alfeu Junqueira Duarte (1899-1984), connu sous le nom de Paulo Duarte, grandit à Franca, ville de l'Etat de São Paulo. Formé en droit, il fut journaliste, éditeur et directeur de journaux et revues, professeur, membre de la Société pauliste des écrivains. Ses engagements politiques le conduisirent à un exil politique réitéré à deux reprises, périodes au cours desquelles il vécut au Portugal, en France et aux Etats-Unis. Elu député (*deputado estadual*) en 1934, il participa activement à la création du Département de la culture de la ville de São Paulo. Paulo Duarte fit également partie des initiateurs de la Semaine d'art moderne de 1922 et participa à l'organisation et à la création de l'Université de São Paulo. Ce dernier rencontra Mário de Andrade au cours de son insertion dans les milieux politiques et culturel de São Paulo dans les années 1920. Ce furent leurs idées sur les questions du domaine culturel, d'une organisation de la nation par la culture ainsi que d'une possible transformation de la société à travers la science, qui les rapprochèrent.

Au cours de son exil imposé par l'Etat Nouveau de Getúlio Vargas, Paulo Duarte intégra le Musée de l'Homme à Paris, alors dirigé par l'anthropologue et américaniste Paul Rivet (1876-1958)²⁷⁹. Suite à l'occupation de la France au cours de la Seconde Guerre mondiale, Paulo Duarte résida aux Etats-Unis où il travailla au sein du *Museum of Modern Art* de New York (Mendes, 1994, 190). De retour en France en 1945, Paulo Duarte fonda avec Paul Rivet l'Institut français des Hautes études brésiliennes du Musée de l'Homme.

Dès son retour définitif au Brésil en 1951, Paulo Duarte se consacra à la défense et à la promotion de la recherche, de la conservation et de la divulgation de la préhistoire au Brésil, orienté par la quête des origines de « l'homme américain » à travers les vestiges indigènes. Il fonda en 1952 la Commission de préhistoire puis, en 1959, l'Institut de préhistoire et d'ethnologie (*Instituto de Pré-história e Etnologia* -

²⁷⁹ Paul Rivet, auteur de l'ouvrage *Les origines de l'homme américain* paru en 1943 et traduit en portugais par Paulo Duarte sous le titre *As origens do homem americano* (Mendes, 1994, 190), fut directeur du Musée d'ethnographie du Trocadéro de 1928 à 1936. Il conçut et fonda en 1937 le Musée de l'Homme, institution qui regroupait dans un même lieu enseignement universitaire, musée, laboratoire de recherche et bibliothèque. Les galeries du musée proposèrent dès son ouverture une synthèse de l'histoire de l'espèce humaine avec ses aspects biologique, culturel, universel et particulier (Muséum National d'Histoire Naturelle, *L'histoire du Musée de l'Homme*, 2015).

IPHE) rattaché au Musée pauliste, incorporé dans les années 1960 à l'Université de São Paulo. Précurseur de la préservation des vestiges archéologiques au Brésil, Paulo Duarte se distancie des pratiques et des conceptions du Service du patrimoine historique et artistique national (SPHAN). Alors défenseur de la mémoire ecclésiastique et des monuments de style baroque et colonial dans les années 1930, il défendit à partir des années 1950 la valorisation et la préservation des vestiges archéologiques et préhistoriques (Sanabria, 2011, 12-13).

Au cours de cette période, la culture indigène et les vestiges préhistoriques n'étaient pas intégrés dans la conception de l'identité brésilienne soutenue par le SPHAN qui orientait institutionnellement et au niveau national les pratiques de préservation et de conservation du patrimoine. L'orientation de Paulo Duarte, avec ses études sur l'origine de « l'homme américain », bien que toujours liée à la question d'une valorisation de l'identité nationale, se différencie de celle des organes gouvernementaux (Sanabria, 2011, 15). Paulo Duarte défendait la notion d'une identité nationale à travers la culture indigène. Cette orientation serait à interroger plus spécifiquement au regard du mythe fondateur indigène du XIX^e siècle, dans le sens d'un éventuel parallélisme. Il en va de même pour la question de l'héritage africain, et de celui des diverses immigrations ayant participé à la formation du « peuple brésilien », qui ne présentèrent aucune formulation spécifique, que ce soit dans l'avant-projet de Mário de Andrade ou encore dans les pratiques du Service du patrimoine historique et artistique national, de sa fondation jusqu'à la fin des années 1950²⁸⁰.

²⁸⁰ Ce fut à partir de la fin des années 1950 que le Service du patrimoine historique et artistique national (SPHAN), dénommé à partir de 1946 Département du patrimoine historique et artistique national, commença à intégrer d'autres héritages culturels liés à la formation du « peuple brésilien ». En 1957, sous le gouvernement de Juscelino Kubitschek par exemple, fut créé à Recife le Musée de l'abolition (*Museu da Abolição*) en hommage aux abolitionnistes João Alfredo et Joaquim Nabuco (loi fédérale n° 3.357). Le Musée ne fut toutefois inauguré qu'en 1983, après un peu moins de dix années de procédures administratives, jusqu'à la reconnaissance officielle du bâtiment dévolu au Musée comme patrimoine national et sept années de restauration. Ce fut également en 1957 que fut créé le Musée national de l'immigration et colonisation (*Museu Nacional de Imigração e Colonização*) dans la ville de Joinville dans l'Etat de Santa Catarina (loi fédérale n° 3.188). Le Musée avait comme objectif la collecte, la préservation et la conservation des objets et des documents écrits liés au processus historique d'immigration et de colonisation du Sud du Brésil.

L'avant-projet de Mário de Andrade

Le décret-loi de 1937²⁸¹ qui institua la protection du patrimoine historique et artistique national brésilien contenait l'ensemble des contributions qui se succédèrent au cours des années où le projet fut débattu. L'organe national ainsi créé constitua la plus ancienne entité officielle de préservation des biens culturels d'Amérique latine, influencée par le mouvement moderniste brésilien et ses intellectuels qui cherchèrent à valoriser les éléments constitutifs d'une identité culturelle brésilienne (IPHAN, 1980, 14). Ce fut à partir de ce décret-loi que l'Etat brésilien s'inscrivit, avec une législation propre, dans la préservation de son patrimoine historique et culturel et, par conséquent, pu intégrer ce même patrimoine dans le projet de construction de la nation (Machado, 2007, 5). Avec la création d'un service national de protection et de conservation du patrimoine, l'Etat acquit ainsi un rôle non seulement de tuteur et de protecteur patrimonial, mais encore celui de sélectionner et d'interpréter ce même patrimoine, rôle dont les compétences appartenaient antérieurement aux intellectuels (Santos, 1996, 71).

A partir de 1938, le Service du patrimoine historique et artistique national dirigé par Rodrigo Melo Franco de Andrade émit divers diplômes à valeur légale instituant de nouveaux musées et attribuant à quelques villes la catégorie de monuments nationaux (IPHAN, 1980, 16). Rodrigo Melo Franco de Andrade constitua une équipe formée entre autres de l'architecte et urbaniste Lúcio Costa (1902-1998), de l'homme politique Prudente de Moraes Neto (1895-1961), du poète et critique littéraire Manuel Bandeira (1886-1968), de Mário de Andrade, du poète Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) et de l'écrivain et peintre Luís Jardim (1901-1987). Cette équipe eut comme premières tâches l'inventaire des biens culturels et artistiques considérés comme les plus significatifs du Brésil, la sauvegarde des monuments les plus menacés, l'introduction de la nouvelle législation en faveur de la protection du patrimoine et son application, non seulement dans la société brésilienne mais avant tout dans le milieu juridique.

²⁸¹ Décret-loi n° 25 du 30 novembre 1937. De nouveaux textes législatifs furent ajoutés au décret-loi de 1937 au cours des premières années d'existence du Service du patrimoine historique et artistique national avec, en 1946, sa transformation en Département du patrimoine historique et artistique national (*Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - DPHAN*) et la création de quatre entités subordonnées (*Distritos*), situées dans les villes de Recife, Salvador, Belo Horizonte et São Paulo (IPHAN, 1980, 15).

L'organisation de collections orientées par le Service du patrimoine historique et artistique national, constituées de biens immobiliers, d'œuvres d'art, de mobilier, de biens culturels différenciés en deux groupes (les biens culturels érudits et les biens culturels populaires provenant des diverses régions du Brésil) formèrent les fonds et les collections des musées et des maisons historiques créés par ce service du patrimoine national (IPHAN, 1980, 18)²⁸².

L'avant-projet élaboré par Mário de Andrade²⁸³ ne fut que partiellement suivi au cours de la gestion du SPHAN par Rodrigo Melo Franco de Andrade, dont l'orientation était avant tout centrée sur les biens culturels liés à l'architecture baroque et aux monuments religieux catholiques du XVIII^e siècle et, de manière générale, aux biens immobiliers architectoniques, influencée entre autres par le développement urbain brésilien de la première moitié du XX^e siècle. Le SPHAN intronisa ainsi sous la gestion de Rodrigo Melo Franco de Andrade le baroque comme élément central de la politique de préservation du patrimoine et, par conséquent, lui attribua une valeur symbolique dans l'établissement de l'identité nationale.

La conception des biens culturels proposée par Mário de Andrade était plus large. Sa proposition, qui correspondait à un pluralisme culturel, fut remplacée au cours de la première période de la gestion du SPHAN, qui s'étendit jusqu'à la fin des années 1960, par une conception du patrimoine restreinte, associée à un univers symbolique des élites, à une idée hiérarchique de la culture et à des critères exclusivement esthétiques des biens culturels. Dans la conception de Mário de Andrade, les musées correspondaient aux espaces de préservation de la culture du peuple, associé à une fonction éducative importante (Julião, 2006, 22). Une conception élargie non seulement des biens culturels mais encore du patrimoine culturel ne prit activement place dans les institutions officielles brésiliennes de préservation du patrimoine qu'à partir des années 1970, lors de la seconde phase de la gestion nationale du patrimoine.

²⁸² Les termes « fonds » et « collection », dont les contenus peuvent présenter une certaine similarité en raison de l'élargissement de la notion de document qui eut lieu au cours du XX^e siècle à partir de la distinction méthodologique classiquement établie entre « document » et « monument » (Erwin Panofsky, Michel Foucault, Jacques Le Goff), sont utilisés dans cette étude selon l'usage qui en était fait au sein des institutions mentionnées et en considérant les collections comme un ensemble d'objets rassemblés pouvant constituer le fonds d'une entité, dans ce cas, en grande partie institutionnelle et muséale.

²⁸³ L'avant-projet élaboré par Mário de Andrade est accessible dans les annexes du document de l'Institut du patrimoine historique et artistique national (IPHAN, 1980, Anexo VI, 55-68). Cf. Annexe I : I-XV.

Les objectifs du service du patrimoine élaboré par Mário de Andrade en 1936 incluait la détermination et les processus d'acquisition, l'organisation, la conservation, la restauration, la défense et la protection, la propagation et la divulgation du patrimoine artistique national. Le patrimoine artistique national proposé par ce dernier comprenait toutes les œuvres d'art pur (*arte pura*) ou d'art appliqué (*arte aplicada*), populaire (*popular*) ou érudit (*erudita*), national ou étranger, appartenant aux pouvoirs publics, aux organismes sociaux et particuliers nationaux, aux particuliers étrangers et aux résidents du Brésil (IPHAN, 1980, Anexo VI, 55).

L'établissement d'un service du patrimoine historique et artistique national nécessita la création de catégories et de critères permettant de définir ce qui pouvait ou devait être inclus dans les biens culturels nationaux à conserver, à préserver et à promouvoir. L'intérêt de l'avant-projet de Mário de Andrade réside dans l'ensemble des informations présentes relevant des distinctions établies entre les diverses formes et expressions des « manifestations »²⁸⁴ culturelles et de ses objets, de leur insertion dans l'histoire du Brésil, dans l'histoire de l'art et, plus largement, dans les « histoires de l'art et les musées universels »²⁸⁵.

L'insertion dans le patrimoine national brésilien d'œuvres d'artistes et de productions d'auteurs étrangers, ou encore de « manifestations » et d'objets provenant de l'extérieur du Brésil, permet de faire le lien avec ce qui a été développé dans la première partie de ce travail sous l'intitulé « influences et modèles ». Mário de Andrade inséra dans son avant-projet d'organe de patrimoine national un ensemble de « manifestations » et d'objets hétérogènes relatifs au Brésil, provenant non seulement des différentes régions du Brésil, mais encore de l'étranger, ou réalisés par des auteurs non brésiliens sur territoire brésilien. Cet ensemble patrimonial hétérogène quant à sa provenance, ses auteurs et ses visions, était ainsi pris en compte par Mário de Andrade comme sources et documentation pour la constitution et l'établissement non seulement

²⁸⁴ Le terme « *manifestações* » utilisé par Mário de Andrade regroupe l'ensemble des productions relatives aux catégories fixées quant à la définition des œuvres d'art patrimonial (IPHAN, Anexo VI, 55-68). Cf. Annexe I : I-XV.

²⁸⁵ Traduction libre de « *Histórias da Arte e museus universais* » (IPHAN, 1980, Anexo VI, 59). La problématique de la conception d'un art universel fut largement débattue à la fin du XX^e siècle, notamment au sein du domaine de l'art contemporain avec l'introduction d'un nouveau discours sur l'idée d'une esthétique universelle comme tentative de sortie du cadre restrictif de l'histoire de l'art occidental et de son contrôle exclusif dans le processus d'insertion et de validation des œuvres et des artistes issus des périphéries (Glaisen, 2009, 35-36).

d'une histoire du Brésil, mais encore d'une identité brésilienne à laquelle prirent part musées, artistes et œuvres.

Une œuvre d'art patrimoniale correspondait, selon le projet de Mário de Andrade, à une œuvre d'art appartenant au patrimoine artistique national, inscrite individuellement ou en groupe dans le registre de reconnaissance patrimoniale nationale. Pour pouvoir figurer dans le registre du patrimoine national, elle devait appartenir à au moins l'une des huit catégories suivantes : art archéologique, art amérindien, art populaire, art historique, art érudit national, art érudit étranger, arts appliqués nationaux et arts appliqués étrangers (IPHAN, 1980, Anexo VI, 56).

Dans le paragraphe intitulé « *discussões* » où Mário de Andrade anticipa les questions et les objections relatives aux différentes propositions de l'avant-projet, ce dernier précisa le sens du terme « art » utilisé dans ce contexte : un sens général relevant de la conception héritée de la Renaissance, celle de l'habileté avec laquelle l'ingéniosité humaine utilise la science, les choses et les faits (IPHAN, 1980, Anexo VI, 61).

Mário de Andrade indiqua dans son projet quels étaient les éléments à inclure dans les catégories de l'art archéologique et tout particulièrement de l'art amérindien : objets, monuments, paysages et folklore amérindien avec ses diverses manifestations (vocabulaires, chants, légendes, magies, médecine, préparations des aliments) (IPHAN, 1980, Anexo VI, 57).

L'art populaire considéré par Mário de Andrade comme objet de patrimoine national incluait toutes les manifestations d'art pur ou appliqué, nationales ou étrangères, relatives à l'ethnographie, à l'exception des manifestations amérindiennes pour lesquelles une catégorie différenciée était attribuée. Ces manifestations regroupaient : les objets, les monuments (architecture populaire entre autres), les paysages (lieux déterminés agencés de manière définitive par l'industrie populaire, villages lacustres d'Amazonie en activité, entre autres), le folklore (musique populaire, contes, histoires, légendes, superstitions, médecine, recettes culinaires, proverbes, dictons, danses dramatiques, entre autres) (IPHAN, 1980, Anexo VI, 57).

Les distinctions apportées par Mário de Andrade sur les œuvres d'art patrimonial permettent de relever l'inclusion qu'il fit en 1936 d'une partie du patrimoine qui fut dénommée ultérieurement patrimoine culturel immatériel et inscrit dans la Constitution fédérale du Brésil à partir de 1988. La notion de patrimoine culturel immatériel figura au niveau international de manière officielle à partir de 2003 avec

l'établissement par l'UNESCO de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel²⁸⁶.

L'art historique était défini, toujours dans l'avant-projet de Mário de Andrade, comme l'ensemble des manifestations d'art pur ou d'art appliqué, national ou étranger (monuments architectoniques, sculpture, peinture, iconographie nationale, iconographie étrangère relative au Brésil, imprimés et manuscrits relatifs au Brésil à partir de 1850, entre autres), reflétant, contant et commémorant le Brésil et son évolution nationale (IPHAN, 1980, Anexo VI, 57). Les remarques qui décrivent cette catégorie définissent clairement que l'inclusion des manifestations et des objets attribués à l'art historique ne dépendaient pas de leur valeur artistique, mais bien de leur intérêt historique, c'est-à-dire de leur lien avec l'histoire du Brésil (IPHAN, 1980, Anexo VI, 58).

L'art érudit national incluait toutes les manifestations artistiques d'artistes nationaux, décédés ou vivants, dont les œuvres appartenaient aux pouvoirs publics ou considérées comme de « mérite national », c'est-à-dire primées lors de concours officiels, comme ceux organisés par les écoles officielles des beaux-arts, ou lors

²⁸⁶ Après l'adoption par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) en 1972 de la Convention sur la protection du patrimoine mondial culturel et naturel, la notion de patrimoine culturel, qui fut instaurée initialement à partir de la volonté de préserver et de conserver des monuments et des collections d'objets, s'élargit. La notion de patrimoine culturel immatériel fut débattue, formulée officiellement pour la première fois lors de la Conférence mondiale sur les politiques culturelles de 1982 à Mexico. En 1989, l'UNESCO établit à partir de la Conférence organisée à Hammamet en Tunisie la Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire. Après de multiples rencontres, réunions et réflexions sur l'établissement d'un instrument normatif capable de réguler la protection des cultures traditionnelles et du folklore, le même organe international adopta en 2003 la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. La conception du patrimoine culturel immatériel définie par l'UNESCO, patrimoine reconnu comme tel sur la base de sa reconnaissance par une communauté, un groupe ou des individus qui le créent, l'entretiennent et le transmettent, comprend les traditions passées et contemporaines, les expressions vivantes comme les traditions orales, les pratiques sociales, les rituels et les événements festifs, les connaissances et les pratiques liées à la nature et à l'univers ainsi que les connaissances et le savoir-faire de l'artisanat traditionnel. Au Brésil, la Constitution fédérale de 1988 incorpora au patrimoine culturel brésilien les biens de nature matérielle et immatérielle, avec l'inclusion des pratiques culturelles collectives et des différents domaines de la vie sociale (savoirs, artisanat, savoir-faire, célébrations, expressions scéniques, plastiques, musicales et ludiques). En 2000, furent créés par décret le Registre des biens culturels de nature immatérielle et le Programme national du patrimoine immatériel (PNPI). En 2004, après l'incorporation du Centre national de folklore et de culture populaire (CNFCP) à l'Institut du patrimoine historique et artistique national (IPHAN), ce dernier créa le Département du patrimoine immatériel. Le Brésil ratifia en 2006 la Convention de l'UNESCO de 2003.

d'expositions collectives organisées par les pouvoirs publics ou encore, ceux ayant reçu la distinction d'art érudit national par la majorité du Conseil consultatif du SPHAN. Le Conseil consultatif de l'organe national projeté devait comprendre des historiens, ethnographes, musiciens, peintres, sculpteurs, architectes, archéologues, graveurs, artisans et écrivains (IPHAN, 1980, Anexo VI, 61).

L'art érudit étranger correspondait à toutes œuvres d'art pur appartenant aux pouvoirs publics ou de « mérite national », réalisées par des artistes étrangers reconnus par l'histoire de l'art universel, présentes dans les musées officiels nationaux ou étrangers, ou ayant reçu le qualificatif de « mérite national » par la majorité du Conseil consultatif du SPHAN (IPHAN, 1980, Anexo VI, 58-59).

Les arts appliqués nationaux incluaient toutes les manifestations d'art appliqué (meublé, objets sculptés, tapisserie, joaillerie, décorations murales, entre autres), réalisées par des artistes nationaux décédés, ou encore les objets de cette catégorie importés à partir du Second Empire ou réalisés par des artistes nationaux vivants, ainsi que toutes les œuvres appartenant aux pouvoirs publics (IPHAN, 1980, Anexo VI, 59).

La catégorie des arts appliqués étrangers incluaient toutes les œuvres d'art appliqué, réalisées par des artistes étrangers figurant dans l'histoire de l'art et les musées définis comme universels (IPHAN, 1980, Anexo VI, 59).

L'avant-projet de Mário de Andrade, dans le paragraphe relatif aux actes de reconnaissance de valeur historique d'un bien le transformant en patrimoine officiel (*tombamentos*), prévoyait l'implantation de quatre musées nationaux inscrits sous la direction du service du patrimoine, organe fédéral, permettant la réception, la présentation et la divulgation des biens culturels du patrimoine national. Il s'agissait plus concrètement du musée d'archéologie et d'ethnographie, correspondant aux catégories d'art archéologique, amérindien et populaire, du musée d'histoire avec l'insertion de la catégorie d'art historique, du musée des beaux-arts et de la galerie nationale des beaux-arts, avec les catégories d'art érudit national et étranger, et du musée des arts appliqués et de technique industrielle, correspondant aux catégories des arts appliqués nationaux et étrangers (IPHAN, 1980, Anexo VI, 59).

Pour Mário de Andrade, la création d'un musée des techniques devait combler une lacune du paysage culturel brésilien. Il se basa pour ce faire sur les modèles de l'actuel *Deutsche Museum* de Munich fondé en 1903, dédié exclusivement aux sciences naturelles et à la technique, et du *Museum of Science and Industry* de Chicago fondé en 1933. Mário de Andrade précisa dans son projet ce que pouvait inclure un tel musée

technique, avant tout pédagogique dans la présentation des progrès des domaines de la construction et de l'industrie avec, comme exemple, l'ensemble des différentes étapes de l'industrie du café (IPHAN, 1980, Anexo VI, 61).

Le projet muséal de Mário de Andrade ne se concrétisa pas. Au cours de la première période de gestion du Service du patrimoine historique et artistique national, le développement du domaine de la muséologie fut moindre comparativement à la préservation des biens culturels matériels. Toutefois, l'organe fédéral instaura une politique de création de musées nationaux avec, entre autres, la création en 1937 du Musée national des Beaux-Arts (*Museu Nacional de Belas Artes*) à Rio de Janeiro, la création du *Museu da Inconfidência* en 1938 à Ouro Preto, musée constitué essentiellement d'une collection d'art baroque et des biens culturels matériels relatifs à l'exploitation minière, ainsi que la création du Musée des missions (*Museu das Missões*) en 1940 dans l'Etat de Rio Grande do Sul, musée dédié à la préservation de la culture des missions jésuites (Julião, 2006, 22). Furent encore créés sous la gestion et les directives de Rodrigo Melo Franco de Andrade le Musée impérial (*Museu Imperial*) en 1940, musée d'art et d'histoire établi dans l'ancien palais impérial situé dans le centre historique de la ville de Petrópolis, le Musée de la République (*Museu da República*) en 1960 à Rio de Janeiro et trois autres musées dans l'Etat de Minas Gerais : le *Museu do Ouro* en 1945, le *Museu Regional de São João del Rei* en 1946 et le *Museu do Diamante* en 1954²⁸⁷.

La plupart des musées implantés jusqu'à la fin des années 1960 par le SPHAN, dénommé à partir de 1946 Département du patrimoine historique et artistique national, suivirent une orientation distante de celle proposée dans les années 1930 par Mário de Andrade. La conception muséale de Mário de Andrade, qui se distanciant de celle de Rodrigo Melo Franco de Andrade, avait comme particularité une fonction éducative et pédagogique qui ne s'adressait pas uniquement à une élite intellectuelle. D'autre part, à

²⁸⁷ Rodrigo Melo Franco de Andrade participa au cours de sa fonction de directeur du Service du patrimoine historique et artistique national à la création d'autres musées régionaux, parmi lesquels le Musée d'archéologie et d'arts populaires (*Museu de Arqueologia e Artes Populares*) établi au début des années 1960 par le professeur Loureiro Fernandes dans la ville Paranaguá dans l'Etat du Paraná (actuel Musée d'archéologie et d'ethnologie de l'Université fédérale du Paraná). Ce Musée comprenait deux sections : l'archéologie préhistorique brésilienne et la culture traditionnelle populaire (Vörös, 2011, 24). La dénomination d'arts populaires du Musée correspondait, au cours des premières années de son fonctionnement, à l'étude et à la présentation des techniques populaires et traditionnelles européennes de la période préindustrielle ayant été introduites dans la région du Paraná.

travers la valorisation de la nation, le musée devait permettre l'introduction du Brésil dans un mouvement international²⁸⁸ de progrès culturel aux côtés des autres nations (Santos, 1996, 74).

4.4. Bahia et ses premiers musées

Sur la base du Cadastre national des musées brésiliens (*Cadastro Nacional de Museus - CNM*)²⁸⁹, l'Institut géographique et historique de Bahia (*Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*) créé en 1894 se distingue, par rapport à l'établissement des premiers musées de l'Etat de Bahia, comme l'entité culturelle la plus ancienne. Toutefois, ce dernier ne peut être considéré comme la première expérience d'une organisation culturelle à Bahia. En effet, une entité antérieure fut créée en 1856 au sein de la province de Bahia, l'Institut historique de Bahia (*Instituto Histórico da Bahia - IHB*), mais dont les activités cessèrent en 1877 (Leite, 2011, 56). La création d'autres institutions suivirent au cours de la première moitié du XX^e siècle avec : le Musée de l'Etat de Bahia (*Museu do Estado da Bahia*) en 1918, le Musée Rui Barbosa en 1927 et, à la fin des années 1930, le Musée Henriqueta Catharino.

L'inscription d'une institution muséale dans le Cadastre national des musées brésiliens est déterminée par son adéquation à la définition du terme « musée » proposée

²⁸⁸ La problématique de l'intégration du Brésil dans un mouvement culturel international peut être rattachée aux conceptions divergentes issues du modernisme brésilien. Ces conceptions présentaient deux orientations : un internationalisme moderne et un nationalisme « autonome » qui engendra pour la dernière un mouvement régionaliste avec l'exploration des cultures populaires (Glaisen, 2009, 46-47).

²⁸⁹ Le Cadastre national des musées est un répertoire de l'Institut brésilien des musées (*Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM*). Ce cadastre, selon le texte programmatique des bases d'une politique nationale des musées réalisé sous la gestion du ministre de la culture Gilberto Gil Moreira, dont le but était la création d'une base unifiée d'amplitude nationale permettant d'établir une plateforme d'informations et de données sur les musées brésiliens (Ministério da Cultura, 2003, 7), propose un portail électronique qui donne accès à un répertoire des musées brésiliens par unité fédérative. Il est actualisé annuellement. La version consultée est la deuxième édition de l'année 2015. L'Institut brésilien des musées cité en début de note, dont les fondements remontent au texte relatif à la mise en place d'un système de politique nationale des musées (2003), a été créé en 2009 sous la présidence de Luiz Inácio Lula da Silva (loi n° 11.906). Il correspond à un organe fédéral relevant du Ministère de la culture, faisant autorité en matière des droits, des devoirs et des obligations des musées fédéraux. Il succède, pour ce domaine de compétences, à l'institut du patrimoine historique et artistique national (IPHAN).

dans l'incise IX du premier chapitre du décret n° 8.124 du 17 octobre 2003²⁹⁰. Cette définition est très proche de celle proposée dès 1974 par le Conseil international des musées (ICOM). Elle comporte toutefois certains ajouts, comme celui de la notion de tourisme. L'étendue de sa définition explique le rassemblement d'une très grande diversité d'institutions, que ce soit au niveau de leur contenu, des domaines et des disciplines traitées²⁹¹, mais encore de leur nature administrative et de leur fonctionnement. Sous l'intitulé « musée » sont ainsi regroupées des institutions publiques et privées aux appellations les plus diverses : musée, institut, fondation, mémorial, maison de culture, centre culturel, entre autres. Les institutions muséales de l'Etat de Bahia répertoriées, dont le plus grand nombre furent établies après les années 1970, se concentrent dans la ville de Salvador, capitale de l'Etat.

Après la création en 1838 de l'Institut historique et géographique brésilien (*Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*) à Rio de Janeiro, l'établissement d'institutions provinciales fut encouragé afin qu'elles remplissent un rôle identique au premier mais à un niveau local, rôle consistant à collecter, organiser et divulguer une documentation historique nécessaire à la production et à l'enseignement de l'histoire nationale.

L'Institut géographique et historique de Bahia, connu sous l'appellation de *Casa da Bahia*, s'inscrivit ainsi dès sa création dans cette problématique de construction d'une histoire nationale et, dans ce cas, de l'intégration de Bahia non seulement dans une histoire nationale mais dans le projet de modernisation de la nation. L'Institut géographique et historique de Bahia fut également conçu, et fonctionna dès son établissement, comme instance de référence pour ses membres et l'ensemble de l'élite de Bahia. Il fut dans ce sens institué en tant qu'espace et centre de réflexion relatif aux questions de la gestion de l'Etat (Silva, 2006, 16). Espace de rencontre et de discussion,

²⁹⁰ Traduction libre de la définition du terme « musée » de l'incise IX, chapitre I, décret n° 8.124 du 17 octobre 2003 (Instituto Brasileiro de Museus, *Cadastro Nacional de Museus*) : « institution à but non lucratif et de nature culturelle, dont les fonctions sont la conservation, l'étude, la communication, l'interprétation et la présentation à des fins de préservation, d'étude, de recherche et d'éducation, de contemplation et de tourisme, d'ensembles et de collections de valeur historique, artistique, scientifique, technique ou d'autre nature culturelle, ouverte au public, au service de la société et de son développement ».

²⁹¹ Pour les institutions muséales de l'Etat de Bahia : sciences naturelles (y compris parc zoologique et parcs naturels), histoire et monuments historiques (églises, couvents), ethnologie, anthropologie, archéologie, médecine et ses disciplines (musée d'odontologie pour Salvador), technologies, arts (y compris parc de sculpture), artisanat, entre autres.

l'Institut géographique et historique de Bahia le fut aussi comme espace d'articulations sociales entre les milieux économiques et politiques de l'Etat. Par ailleurs, un autre aspect intimement lié à la problématique historique est celui de la fonction attribuée à la science et, dans le cas de l'Institut géographique et historique de Bahia, à l'acquisition de connaissances du territoire de Bahia comme base, d'une part, à l'exploration de ses richesses naturelles et, d'autre part, à un enracinement de la nation. Les premières institutions culturelles du Brésil, parmi lesquelles les écoles professionnelles, les écoles d'art et les établissements d'histoire naturelle, créées après le transfert de la famille royale portugaise et de sa cour au Brésil, constituèrent les modèles institutionnels des entités culturelles instaurées ultérieurement (Silva, 2006, 17-18). Ce fut dans ce cadre et ce contexte que l'Institut géographique et historique de Bahia développa à partir de la fin du XIX^e siècle sa collection de journaux, de cartes et de photographies. Il bénéficia aussi de collections privées constituées de manuscrits, de portraits, de sculptures et de meubles, entre autres (Fundação Pedro Calmon).

Les sources consultées ne permettent pas d'identifier la datation de l'usage du terme « musée » attribué aux archives et aux collections de l'Institut géographique et historique de Bahia, et donc de distinguer la date de création de l'Institut de celle de son musée. En ce qui concerne les premiers musées de Bahia, ces imprécisions, ou l'absence de prise en compte de leur chronologie institutionnelle, sont largement présentes dans le Cadastre national des musées. Par conséquent, il en résulte non seulement une confusion dans la reconnaissance de la datation de l'année de création de l'institution et de celle de son organe muséal, mais encore des erreurs d'interprétation de leur développement et de leur insertion dans un contexte historique temporel spécifique.

4.5. Le Musée de l'Etat de Bahia

Le Musée de l'Etat de Bahia (*Museu do Estado da Bahia*) créé en 1918, considéré comme l'institution à l'origine du Musée d'art de Bahia (*Museu de Arte da Bahia*)²⁹², fut le premier musée d'Etat de Bahia. Etabli comme annexe des Archives publiques (*Arquivo Público* - 1890) selon la loi n° 1255 du 23 juillet 1918, en substitution du Musée des archives publiques et subordonné au gouvernement de l'Etat

²⁹² Le passage du Musée de l'Etat de Bahia au Musée d'art de Bahia date de 1970.

de Bahia, il dépendait des orientations attribuées par les instances politiques. Au cours de ses premières décennies de fonctionnement, il fut tout d'abord dirigé de 1918 à 1930 par Francisco Borges de Barros, membre de l'Institut géographique et historique de Bahia et directeur des Archives publiques, puis de 1931 à 1935 par Gabriel Ignacio Godinho et, après la retraite de ce dernier et une succession de deux directions, par José Antônio do Prado Valladares de 1938 à 1959.

Les deux premières gestions du Musée de l'Etat de Bahia correspondaient à celles des instituts historiques et géographiques. Basées sur la conservation et la préservation des registres du passé, elles valorisaient les objets relatifs aux traditions religieuses et aux emblèmes de l'héroïsme des acteurs de l'Etat et de la nation. La gestion de José Antônio do Prado Valladares se différençia des premières en conférant au Musée, selon le modèle des musées des Etats-Unis²⁹³, un rôle de diffusion et de démocratisation de la culture (Ceravolo, 2011, 195).

Au cours de la gestion de Francisco Borges de Barros, le Musée de l'Etat de Bahia fut avant tout voué à la réunion et à la conservation d'un ensemble d'objets susceptibles de retracer et de valoriser l'histoire de Bahia et du Brésil. Divisé initialement en trois sections (histoire, numismatique, antiquités), le fonds du Musée contenait : drapeaux, armes, artefacts liés à l'histoire de Bahia, médailles, monnaies et titres, mobilier, objets et artefacts indigènes, entre autres. Cette organisation suivit des transformations avec, notamment, la création en 1928 d'une section d'ethnographie (Ceravolo, 2011, 198)²⁹⁴.

Suely Moraes Ceravolo (2011, 199-200) fait remarquer, dans son étude sur la trajectoire du Musée de l'Etat de Bahia, que les objets indigènes, afro-brésiliens ainsi que ceux issus des activités du littoral et du *sertão* brésilien, n'étaient pas inscrits, au cours de la première période de la gestion du Musée, dans la conception moderne de la

²⁹³ Bénéficiaire en tant que directeur du Musée de l'Etat de Bahia d'une bourse d'études de la Fondation Rockefeller, le journaliste, muséologue et professeur José Antônio do Prado Valladares (1917-1959), directeur du Musée de l'Etat de Bahia de 1938 à 1959 (dont la fonction fut interrompue par son décès accidentel), séjourna aux Etats-Unis entre 1943 et 1944. Il suivit des cours en histoire de l'art auprès du *Graduate Institute of New York University* et réalisa des stages de muséologie au sein du *Brooklyn Museum*. Ses interlocuteurs y furent entre autres l'historien d'art Robert C. Smith et L. V. Coleman. Lors de son voyage de retour des Etats-Unis, Valladares visita les institutions muséales du Mexique et du Pérou, puis de São Paulo et de Rio de Janeiro (Ceravolo, 2012, 770).

²⁹⁴ La dénomination d'archives et de musée fut remplacée par celle de Musée de Bahia suite à la loi n° 2.052 du 20 mars 1928 (Ceravolo, 2011, 200).

culture de Bahia. La place qui était alors assignée à ces objets était celle de « curiosités ». L'intérêt des éléments mis en évidence par Ceravolo pour cette étude concerne la question des représentations, et plus spécifiquement celle des représentations dans le domaine des arts visuels et des origines de l'identité brésilienne. En reprenant l'énoncé de Suely Moraes Ceravolo, relatif au classement des témoignages culturels indigènes ou populaires, ces derniers ne pouvaient en effet être incorporés à l'édification contemporaine d'un Brésil et d'un Etat de Bahia moderne. Leur insertion dans la construction d'une histoire du Brésil, ou la place qui leur avait été assignée, relevait alors du passé, celle d'une glorification de l'indigène comme racine profonde de l'identité brésilienne ou encore relative au mythe des trois « races » du XIX^e siècle. La place attribuée aux objets mentionnés sous un registre de « curiosités » laisse dans ce sens entrevoir le peu d'intérêt porté non seulement aux cultures indigènes et populaires dans leur manifestation contemporaine mais également leur absence dans la construction de la nation brésilienne moderne. Le Musée de l'Etat de Bahia présentait ainsi au cours de ses premières décennies de fonctionnement une orientation similaire à celle de l'Institut du patrimoine historique et artistique national.

Le Musée de l'Etat de Bahia intégra dans sa collection, comme ce fut le cas pour l'Institut de géographie et d'histoire de Bahia, des objets de rituels appréhendés lors des incursions policières effectuées dans les « *terreiros* » de candomblé dans le cadre de la répression qui était alors d'usage. Les objets interceptés servaient de preuves aux pratiques interdites par le gouvernement de Bahia. Suely Moraes Ceravolo (2011, 123-124) émet deux hypothèses relatives à l'intégration de ces objets au sein de la collection du Musée de l'Etat de Bahia. La première concerne le rôle attribué aux musées dans l'édification d'une identité régionale et nationale à laquelle participaient les objets recueillis comme artefacts à valeur historique contribuant à la mémoire de l'Etat. La deuxième fait état d'une catégorie dénommée « trophée » dans laquelle étaient insérés les artefacts des indigènes, des noirs, des métisses, des travailleurs agricoles indigents et de l'ensemble des personnes considérées comme rebelles, subalternes et non civilisées, résistantes à l'ordre civilisateur. Deux catégories distinctes d'objets se trouvaient ainsi présentes dans la collection du Musée : les objets d'histoire, d'art et des notables associés à l'élite, modèle exemplaire de civilisation, et celle des « trophées ».

L'intérêt de l'analyse d'une collection ou d'un musée, et dans ce cas du Musée de l'Etat de Bahia, ne se limite pas à celle de ses fonctions de conservation et de protection d'un patrimoine. Elle permet l'étude d'un ensemble d'articulations sociales et

culturelles au regard de son organisation et du classement de ses objets. Le parcours historique de l'établissement des musées brésiliens effectué dans cette étude, conjointement à celui des institutions d'enseignement supérieur, permet notamment de relever les transformations profondes qui eurent lieu dans le domaine culturel et ses institutions au cours du XX^e siècle, tout particulièrement à Bahia. Plus concrètement, les cultures dont les objets furent intégrées au sein des institutions culturelles au cours de la première moitié du XX^e sous le registre de « curiosités » et de « trophées » devinrent, à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, des objets d'études au sein de la récente Université fédérale de Bahia. Elles furent ainsi intégrées dans le processus de formation artistique et constituèrent la matière de nouveaux musées et instituts.

Malgré un intérêt des instances politiques pour les questions de préservation et de conservation du patrimoine historique et artistique de Bahia, comme le démontre la création en 1927 de l'Inspection d'Etat des monuments nationaux (*Inspeçtoria Estadual dos Monumentos Nacionais*)²⁹⁵, le Musée de l'Etat de Bahia fut confronté, de sa création jusqu'au début des années 1930, à des conditions précaires de fonctionnement.

La Pinacothèque du Musée de l'Etat de Bahia

En 1931, le transfert de la collection de Jonathas Abbott, intégrée aux Archives publiques, concourut à la création de la Pinacothèque, puis à l'ouverture de cette dernière et du Musée au public. L'objectif de la création de la Pinacothèque consistait à rassembler la collection qui avait été dispersée, depuis son rachat par l'Etat de Bahia, entre le Lycée des arts et métiers et le Lycée provincial.

La création de la Pinacothèque favorisa un processus de rassemblement : les entités du Musée de l'Etat de Bahia, l'Inspection d'Etat des musées nationaux, et bien entendu la Pinacothèque, tous trois subordonnés à la même structure, celle des Archives publiques. Jusqu'à la fin des années 1920, le Musée d'Etat de Bahia, plus tourné sur la collecte et le rassemblement de ses objets, ne développa pas spécifiquement la recherche et les expositions. La création de la Pinacothèque, en augmentant le fonds du Musée, accentua le besoin d'un nouvel espace pour accueillir le Musée. C'est ainsi que

²⁹⁵ L'Inspection d'Etat des monuments nationaux fut établie par le gouverneur de l'Etat de Bahia Francisco Marques de Góis Calmon (1874-1932). Ce dernier occupa cette fonction de 1924 à 1928.

le 2 juillet 1931, jour de fête de l'Etat de Bahia, le regroupement de la Pinacothèque et du Musée de l'Etat de Bahia fut inauguré dans le *Solar Pacifico Pereira*, ancienne résidence située sur la place *Dois de Julho*, ou *Campo Grande*, dans le centre de la ville de Salvador. Les détails apportés par Suely Moraes Ceravolo (2011, 208) sur la fête d'inauguration mentionnent l'emprunt de tableaux et de documents effectué par le Musée auprès des Archives publiques, de l'Institut géographique et historique de Bahia, de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia et du Lycée des arts et métiers de Bahia, afin de compléter l'exposition organisée pour cette occasion.

Le Musée de l'Etat de Bahia sous la gestion de José Antônio do Prado Valladares

Le développement de la collection du Musée de l'Etat de Bahia fut similaire à celui des premiers musées brésiliens, bénéficiant de donations, de transferts ou de prêts. La collection atteignit ainsi une grande diversité : tableaux, sculptures, miniatures, armes, drapeaux, étendards, coffres, insignes, documents, éléments de décoration, gravures, photogravures, vêtements et uniformes, instruments de mesure, mobilier, monnaies et médailles, portaits et trophées. La classification des objets de la collection suivait une organisation souple par sections, qui fluctua au cours des différentes gestions du musée (Ceravolo, 2011, 210). L'éclectisme des objets ainsi que leur gestion se rapprochaient fortement à cette période du contenu et du fonctionnement des musées encyclopédiques et d'histoire naturelle du XIX^e siècle.

Le bahianais José Antônio do Prado Valladares fut appelé en 1938 à diriger l'Inspection de musée et monuments (*Inspetoria de Museu e Monumentos*), instance dont dépendaient le Musée de l'Etat de Bahia et la Pinacothèque²⁹⁶. Cette fonction lui fut proposée peu après la fin de ses études de droit réalisées à Recife, ville où il entra notamment en contact avec Gilberto Freyre²⁹⁷ ainsi qu'un cercle de chercheurs

²⁹⁶ La réunion en 1938 de la Pinacothèque, du Musée de l'Etat de Bahia et de l'Inspection de l'Etat de Bahia des monuments nationaux sous la même instance, l'Inspection de musée et monuments, modifia leur attachement. Ils passèrent sous la juridiction du Secrétariat de l'éducation et de la santé (Ceravolo, 2011, 220).

²⁹⁷ Sur la proposition de Gilberto Freyre, José Antônio do Prado Valladares fut le secrétaire général du premier Congrès afro-brésilien qui eut lieu en 1934 à Recife. A cette occasion, une

brésiliens et étrangers. Il y débuta également sa carrière de journaliste en travaillant pour le quotidien *Diário de Pernambuco* (Ceravolo, 2012, 769). La fonction ensuite occupée par José Antônio do Prado Valladares comme inspecteur de musée et monuments s'articulait autour de deux axes : le contrôle de l'embarquement pour l'étranger des objets de valeur historique et artistique nationale ainsi que la direction du Musée de l'Etat de Bahia (Ceravolo, 2011, 219).

A la même période, une nouvelle entité d'administration de la culture et de la divulgation de l'Etat de Bahia fut créée, la *Diretoria de Cultura e Divulgação do Estado da Bahia*. L'objectif de cette entité était de divulguer les principes relatifs au tourisme, à l'éducation et à la culture de l'Etat Nouveau (*Estado Novo*) (Ceravolo, 2011, 142). L'administration de la culture et de la divulgation de l'Etat de Bahia, parmi ses multiples attributions relatives aux domaines scientifique, artistique, social et économique, avait comme fonction de promouvoir et d'organiser des expositions afin de stimuler le mouvement artistique et culturel de l'Etat. Ce fut dans ce contexte que l'art populaire fut mentionné comme objet d'intérêt ethnographique (Ceravolo, 2011, 214).

L'instauration de l'Etat Nouveau (*Estado Novo*) par Getúlio Vargas en 1937 fut le cadre d'une intégration de l'éducation et de la culture comme moyens d'application des directives de l'Etat, regroupées autour du projet d'édification de l'homme brésilien et de sa nation. La culture, considérée comme constitutive du Brésil et de son identité, enjeu de l'édification de la nation brésilienne, se devait d'être préservée et protégée. Les musées, qu'ils fussent sous la juridiction de la fédération ou des Etats, participaient ainsi à la construction, à l'édification et à la protection de la nation brésilienne.

Les activités de José Antônio do Prado Valladares ne se limitèrent pas à celles d'inspecteur et de directeur de musée. Dès son retour à Bahia à la fin des années 1930, il s'engagea dans des activités relatives aux divers secteurs de la culture et de l'éducation. Il poursuivit également ses activités littéraires comme chroniqueur et critique d'art. En 1944, au retour de son séjour formateur aux Etats-Unis, il enseigna par ailleurs l'esthétique au sein de la Faculté de philosophie de Bahia. Ses fonctions de directeur de musée le rapprochèrent de l'Institut du patrimoine historique et artistique national (SPHAN) ainsi que de son directeur Rodrigo Melo Franco de Andrade, avec lequel il collabora activement. Il organisa des salons d'art moderne à Salvador en soutenant et en présentant le travail d'artistes de Bahia. En 1948, il participa à la commission éditoriale

exposition d'objets afro-brésiliens et de tableaux de peintres brésiliens fut organisée (Ceravolo, 2011, 216).

de la revue *Museum* de l'UNESCO (Ceravolo, 2012, 769). L'ensemble des activités développées par José Antônio do Prado Valladares au cours de sa gestion du Musée de l'Etat de Bahia, sans omettre la publication d'études relatives à l'art et à l'histoire de Bahia, fit de cette institution muséale un lieu de réflexions et d'échanges sur les questions artistiques (Flexor, 2011, 9).

Les conditions matérielles du Musée étant limitées, José Antônio do Prado Valladares organisa des expositions temporaires à l'extérieur de l'institution muséale. Ces expositions permirent d'une part d'activer le domaine des arts visuels de Bahia et, d'autre part, de soutenir et de présenter la production de jeunes artistes de Bahia considérée comme de facture moderniste. Malgré la présence d'institutions muséales à Bahia et, plus spécifiquement dans sa capitale Salvador, exposant des œuvres d'art, les artistes de Bahia ne disposaient pas d'espaces spécifiques à l'exposition de leur production. Ce furent ainsi la Bibliothèque publique, le hall d'entrée du palais *Rio Branco*, l'Institut historique, l'édifice du quotidien *A Tarde*, le hall du *Palace Hotel*, l'*Hotel da Bahia*, le cinéma *Cine Guarany* ou encore l'Association culturelle Brésil Etats-Unis (établie en 1941 et connue sous le nom de ACBEU), entre autres, qui servirent d'espaces d'exposition (Flexor, 2011, 9). L'une des expositions notoires organisées par le directeur du Musée de l'Etat de Bahia, et soutenues par les milieux politiques, fut celle organisée en 1949 à l'occasion des commémorations du quatrième centenaire de la ville de Salvador. Cette exposition constitua le premier Salon bahianais des Beaux-Arts (*Salão Baiano de Belas Artes*).

Le Musée de l'Etat de Bahia comportait en 1955 un fonds d'environ neuf mille cinq cent objets. Il présentait avant tout un « art retrospectif »²⁹⁸, malgré l'intérêt de son directeur pour la production artistique contemporaine et le soutien apporté aux jeunes artistes d'orientation moderniste de Bahia (Ceravolo, 2011, 230). Quant aux objets relatifs aux cultures indigènes, aux arts populaires, et plus encore aux objets d'ascendance africaine (comme ceux appréhendés dans les *terreiros* de candomblé), ils étaient présents dans le fonds du Musée sans que ne leur fût attribuée une réelle visibilité (Ceravolo, 2011, 231). Cette absence de visibilité matérielle, alors même que les disciplines de l'ethnographie, de l'archéologie et les manifestations populaires étaient présentes dans les publications du Musée dirigées par José Antônio do Prado Valladares, révèle la non-intégration à cette période de l'ensemble de la diversité

²⁹⁸ Traduction libre : « *arte retrospectiva* ».

culturelle de Bahia dans ce cadre institutionnel officiel. Elle met également en évidence la difficulté de l'élite de Bahia d'en assumer l'existence et de l'intégrer dans son histoire, aux côtés des objets précieux qu'elle léguait au Musée.

L'aspect qui précède est à mettre en relation avec ce qui a été développé dans la première partie de cette étude. En effet, au cours de la même période, le recteur de l'Université fédérale de Bahia, cet homme de l'élite, créa en son sein en 1959 le Centre d'études afro-orientales. Peu de temps avant, ces mêmes expressions populaires furent intégrées dans les manifestations des écoles de musique, de théâtre et de danse de la même institution. La synchronicité de ces deux faits opposés (la non-intégration de l'ensemble de la diversité culturelle de Bahia dans son Musée et la création du Centre d'études afro-orientales au sein de l'Université), corrobore l'explication apportée par Agostinho da Silva (2009, 165) quant au processus de création du Centre d'études afro-orientales, un centre « impropre au milieu ». Une étude s'appuyant sur les notions de « document monument » développées par Michel Foucault et par Jacques Le Goff permettrait sans doute de questionner l'absence d'une pleine intégration de ces objets au sein du Musée de l'Etat de Bahia. Elle pourrait se concentrer sur le fait que ce musée possédait une vocation initialement historique, au cours d'une période centrée sur la notion de construction d'une histoire, d'une identité et d'une nation brésilienne. La reconnaissance de la culture afro-brésilienne comme patrimoine historique par l'instance fédérale de préservation du patrimoine historique et artistique (IPHAN) fut, elle aussi, plus tardive²⁹⁹. Jusque dans les années 1980, les « temples »³⁰⁰ et les espaces sacrés de la culture afro-brésilienne étaient exclus de la liste du patrimoine artistique et historique. Inscrits sous le registre de patrimoine culturel non consacré, ils étaient en effet considérés non pas en termes de patrimoine historique mais ethnographique (Amorim, 2012, 11). Le prolongement possible de cette étude mentionnée ci-dessus

²⁹⁹ La reconnaissance des cultures indigènes et populaires dans l'édification d'une histoire de la nation brésilienne était présente en 1936 dans l'avant-projet de loi de Mário de Andrade pour l'établissement d'un service du patrimoine historique et artistique national. Toutefois aucune mention directe aux cultures afro-brésiennes n'apparaît dans le texte de l'avant-projet. En ce qui concerne le domaine de production des artistes, thèmes et iconographie africaine furent incorporés à leurs œuvres dès le modernisme (Leite, 2003, 56). Les œuvres réalisées à partir des années 1950 de l'artiste Rubem Valentim, né en 1922 à Salvador, en est un exemple. Rubem Valentim intégra à partir de cette période des éléments de l'univers religieux lié au candomblé.

³⁰⁰ Le terme « temple » est la traduction du terme en portugais « *templo* » utilisé par Carlos A. Amorim, responsable de l'Institut du patrimoine historique et artistique nationale de Bahia dans la présentation de l'ouvrage *Políticas de Acautelamento do IPHAN para Templos de Culto Afro-Brasileiros* publié en 2012 (Amorim, 2012).

permettrait d'intégrer les problématiques de la « nouvelle histoire » développée en France dans les années 1970, notamment par le médiéviste Jacques Le Goff. Il pourrait également s'appuyer sur les développements postérieurs de cette discipline concernant les valeurs et utilisations des matériaux de mémoire, les documents et les monuments. En considérant l'histoire comme forme scientifique de mémoire collective, les objets occultés du fonds du Musée de l'Etat de Bahia seraient, de ce fait, interrogés en tant que matériaux de mémoire. Non seulement en ce qu'ils témoignent d'une culture et de pratiques rituelles, mais dans leurs relations avec la société de Bahia des années 1950 et plus particulièrement avec les instances politiques de l'Etat. Ces dernières seraient considérées dans cette étude comme « responsables », à cette période, de l'écriture d'une histoire de Bahia et de son insertion dans celle de la nation brésilienne³⁰¹.

Les activités du Musée de l'Etat de Bahia instaurées par José Antônio do Prado Valladares au cours de sa gestion, relatives aux fonctions éducative, culturelle et civique attribuées à l'institution muséale, furent majoritairement liées au domaine de l'art et de l'histoire de l'art. Ce fut le cas des expositions organisées dans d'autres espaces et d'autres institutions, des cours et des conférences donnés par des acteurs du Musée ou par des personnalités de passage à Bahia, ou encore du cours de gravure qui eut lieu en 1950 dans l'atelier de l'artiste Mário Cravo Júnior (Ceravolo, 2011, 231). Sous la gestion de José Antônio do Prado Valladares, les activités du Musée de l'Etat de Bahia, ses publications, l'introduction progressive dans sa collection d'objets et d'œuvres plus contemporaines parmi lesquelles la production d'artistes de Bahia, des objets d'art populaire et d'artisanat qui constituèrent à la fin des années 1950 la collection initiale du Musée d'art moderne de Bahia (Ceravolo, 2011, 230), marquèrent l'ouverture de l'institution, à la vocation avant tout historique, au domaine artistique.

³⁰¹ En 1982 fut inauguré à Salvador le Musée afro-brésilien (*Museu Afro-Brasileiro* - MAFRO). L'origine du projet remonte au programme de coopération culturelle entre le Brésil et les pays d'Afrique. Ce projet, développé dans les années 1970, est le fruit d'un accord entre les ministères des relations extérieures et de l'éducation et de la culture, du gouvernement de l'Etat de Bahia, de la Préfecture de la ville de Salvador et de l'Université fédérale de Bahia. Institutionnellement, le Musée afro-brésilien est rattaché au Centre d'études afro-orientales (CEAO) de l'Université fédérale de Bahia.

4.6. Des collections privées aux musées d'art

Le regroupement en Orient et en Occident d'objets précieux remonte à l'Antiquité. Les premières collections profanes et les grandes collections d'objets d'art, soutenues par l'apparition d'un mécénat princier, se développèrent au cours de la période hellénistique. Elles furent accompagnées d'un commerce d'objets précieux auquel participa plus tardivement la puissance romaine sur l'ensemble du Bassin méditerranéen. Sous l'Empire romain, les collections privées issues des conquêtes et des pillages étaient présentées dans des lieux publics comme les thermes, les théâtres et les forums. Sans toutefois incorporer les objets des collections dans une conception historique propre à la modernité, les Romains se préoccupèrent de leur conservation et de leur protection. Suite à la chute de l'Empire romain et à l'expansion du christianisme, les collections privées d'art profane furent remplacées par les collections ecclésiastiques constituées de manuscrits enluminés, de pièces d'orfèvrerie et de reliques, vouées à leurs fonctions religieuses et cultuelles. Ce fut à partir du XII^e du siècle, alimenté par les croisades et ses campagnes militaires, que le regroupement privé d'objets précieux se renouvela en Europe.

La découverte de l'art antique à la Renaissance et la création de galeries par les familles princières italiennes, réceptacles de leurs collections privées, furent à l'origine de l'institutionnalisation des collections d'art (Harambourg, 2013). Les collections princières, qui regroupaient non seulement des œuvres antiques mais aussi des productions contemporaines se répandirent en Europe. Elles furent suivies par les collections et les cabinets d'amateurs des aristocrates et des grands bourgeois, dans un contexte où la valorisation de l'individu et de ses capacités à intervenir sur le monde marquèrent le début d'une modification profonde du statut de l'art, de l'artiste et du mécénat³⁰². Ces collections constituèrent pour certaines d'entre elles les fonds des musées créés ultérieurement³⁰³.

³⁰² A partir de la Renaissance italienne, les artistes (poètes, musiciens, peintres, sculpteurs) et les architectes étaient inclus dans l'élaboration de la cité idéale des princes.

³⁰³ Au début du XVI^e siècle, les collections du pape Jules II, également homme d'Etat et chef militaire, furent installées au Belvédère du Vatican. Ce dernier contribua au développement artistique de la Rome de la Renaissance par son mécénat auprès, entre autres, du peintre et architecte Raphaël (1483-1520), du peintre, sculpteur, architecte et urbaniste Michel-Ange (1475-1564) et de l'architecte Bramante (1444-1514) (Harambourg, 2013).

L'espace désigné comme galerie, dont le but était le rassemblement et la présentation des œuvres d'art, se développa à la fin du XVI^e siècle³⁰⁴. Les collections, majoritairement à usage privé, qui appartenaient aux grandes familles « protectrices des arts » comme celle des Médicis à Florence, et qui furent dénommées « musée » en Italie à partir de la fin du XV^e siècle³⁰⁵, s'ouvrirent au public dès la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle. Cette évolution initia un processus de démocratisation et d'institutionnalisation des collections d'art³⁰⁶.

Dans l'ensemble de l'Europe, le XVIII^e siècle fut le cadre de fondations d'établissements, instituant l'ouverture des collections privées au public. L'ouverture et l'organisation d'espaces spécifiques pour accueillir ces collections furent liées à leurs donations ou legs afin d'empêcher leur démembrement selon les situations spécifiques de leurs propriétaires et des contextes politiques respectifs. Cette transformation du privé au public fut encore largement influencée par les Lumières et l'ascension de la bourgeoisie, caractérisés entre autres par la volonté de répandre auprès d'un public éclairé l'ensemble des connaissances³⁰⁷. Ce mouvement d'ouverture des grandes collections se renforça au cours du XVIII^e siècle et mena à celui de la création des musées. Ce fut encore le cadre de l'émergence des premières bases de la muséologie et de l'histoire de l'art, avec la recherche d'une architecture spécifique et adaptée, tant extérieure qu'intérieure, à la réception et à la présentation des collections (Fohr, 3). La

³⁰⁴ La Galerie du palais des Offices en Italie, qui fut ouverte au public à partir de 1765 après avoir été léguée à la ville de Florence, est un des premiers exemples de la création de galeries au cours du XVI^e siècle.

³⁰⁵ Les « musées » de la Renaissance constitués des collections des grandes familles étaient des lieux privés, voués non seulement à la conservation des œuvres mais encore aux échanges artistiques et intellectuels.

³⁰⁶ Le premier établissement reconnu comme musée public du Royaume-Uni fut fondé en 1683 lorsque Elias Ashmole (1617-1692) fit don de sa collection privée à l'Université d'Oxford. En France sous le règne de Louis XIV, la galerie d'Apollon du palais du Louvre fut ouverte au public en 1681 (Harambourg, 2013).

³⁰⁷ Le Musée du Capitole à Rome, héritier des *Musei Capitolini* établis par le pape Sixte IV au XV siècle fut ouvert au public en 1734. A Paris, l'ouverture au public en 1750 de la galerie Est du Palais du Luxembourg fut présentée lors de son inauguration comme le premier musée de peinture d'Europe. Le *British Museum*, premier musée national public constitué à partir de la collection du physicien, naturaliste et collectionneur Sir Hans Sloane (1660-1753), et fondé en 1753 par le Parlement, fut ouvert au public en 1759. A Rome, le Musée Pio-Clementino installé dans le Petit Palais du Belvédère du Vatican fut fondé par le pape Clément XIV en 1770. Réunion des collections de Clément XIII, de Clément XIV et de Pie V, le musée contenait des sculptures grecques, romaines et des sculptures classiques ainsi que des mosaïques et des objets funéraires (Harambourg, 2013).

muséologie comme science relative aux musées, à leur histoire, à leur mission et à leur organisation, se développa à partir de la première moitié du XVIII^e siècle. La préoccupation initiale relevait tout d'abord du choix des espaces qui devaient recueillir les objets des collections, puis de celle des questions de classement et de conservation.

A la fin du XVIII^e siècle, la Révolution française eut des répercussions considérables sur le développement muséal. La nationalisation des collections, concrétisant l'esprit des Lumières, conduisit, entre autres, à l'inauguration en 1793 du Muséum central des arts. Elle fit du patrimoine culturel français, qui était aux mains d'une minorité, une propriété de la nation.

Le XIX^e siècle fut le cadre en Europe de l'établissement des musées d'art qui réunirent les collections de princes constituées au cours des siècles précédents³⁰⁸. Ouvertes au public, ces collections qui constituèrent les fonds des musées s'adressaient à un public restreint d'amateurs, de connaisseurs et d'artistes, permettant à ces derniers d'y trouver les modèles et les références nécessaires à leur formation basée sur la pratique de la copie. Le XIX^e siècle fut aussi le cadre de l'émergence de musées qui intégrèrent dans leurs collections la production artistique contemporaine. Une des caractéristiques de la muséologie du XIX^e siècle fut la séparation entre ce qui relevait d'aspects esthétiques des artefacts scientifiques, conduisant au développement spécifique des musées d'histoire naturelle, des musées d'art, puis des musées des arts décoratifs. Ces distinctions se renforcèrent au XX^e siècle avec l'émergence de musées voués à des périodes spécifiques de l'histoire de l'art, puis avec la création des musées d'art moderne et d'art contemporain.

Au Brésil, l'établissement des musées d'art fut lié aux institutions d'enseignement artistique et remonte à la première moitié du XIX^e siècle avec la fondation à Rio de Janeiro de l'Académie impériale des Beaux-Arts (*Academia Imperial de Belas-Artes* - AIBA). Les fonctions de l'Académie, qui ne se limitèrent pas à la formation des artistes, comprenaient la conservation des collections qui lui furent

³⁰⁸ Le Musée du Prado en Espagne qui contient des collections principalement de peintures européennes du XII^e au XVIII^e siècle fut ouvert au public en 1819. Le Musée du Moyen Âge et de la Renaissance à Paris, connu sous le nom de Musée de Cluny, fut créé à partir de l'acquisition par l'Etat en 1843 de l'hôtel de Cluny et des collections d'Alexandre du Sommerard (1779-1842) consacrées aux arts du Moyen Âge. Le XIX^e siècle fut encore le cadre de l'ouverture des musées nationaux comme : l'Ermitage à Saint-Petersbourg (1852), le *Germanisches Nationalmuseum* à Nuremberg (1853), le *Bayerisches Nationalmuseum* à Munich (1854), le *Victoria and Albert Museum* à Londres (1857), l'Union centrale des arts décoratifs à Paris (1863), entre autres.

attribuées, la création des pinacothèques ainsi que l'organisation d'expositions intitulées à partir de 1840 *Expositions générales des beaux-arts (Exposições Gerais de Belas Artes)*. Ces expositions périodiques ouvertes au public firent de l'Académie un lieu public d'expositions. Les collections de l'Académie furent constituées à partir de la collection de tableaux du responsable de la Mission artistique française Joachim Lebreton (œuvres provenant d'Europe qu'il emmena avec lui lors de sa venue au Brésil en 1816), ainsi que des œuvres de la collection de Dom João VI (emportées sur le territoire de la colonie lors du transfert de la famille royale en 1808). Ces œuvres servirent à la formation de la pinacothèque de l'Académie.

En 1937 fut créé par décret du président Getúlio Vargas le Musée national des Beaux-Arts (*Museu Nacional de Belas Artes - MNBA*), institution subordonnée au Ministère de l'éducation et de la culture. De sa fondation jusqu'en 1976, le Musée national des Beaux-Arts occupa le même bâtiment que celui construit au début du XIX^e siècle pour recevoir l'Ecole nationale des Beaux-Arts, institution héritière de l'Académie impériale des Beaux-Arts³⁰⁹. La création du Musée national des Beaux-Arts conduisit à la séparation des fonctions attribuées antérieurement à l'Académie impériale des Beaux-Arts. L'enseignement artistique revint à l'Ecole nationale des Beaux-Arts, la conservation et l'exposition des collections au Musée national des Beaux-Arts.

La collection du Musée national des Beaux-Arts regroupait lors de sa fondation les œuvres des collections de l'Académie impériale des Beaux-Arts (la collection de peintures de Joachim Lebreton issues d'Europe et des œuvres de la collection de Dom João VI) ainsi que les œuvres qui appartenaient ou qui furent produites par les membres de la Mission artistique française³¹⁰. La collection initiale du Musée national des Beaux-Arts s'enrichit par la suite avec de nouvelles acquisitions provenant de donations de collectionneurs et d'artistes, avec les œuvres réalisées en Europe par les étudiants de l'Ecole nationale des Beaux-Arts bénéficiaires des prix de voyage ainsi qu'avec les œuvres primées lors des Expositions générales des Beaux-Arts et des Salons nationaux des Beaux-Arts. Le Musée national des Beaux-Arts, dont les activités regroupent

³⁰⁹ Le Musée national des Beaux-Arts fut également lié à l'histoire de l'Ecole royale des sciences, des arts et des métiers (Santos, 1996, 64). Sa collection, qui s'élargit au cours du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, contient des peintures, des sculptures, des dessins, des gravures, des objets du domaine des arts décoratifs, de l'art populaire et de l'art africain.

³¹⁰ Des œuvres, entre autres, de Nicolas Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debret, Grandjean de Montigny, Charles-Simon Pradier, Marc Ferrez et Zéphyrin Ferrez, membres de la Mission artistique française, furent intégrées au fonds du Musée national des Beaux-Arts.

l'acquisition, la conservation et la divulgation de la production artistique brésilienne et étrangère, est considéré comme l'institution muséale détenant la collection d'art brésilien du XIX^e siècle la plus importante. Elle est constituée principalement de peintures, de sculptures et d'œuvres sur papier.

La Pinacothèque de l'Etat de São Paulo

A São Paulo, l'institution muséale la plus ancienne vouée aux arts plastiques de l'Etat est la Pinacothèque de l'Etat de São Paulo (*Pinacoteca do Estado de São Paulo*). Elle est liée au Lycée des arts et métiers, dont la fondation date de la seconde moitié du XIX^e siècle, et fut inaugurée en 1905 comme galerie de peinture. La Pinacothèque, initialement constituée de vingt-six tableaux transférés du Musée pauliste, acquit en 1911 le statut de musée de l'Etat de São Paulo dans un contexte marqué par l'absence dans la ville d'espaces publics affectés à l'exposition d'œuvres d'art.

La Pinacothèque occupa dès sa création une salle du siège du Lycée des arts et métiers de São Paulo (1882), association privée d'enseignement destinée aux classes ouvrières créée en 1873 sous l'appellation de Société propagatrice d'instruction populaire (*Sociedade propagadora da Instrução Popular*). Les deux institutions furent dirigées de 1905 à 1921 par l'ingénieur, architecte et professeur Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928). Entre 1911 et 1913, la Pinacothèque présenta deux expositions d'art brésilien (*Exposições Brasileiras de Belas Artes*), une exposition d'art espagnol (*Exposição de Arte Espanhola*) et une exposition d'art français (*Exposição de Arte Francesa*).

La collection de la Pinacothèque se développa au cours de la première moitié du XX^e siècle par l'acquisition d'œuvres d'artistes de Rio de Janeiro et de São Paulo ainsi que par des donations privées³¹¹. Elle intégra, de manière identique au processus d'acquisition des œuvres du Musée national des Beaux-Arts, les œuvres des artistes qui bénéficièrent de séjours à l'étranger, comme par exemple Victor Brecheret (1894-1955), Anita Malfatti (1889-1964) et Wash Rodrigues (1891-1975), ainsi que les œuvres

³¹¹ La Pinacothèque de l'Etat de São Paulo intégra dans son fonds à la fin des années 1930 la collection particulière de l'artiste et professeur Henrique Bernardelli (1858-1936), puis dans les années 1940 la collection du peintre Pedro Alexandrino Borges (1856-1942) qui fut notamment le professeur des artistes Tarsila do Amaral (1886-1973) et Anita Malfatti (1889-1964).

primées du Salon pauliste des Beaux-Arts (*Salão Paulista de Belas Artes*) créé en 1934. Les premières œuvres extérieures au Brésil furent intégrées à la Pinacothèque à l'occasion des expositions d'art espagnol et d'art français. De 1932 à 1939, la Pinacothèque de l'Etat de São Paulo fut gérée par l'Ecole des Beaux-Arts de São Paulo, établissement d'enseignement supérieur privé fondé en 1925 par Pedro Augusto Gomes Cardim (1865-1932) sous l'appellation d'Académie des Beaux-Arts de São Paulo (*Academia de Belas Artes de São Paulo*)³¹².

Le rapprochement de la Pinacothèque avec l'Ecole des Beaux-Arts la maintint relativement éloignée des mouvements de rénovation artistique ainsi que de la création des nouveaux musées d'art qui eurent lieu au cours de la première moitié du XX^e siècle. Bien que les critères d'acquisition furent modifiés à partir des années 1970, la Pinacothèque conserve jusqu'à ce jour une reconnaissance avant tout basée sur sa collection d'œuvres d'artistes nationaux du XIX^e siècle (Enciclopédia Itaú Cultural, *Pinacoteca do Estado*).

L'exposition *Arte no Brasil - uma história na Pinacoteca de São Paulo*, réalisée sous la direction de l'historien de l'art Ivo Mesquita³¹³ à partir des œuvres de la collection de l'institution et présentée au sein de la Pinacothèque de São Paulo dès octobre 2011, est représentative de divers aspects non seulement propre à cet établissement muséal de l'Etat de São Paulo, mais encore à « l'écriture muséographique » d'une histoire de l'art brésilien.

L'objectif de l'exposition formulé par son curateur (Pinacoteca do Estado de São Paulo, *Arte no Brasil - uma história na Pinacoteca de São Paulo*) consistait à offrir au public, à partir des œuvres de la collection de la Pinacothèque et selon un ordre chronologique, une lecture de la formation d'un système d'art au Brésil et du développement de ses pratiques artistiques de la période coloniale jusqu'au milieu des années 1930. L'exposition fut réalisée selon un parcours spatial chronologique relatif à un découpage temporel historique déployé dans onze salles distinctes. Ces différentes

³¹² L'Académie des Beaux-Arts de São Paulo, qui proposa dès le début de son fonctionnement des cours de peinture, de sculpture et de gravure, fut dénommée en 1932 Ecole des Beaux-Arts, en 1979 Faculté des Beaux-Arts et en 2002 Centre Universitaire des Beaux-Arts de São Paulo (*Centro Universitário Belas Artes de São Paulo*).

³¹³ Ivo Mesquita, curateur et critique d'art né en 1951, se forma auprès de l'Université de São Paulo en journalisme et en histoire de l'art. Directeur artistique du Musée d'art moderne de São Paulo de 2001 à 2002, il fut curateur responsable de la vingt-huitième Biennale de São Paulo en 2008.

salles étaient représentatives des temps successifs de la formation d'un imaginaire visuel sur le Brésil et d'un système d'art basé sur l'enseignement, la production, le marché, la critique et les musées, initié avec la Mission artistique française, la création de l'Académie impériale des Beaux-Arts et le programme de pensionnaire artistique.

Cette exposition, en considérant son organisation en onze salles distinctes et sa partition selon un découpage historique chronologique et ses grandes thématiques³¹⁴, est la proposition d'une représentation visuelle d'une histoire de l'art brésilien, comprise entre la période coloniale et le milieu des années 1930. Cette proposition est réalisée au moyen de cinq cents œuvres (peintures, sculptures, dessins, gravures et photographies) issues de la collection de la Pinacothèque³¹⁵.

Le procédé muséographique de l'exposition fait appel aux divers éléments caractéristiques de la construction d'une histoire de l'art à travers ses multiples développements. Parmi ceux-ci se trouvent ceux qui émergèrent au XVIII^e siècle en Europe avec la préoccupation nouvelle d'ordonnement et de classification : documentaire et énumération, dans ce cas non-exhaustive, succession chronologique évolutive et nomenclature des artistes considérés comme les plus significatifs pour chaque période, entre autres. La partition en différents espaces distincts transforme la collection de la Pinacothèque en de nouvelles petites collections. Les œuvres choisies au sein de la grande collection pour constituer ce découpage chronologique et thématique deviennent des documents au service d'une répartition spécifique : thématiques les plus

³¹⁴ Les salles de l'exposition furent réparties selon les intitulés suivants : la tradition artistique du Brésil colonial et ses liens avec les traditions européennes, les artistes voyageurs et leurs peintures de paysage (1820-1890), la création de l'Académie impériale des Beaux-Arts et l'instauration d'un nouveau système artistique basé sur le modèle académique français, l'Académie (1890-1915), l'enseignement académique (dessin, étude du corps humain, copie des peintures des grands maîtres et voyages en Europe, les genres de peinture proposés par l'enseignement académique (nature morte, paysage, portrait et peinture historique), le réalisme bourgeois ou la présence dans la production académique des valeurs de certaines classes sociales et la consolidation d'un goût bourgeois au Brésil, les collections privées constitutives des collections des musées, l'imaginaire pauliste projeté à la fin du XIX^e siècle et la transformation du paysage urbain de la ville de São Paulo, l'art national comme problématique qui traversa l'ensemble du XIX^e siècle au Brésil et la création d'un idéal national des arts par les artistes et les intellectuels du moderniste pauliste (Pinacoteca do Estado de São Paulo, *Arte no Brasil - uma história na Pinacoteca de São Paulo*).

³¹⁵ Le fonds de la collection de la Pinacothèque de l'Etat de São Paulo, basé principalement sur la production brésilienne du XIX^e siècle jusqu'à notre contemporanéité, comptait deux mille œuvres en 1969, trois mille en 1980 et cinq mille en 2000 (Pinacoteca do Estado de São Paulo, *Cronologia*).

représentatives pour chaque période, styles respectifs et regroupement des auteurs selon l'organisation proposée. Un tel procédé soulève d'une part le rôle attribué aux œuvres d'art et, par conséquent, au rôle attribué aux musées. Il soulève encore la problématique de l'écriture d'une histoire de l'art brésilien ou des discours sur l'art au Brésil où les recherches de nouveaux discours peinent encore à intégrer les musées imprégnés par l'hégémonie de la tradition occidentale.

En 2013, dans le deuxième numéro de la revue *Perspective* de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) consacrée au Brésil, le professeur d'histoire de l'art Guilherme Bueno relève (2013, 224), en réponse à la question de la relation des musées brésiliens actuels à l'histoire de l'art de formulation occidentale, la permanence de la tradition occidentale, parallèlement aux tentatives d'élaboration de nouveaux discours.

Les musées brésiliens reprennent la formulation occidentale de l'histoire de l'art. Notre culture s'est construite avec l'Occident pour référence ; qu'on le veuille ou non, nous en faisons partie. Les relations changent, mais le débat global auquel nous participons est toujours confronté au paradigme de cette tradition. (Bueno, Fidelis, Freire, Poinot, 2013, 224).

5.1. L'établissement des musées d'art brésiliens dès la seconde moitié du XX^e siècle

Le paysage muséal brésilien présenta un développement remarquable dès la seconde moitié du XX^e siècle. Le renforcement de ses institutions à partir de la fin des années 1940, et plus spécifiquement en ce qui concerne les musées d'art, peut expliquer en partie la césure opérée dans la prise en compte du développement des musées d'art brésiliens entre la fin des années 1930 et la fin des années 1940. En effet, les sources étudiées s'arrêtent pour la plupart à la création en 1937 du Musée national des Beaux-Arts (*Museu Nacional de Belas Artes* - MNBA). Elles reprennent ensuite à partir de 1947 avec la création des nouveaux musées d'art dans les villes de São Paulo et de Rio de Janeiro qui firent une place importante aux collections d'art moderne et d'art contemporain.

Cette période qui s'étend de la fin des années 1930 à la fin des années 1940, période antérieure à celle de la création des musées d'art brésiliens considérés par les historiens de l'art comme les plus importants du pays, correspond à la période autoritaire (1937-1945) ou régime dictatorial de l'Etat Nouveau (*Estado Novo*) et, sur un plan international, au conflit armé de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945). L'Etat Nouveau constitua pour le Brésil une période ponctuée par une doctrine aux traits totalitaires dans un contexte international marqué par une assise du fascisme. L'Etat Nouveau atteignit et développa son action non seulement sur un plan politique, mais y associa l'ensemble des aspects sociaux et culturels orientés par une valorisation de la mission historique de la nation représentée par l'Etat souverain (CPDOC, *Estado Novo e Fascismo*). Les impacts de la Seconde Guerre mondiale sur le territoire brésilien ne se limitèrent pas au domaine politique. L'économie du Brésil en subit les conséquences, notamment en raison de la chute de ses exportations, la raréfaction du pétrole.

Le Brésil vécut au cours de cette période des changements qui influencèrent ses divers secteurs d'activités avec, entre autres, la création de l'Université du Brésil (1937), la création de l'Union nationale des étudiants (1938), la création de l'Association brésilienne des écrivains (en réaction aux entraves à la liberté d'expression imposées par l'Etat Nouveau) qui organisa son premier Congrès national

en opposition au gouvernement Vargas (1942), l'entrée du Brésil dans la guerre aux côtés des Alliés (1942) et la constitution de sa Force expéditionnaire brésilienne (1943), ainsi que la création des principaux partis politiques brésiliens actifs de 1940 à 1960. Ce rapide survol ne prend de loin pas en compte l'ensemble des événements de cette période mais il est utilisé à titre d'exemple pour indiquer les changements qui intervinrent au Brésil sur le plan national ainsi que dans ses relations internationales. A partir de 1945 et la chute de l'Etat Nouveau, le Brésil entra dans une période de redémocratisation avec, en 1946, l'approbation de la nouvelle constitution.

En ce qui concerne le domaine de l'histoire de l'art brésilien des années 1930 et 1940, la production en arts visuels présenta une orientation où les thèmes sociaux et politiques furent dominants. L'usage d'un langage figuratif et une composition fondés sur les valeurs traditionnelles et modernes en est une illustration (Leite, 2003, 52-53)³¹⁶. Alors que la marque initiale du modernisme dans les disciplines des arts visuels, et plus spécifiquement de la peinture, est attribuée aux œuvres de l'artiste Anita Malfatti (1889-1964) dans les années 1920, période de rénovation, d'actualisation et de recherche de langages, en architecture, ce mouvement de rénovation débuta dans le courant des années 1930 avec, entre autres, le projet du bâtiment du Ministère de l'éducation et de la santé à Rio de Janeiro (Leite, 2003, 51)³¹⁷. Connu sous le nom d'*Edifício Gustavo Capanema* ou encore *Palácio Capanema*, sa construction débuta en 1936 et prit fin en 1945. Le bâtiment fut projeté par une équipe de jeunes architectes composée de Lúcio Costa (1902-1998), Carlos Leão (1906-1983), Oscar Niemeyer Soares Filho (1907-2012), Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Ernani Vasconcellos (1912-1989) et Jorge Machado Moreira (1904-1992). Le projet bénéficia des conseils de Le Corbusier qui

³¹⁶ Dès les débuts du modernisme brésilien, le domaine artistique intégra, de manière très diverse selon les artistes et les disciplines, certains thèmes et éléments des cultures afro-brésiliennes ainsi que de l'art populaire. L'exemple de l'artiste Cássio M'Boy (1903-1986), né dans l'Etat de São Paulo, est intéressant en raison de son parcours différent des artistes qui intégrèrent ou furent affiliés au modernisme brésilien. Dans les années 1930, il intégra presque exclusivement à son travail pictural des thèmes populaires et religieux en utilisant un langage formel « naïf » ou « brut ».

³¹⁷ Dans son article intitulé *Négociation politique et rénovation de l'architecture*, José Carlos Durand (1991), professeur des études culturelles de l'Ecole des arts, sciences et humanités de l'Université de São Paulo (EACH/USP), propose une relecture de l'histoire de l'architecture au Brésil ainsi que de l'histoire sociale de la période de 1930 à 1960, considérée comme une période de rupture esthétique, favorisée dans les années 1930 et 1940 par le développement de l'architecture au Brésil et de son enseignement.

officia comme consultant³¹⁸. Aux architectes se joignirent Roberto Burle Marx (1909-1994) pour le projet des espaces verts et les artistes Cândido Portinari (1903-1962), Bruno Giorgi (1905-1993), Jacques Lipchitz (1891-1973), Adriana Janacópulos (1897-1978) et Celso Antônio (1896-1994), qui réalisèrent *azulejos*, peintures murales et sculptures intégrées au bâtiment.

La rupture esthétique qui eut lieu au Brésil dans le domaine de l'architecture (1930-1960) fut marquée par le nouveau gouvernement de Getúlio Vargas. La révolution contre les oligarchies dont il provenait engendra un renouvellement des élites du pays (Durand, 1991, 61). La modernisation institutionnelle et la concentration du pouvoir impliqua ainsi le développement d'une nouvelle classe de techniciens, d'éducateurs et d'acteurs culturels. L'éducation, et tout particulièrement l'enseignement supérieur, acquit dès lors un rôle stratégique. La valorisation du patrimoine historique et artistique, comme élément participatif à la promotion d'une culture nationale, fut également favorisée. Sous la direction de Francisco Luiz da Silva Campos (1930-1932) puis de Gustavo Capanema (1934-1945), tous deux issus de l'Etat de Minas Gerais, le Ministère de l'éducation et de la santé publique créé en 1930, relativement autonome politiquement, participa largement à la restructuration nationale du domaine de la culture (Durand, 1991, 67).

L'historien et professeur Daryle Williams (2001, 15) présente, dans son ouvrage intitulé *Culture wars in Brazil : the first Vargas regime, 1930-1945*, le paradoxe du gouvernement de Getúlio Vargas en termes de culture. Il décrit effectivement un Etat persécutant les intellectuels de gauche, considérés comme une menace pour la culture brésilienne, et soutenant les artistes conservateurs, mais démontrant toutefois un haut degré de tolérance pour les mouvements culturels non conformistes qui questionnaient l'ordre politique et culturel en vigueur. En effet, le régime mis en place par Getúlio Vargas ne censura pas les mouvements d'avant-garde de cette période et leurs acteurs, regroupés sous l'appellation de mouvement moderniste, mais les absorba dans le projet culturel fédéral. Avec le soutien de l'Etat brésilien, ces acteurs du domaine culturel et

³¹⁸ L'architecte suisse Charles-Edouard Jeanneret dit Le Corbusier (1887-1965) réalisa deux voyages au Brésil, le premier en 1929 et le second en 1936. Les conférences qu'il prononça en 1936 à Rio de Janeiro furent publiées en 2006 aux Editions Flammarion (*Le Corbusier. Conférences de Rio. Le Corbusier au Brésil, 1936*).

artistique eurent ainsi une influence considérable dans la définition et l'administration des identités culturelles brésiliennes des années 1930 et 1940³¹⁹.

Le contexte international des années 1930 et 1940, pendant et après la Seconde guerre mondiale, contribua aux transformations culturelles et artistiques sur territoire brésilien. Des financements internationaux furent introduits dans le domaine de la culture. Ce processus s'illustre par une croissance des investissements des Etats-Unis³²⁰. Les références culturelles et les modèles en termes de musées devinrent progressivement ceux des Etats-Unis, les modèles européens et français passant à l'arrière-plan. A noter par ailleurs que l'immigration engendrée par la Seconde Guerre mondiale participa non seulement à la rénovation esthétique et à la constitution d'un marché de l'art. Elle contribua également à la constitution des collections d'art moderne européen, intégrées dans les collections des nouveaux musées brésiliens d'art moderne (Glaisen, 2009, 49-50).

A partir des années 1950, les secteurs urbain et industriel se raffermirent, soutenus par une politique de développement. Les moyens de communication s'élargirent avec l'introduction de la télévision. Les changements sociaux et le débat général sur la reconstruction du Brésil se répercutèrent au sein même des manifestations artistiques et culturelles. La croyance en la construction d'une nouvelle société, d'une

³¹⁹ L'étude de Daryle Williams (2001), qui s'inscrit dans l'analyse des problématiques de la construction d'une histoire politique de la culture, soulève les divergences et les oppositions au sein de l'historiographie brésilienne relative à la question de la culture sous le régime de Getúlio Vargas. Elle relève la division de la société brésilienne, à la fin du premier gouvernement de Getúlio Vargas en 1945, quant à la constitution fondamentale de l'identité nationale brésilienne. Cette division est présente au sein même du gouvernement, notamment entre un ministère de l'éducation désireux de préserver ses pouvoirs sur le domaine culturel et les actions contraires du ministère de la justice et de son département de la presse et de la propagande.

³²⁰ Selon José Carlos Durand (1991, 74), le « rapprochement culturel » mené par les Etats-Unis au cours de la Seconde Guerre mondiale, alors même que la position du Brésil n'était pas clairement définie, se concrétisa avec le programme dirigé par Nelson A. Rockefeller consistant à promouvoir certains secteurs de la culture dite savante et de l'industrie culturelle. Cette « promotion culturelle » perdura après la Seconde Guerre mondiale, notamment sous la forme d'apports financiers et matériels que la Fondation Rockefeller attribua, entre autres, à l'Université de Bahia. Cette dernière finança également des formations, comme ce fut le cas pour celle de José Antônio do Prado Valladares. Cristina Freire (Bueno, Fidelis, Freire, Poinso, 2013, 227), professeur et curatrice du Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo (MAC/USP) mentionne, pour la période d'après-guerre, l'intégration de la « modernisation » de l'Amérique latine dans le projet des Etats-Unis. Subordonné au Bureau des affaires interaméricaines créé par ces derniers comme outil de protection de leurs intérêts stratégiques, cette « modernisation » de l'Amérique latine comprenait la création de musées d'art moderne et de biennales.

transformation possible de la réalité d'un pays pour en faire une nation indépendante, basée sur une valorisation nationale et populaire, fut le cadre d'un large mouvement culturel soutenu par la classe moyenne urbaine en expansion et les universités. La dynamique engendrée par ce courant de rénovation fut le cadre, dans le domaine artistique, de l'apparition de nouveaux mouvements et de nouvelles expériences où interagirent des pratiques issues de l'extérieur et de l'intérieur du Brésil (Kornis, 2002). Parmi les orientations artistiques qui s'affirmèrent dans les années 1950, figure très majoritairement l'abstraction informel, lyrique et géométrique.

De la fin des années 1940 aux années 1960, les musées d'art créés se firent l'écho des transformations liées aux différents éléments contextuels politiques et économiques mentionnés antérieurement³²¹, ainsi que de certains aspects de continuité, notamment en ce qui concerne les collections comme base de l'instauration des musées. L'une de ces transformations concerne le caractère privé des initiatives qui furent à la base de certains de ces musées. Plus concrètement, l'apparition d'investissements privés, avec toutefois le maintien d'aménagements, marqua un changement de modèle et d'influence dans l'établissement et la gestion des musées brésiliens. Les musées brésiliens créés au cours de cette période présentèrent encore un cadre éducatif qui se distinguait fortement des musées européens et plus particulièrement des musées français. Ils proposèrent dès leur création des programmes d'éducation, d'enseignement, de transmission et de médiation (Glaisen, 2009, 50).

Les musées créés à partir de la fin des années 1940 qui intégrèrent les collections d'art moderne fonctionnèrent comme des « laboratoires » pour les nouvelles expériences esthétiques et comme support aux activités des artistes engagés dans l'abstraction géométrique. Il s'agissait d'un soutien inexistant à cette période dans les écoles d'art ou auprès des musées établis, qui étaient réfractaires à la prise en compte et à l'institutionnalisation de l'art moderne. Malgré leurs situations précaires, ces musées agirent comme catalyseurs des groupes d'avant-garde. Ils constituèrent des espaces de rencontre et de formation des artistes en proposant cours et ateliers. Les expositions, les

³²¹ Selon Cristina Freire (Bueno, Fidelis, Freire, Poinso, 2013, 227), la création des musées d'art moderne au Brésil s'alignait parfaitement sur la notion de progrès et sur l'esprit de modernité alors en vigueur.

événements et l'ensemble des activités qu'ils développèrent en firent une scène centrale pour les mouvements brésiliens d'avant-garde (Martins, 2013, 4)³²².

Bien que restant séparés des secteurs les moins privilégiés de la société brésilienne, les musées brésiliens créés à partir de la fin des années 1940, intégrés au mouvement de modernisation de la nation sans pour autant présenter une assise nationaliste aussi forte que leurs prédécesseurs, instituèrent certains changements dans leur fonctionnement. Ces changements relèvent de leur fréquentation, du mécénat culturel et de ses aspects éducatifs et formateurs (Santos, 2004, 57). Les musées d'art moderne furent pleinement intégrés au projet de construction d'une civilisation nouvelle et, par conséquent, participèrent à la transformation du paysage urbain des métropoles brésiliennes. Ils constituèrent « d'importants instruments de visibilité » de la modernité (Bueno, Fidelis, Freire, Poinso, 2013, 228).

Les premiers musées d'art créés au cours de cette période, concentrés dans les villes de São Paulo et de Rio de Janeiro, et à partir desquels les études sur l'établissement et le développement des musées d'art au Brésil se basent presque exclusivement, furent : le Musée d'art de São Paulo Assis Chateaubriand (*Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand* - MASP) fondé en 1947, le Musée d'art moderne de São Paulo (*Museu de Arte Moderna de São Paulo* - MAM/SP) fondé en 1948 et le Musée d'art moderne de Rio de Janeiro (*Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* - MAM/RJ) fondé la même année.

Les musées d'art des centres économique et politique du Brésil ne furent toutefois pas les seuls à être créés entre la période de la fin des années 1940 et le début des années 1960. Furent également créés au cours de cette période, parmi les musées d'art moderne et d'art contemporain brésiliens, le Musée d'art moderne de Florianópolis (1949), renommé Musée d'art de Santa Catarina en 1970, le Musée d'art moderne de Resende (1950), le Musée d'art de Pampulha (1957) et le Musée d'art moderne de Bahia (1959).

³²² L'ouvrage du critique et historien de l'art Sérgio B. Martins, intitulé *Constructing an Avant-Garde : art in Brazil, 1949-1979* publié en 2013, propose une reconfiguration et une relecture du mouvement d'avant-garde brésilien d'après-guerre à partir non seulement des artistes et des groupes les plus connus comme Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meireles et le néoconcrétisme, mais encore d'artistes et critiques comme Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Luís Sacilotto, Antonio Dias et Rubens Gerchman.

5.2. Le Musée d'art de São Paulo Assis Chateaubriand

Le Musée d'art de São Paulo Assis Chateaubriand, comme son nom l'indique, provient de l'initiative de son fondateur, le journaliste, avocat, entrepreneur et politicien Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968)³²³. Il était un homme puissant aux méthodes questionnables³²⁴, propriétaire des Journaux Associés (*Diários Associados*) - conglomérat d'entreprises de média qui regroupait dans les années 1950 les journaux des villes de Rio de Janeiro, de São Paulo, de Belo Horizonte et de Salvador³²⁵ -, d'un ensemble de stations radiophoniques et de la première station de télévision du Brésil.

Assis Chateaubriand discuta du projet de fondation à Rio de Janeiro d'un musée d'art avec des industriels brésiliens et envisagea avec Nelson A. Rockefeller³²⁶ la

³²³ Utilisation de différentes graphies selon les sources consultées : Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello ou Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo. Formé au sein de la Faculté de droit de Recife, Assis Chateaubriand s'installa à Rio de Janeiro en 1917 après plusieurs expériences de journalisme en tant qu'étudiant et après avoir enseigné le droit romain et la philosophie du droit dans la même université. A Rio de Janeiro, il travailla comme avocat puis consultant juridique du Ministère des relations extérieures tout en poursuivant son activité de journaliste. Après un voyage en Europe en 1920, Assis Chateaubriand se consacra entièrement au travail d'avocat comme défenseur des intérêts de groupes étrangers actifs dans l'exploration de fer dans l'Etat de Minas Gerais. En 1924, il acheta le premier journal à Rio de Janeiro puis, six mois plus tard, le deuxième à São Paulo, posant de la sorte les bases de son entreprise, connue sous le nom des *Diários Associados*. Alors défenseur de Getúlio Vargas, Assis Chateaubriand se positionna contre le président de la République à partir de 1936 et soutint le retour au régime démocratique après la chute de l'Etat Nouveau. Après la fondation en 1947 du Musée d'art de São Paulo, Assis Chateaubriand inaugura à São Paulo la télévision TV Tupi, première station de télévision d'Amérique latine dont le fonctionnement débuta en 1950. Sénateur, puis nommé ambassadeur du Brésil en Angleterre en 1957, il poursuivit ses activités journalistiques et politiques depuis sa résidence à São Paulo, limité dans ses déplacements en raison d'une paralysie (Ferreira, CPDOC).

³²⁴ Assis Chateaubriand, afin d'asseoir ses intérêts et mû par son désir de moderniser le Brésil, usa de méthodes autoritaires, d'extorsion et de clientélisme envers ses pairs hommes d'affaires et le gouvernement (Leon, 2006, 14).

³²⁵ Assis Chateaubriand acquit en 1943 le quotidien *Diário de Notícias* de Salvador.

³²⁶ Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979) occupa dans les années 1940 les fonctions de coordinateur du Bureau des affaires interaméricaines (CIAA), de président de la Commission interaméricaine et de sous-secrétaire d'Etat pour l'Amérique latine. Il s'agissait d'agences gouvernementales dont les premiers objectifs étaient la promotion de la coopération interaméricaine de l'ensemble des divers secteurs (commerce, finance, santé, culture, communication). Administrateur du *Metropolitan Museum of Art* et du *Museum of Modern Art* au début des années 1930, président du *Museum of Modern Art* à partir du début des années 1940, Nelson A. Rockefeller acquit dès le début des années 1930 ses premières œuvres d'art dit

formation au sein du *Museum of Modern* (MoMA) à New York d'un jeune artiste brésilien, pour préparer ce dernier à la fonction de directeur du Musée. Assis Chateaubriand choisit ensuite de s'associer au marchand d'art, critique et journaliste italien Pietro Maria Bardi (1900-1999), arrivé au Brésil en 1946 avec sa femme, l'architecte, illustratrice et designer Lina Bo Bardi (1915-1992) (Lima, 2013, 40).

Ce fut en 1945 que Pietro Maria Bardi projeta un voyage à visée commerciale en Amérique du Sud. Il était alors en possession à Rome d'une galerie privée d'art dénommée *Studio d'Arte Palma*, ouverte peu de temps avant la fin de la guerre et à laquelle Lina Bo participa. L'Italie était à cette période dévastée par la guerre. D'autre part, il y régnait un climat de suspicions et d'accusations qui n'épargna pas Pietro Maria Bardi. Il fut en effet accusé par des bureaucrates aux inclinations fascistes, en raison de ses désaccords avec les leaders fascistes. Il le fut également par des intellectuels et architectes de gauche en raison de ses alliances avec le régime fasciste dans les années 1930³²⁷. S'éloigner temporairement de l'Italie devenait donc pour lui une alternative. Il projeta ainsi de développer une entreprise culturelle cosmopolite en Amérique du Sud où émergeaient de nouvelles élites (Lima, 2013, 34).

Le voyage projeté sur le continent américain ne constituait pas une première pour Pietro Maria Bardi. Lors de son voyage effectué en 1934 en Amérique latine, il avait établi un certain nombre de contacts avec des intellectuels brésiliens en lien avec l'Ambassade du Brésil à Rome. A la fin de la guerre, il reprit contact avec ses interlocuteurs brésiliens et fut mis au courant du souhait de Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo de fonder un musée d'art à Rio de Janeiro. Ce fut dans ce contexte que Pietro Maria Bardi et Lina Bo Bardi embarquèrent pour le Brésil en 1946. Pietro Maria Bardi avait trois expositions commerciales organisées à Rio de Janeiro au cours de la même année afin de présenter les œuvres d'art de sa galerie et de s'y faire connaître. Lina Bo Bardi quant à elle, alors au bénéfice d'une expérience comme illustratrice et designer, voyait la perspective limitée que lui offrait l'Italie pour y

« primitif » ou « premier » lors de ses voyages, constituant en partie la *Rockefeller Collection*. Il proposa en 1942 aux administrateurs du *Museum of Modern Art* d'établir une collection de *folk and indigenous art of the New World*. Il participa encore à la création du *Museum of Indigenous Art* dans les années 1950, renommé *Museum of Primitive Art* (MPA) en 1956.

³²⁷ Pietro Maria Bardi adhéra au parti fasciste en 1926. Il fut le directeur de la galerie d'Etat *Galleria d'Arte di Roma* inaugurée en 1930 en présence de Benito Mussolini (Archivio Luce). Il quitta sa fonction au début des années 1930 et aurait dès lors perdu les faveurs de Mussolini (Lima, 2013, 14). En tant que critique et journaliste, Pietro Maria Bardi joua un rôle important dans le déploiement de l'art et de l'architecture moderne en Italie.

développer une carrière d'architecte. Le couple embarqua ainsi en 1946 avec deux conteneurs qui comprenaient une cinquantaine de tableaux, des meubles, des livres et des objets d'art (Lima, 2013, 35-36).

Le musée d'art projeté par Assis Chateaubriand et Pietro Maria Bardi fut établi non pas à Rio de Janeiro mais à São Paulo, malgré les premières études et ébauches effectuées par le couple Bardi dans la première des deux villes. Ce changement eut lieu en 1946 et fut décidé par Assis Chateaubriand en raison des ressources financières considérées par ce dernier comme plus importantes à São Paulo. Le bâtiment choisi, alors encore en construction et réalisé pour la corporation des *Diários Associados*, devint le premier siège du Musée d'art de São Paulo (Lima, 2013, 42).

En 1947, la ville de São Paulo ne présentait pas d'ample vie culturelle. C'était avant tout une ville commerciale et industrielle qui ne comportait qu'une seule galerie d'art commerciale. Toutefois, s'y trouvait des intellectuels et des artistes modernistes regroupés autour de l'industriel Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), connu sous le nom de Ciccillo Matarazzo. Ce dernier planifiait la création d'un musée d'art moderne dans la ville avec le soutien de Nelson A. Rockefeller. Assis Chateaubriand suivit les propositions de Pietro Maria Bardi consistant à établir non pas un musée exclusivement voué à l'art moderne, mais un musée d'art pluraliste à caractère pédagogique et culturel, proche des recommandations du Conseil international des Musées (ICOM). Le projet de musée de Pietro Maria Bardi, auquel Assis Chateaubriand donna carte blanche, et dont la finalité était de préparer le public à l'appréciation de l'art contemporain, comportait diverses activités et espaces permettant de les accueillir : conférences, cours³²⁸, expositions temporaires, formation de guides et d'assistants du musée ainsi que la présentation des œuvres de la collection du musée en une juxtaposition d'œuvres et d'objets d'origines et de datations différentes (Lima, 2013, 44). Bardi constitua graduellement la collection du musée à partir de celle d'Assis Chateaubriand et de fonds privés en acquérant des œuvres de collectionneurs européens en difficultés et de galeries d'art new-yorkaises³²⁹.

³²⁸ Sur les cours proposés par le Musée d'art de São Paulo au cours de ses premières années de fonctionnement : cf. Leon, 2006, p. 18-19.

³²⁹ La collection éclectique du Musée d'art de São Paulo (MASP), comportant la plus importante collection d'art européen d'Amérique latine, fut constituée principalement entre 1947 et 1960. Elle intégra la collection personnelle d'Assis Chateaubriand et les œuvres d'artistes brésiliens. La collection du Musée présentait des œuvres de Cândido Portinari, des sculptures, des pièces d'art africain et asiatique, des gravures, des dessins réalisés par Jean

Lina Bo Bardi participa largement aux activités du musée avec l'organisation de plusieurs expositions temporaires³³⁰, ainsi qu'à son aménagement en traduisant la conception de musée de Pietro Maria Bardi. L'édifice était encore en construction courant 1946 et pas encore entièrement terminé lors de son ouverture aux premiers visiteurs³³¹. Elle travailla sur l'organisation et l'aménagement des différents espaces. Elle dessina également des chaises pliantes pour la salle de conférence. Suivant les requêtes de son mari, directeur du musée jusqu'au début des années 1990, elle développa un système d'accrochage particulier. Les peintures ne devaient pas être installées directement contre les murs afin de pouvoir les différencier des objets d'ornementation³³² (Lima, 2013, 45). Le projet curatorial et pédagogique de Bardi était

Baptiste Debret, Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho, des céramiques et des objets du domaine archéologique. Elle contenait encore une collection de peinture avec des œuvres de Mategna, Rafael, Ticiano, Jacopo, Tintoretto, Hieronymus Bosch, El Greco, Velásquez, Holbein, Goya, Monet, Chardin, Peter Paul Rubens, van Dyck, Poussin, Ingres, Delacroix, Courbet, Manet, Corot, Matisse, Picasso, Modigliani, van Gogh, Gauguin, Renoir, Turner et Constable, entre autres (Glaisen, 2009, 51-52).

³³⁰ Le premier projet indépendant de Lina Bo Bardi réalisé au sein du Musée d'art de São Paulo fut une exposition sur l'histoire du design des chaises avec des pièces allant de la pré-Renaissance toscane jusqu'au Corbusier et Alvar Aalto (Lima, 2013, 45).

³³¹ Pietro Maria Bardi eut la responsabilité de mettre sur pied une nouvelle institution avec peu de ressources et sans expérience préalable dans le domaine de la muséologie. D'autre part, le temps imparti aux préparatifs était extrêmement limité : à peine quatre mois à disposition pour l'établissement d'un nouveau musée (Lima, 2013, 44).

³³² Une étude spécifique sur les dispositifs particuliers d'exposition des œuvres proposés par Pietro Maria Bardi dans les années 1950, puis par Lina Bo Bardi dans ses projets ultérieures, serait à développer. Cette étude permettrait de relever la mise en relation, en confrontation, en miroir et en dialogue d'objets d'origines, de temps, de domaines et de disciplines diverses. Elle mettrait en évidence un mode de présentation largement utilisé postérieurement, que ce soit par les artistes, les musées et les centres d'art voués à l'art contemporain, mais encore par les musées contemporains d'ethnologie et d'anthropologie. Concernant le dispositif de tubes d'aluminium utilisé pour la présentation des peintures à la fin des années 1940 lors de l'inauguration du premier siège du Musée d'Art de São Paulo, la description faite postérieurement par Pietro Maria Bardi reprise dans l'étude de Ethel Leon (2006, 15) diffère de l'explication donnée par Zeuler R. M. de A. Lima. Le dispositif choisi aurait directement été lié à un problème d'humidité des parois, ne permettant pas d'y apposer les peintures. Toutefois, ce dispositif fut réutilisé dans les années 1960 au sein du nouveau siège du Musée d'art de São Paulo réalisé par Lina Bo Bardi. A cette étude des dispositifs d'exposition pourrait être associé celui des *Vitrine das Formas*. En effet, dans les années 1950, une vitrine du nom de *Vitrine das Formas* fut installée dans l'espace du Musée au sein de laquelle étaient juxtaposés des objets antiques aux dernières productions industrielles. Lina Bo Bardi réitéra ce mode d'exposition sous d'autres formes notamment dans les musées de Bahia. Ce dispositif est interprété par Ethel Leon (2006, 16) comme une apologie à l'universalité et à la permanence des objets de haute qualité formelle.

organisé selon un parcours thématique divisé en quatre espaces (la pinacothèque et les œuvres du fonds du musée, un espace d'exposition didactique sur l'histoire de l'art, un espace d'expositions temporaires où furent présentées entre autres les œuvres d'artistes contemporains comme Alexander Calder, Max Bill, Le Corbusier et Saul Steinberg, ainsi qu'une salle de conférence). Ce projet curatorial constitua une nouveauté au Brésil. Il influença par ailleurs l'œuvre de Lina Bo Bardi qu'elle développa de manière indépendante ultérieurement.

Avec l'accroissement de la collection du Musée, Lina Bo Bardi travailla sur l'aménagement de son extension inaugurée en 1950, en collaboration avec l'architecte, urbaniste et designer Giancarlo Piretti (1906-1977) qui émigra au Brésil en 1946. Pietro Maria Bardi créa, conjointement à l'expansion du Musée, l'Institut d'art contemporain (*Instituto de Arte Contemporânea* - IAC) et une nouvelle revue culturelle intitulée *Habitat : Revista das Artes no Brasil*³³³, revue des arts au Brésil soutenue par Chateaubriand. Les cours de l'Institut d'Art contemporain et son école de design industriel, créée selon le modèle de l'Institut de design de Chicago et du Bauhaus, débutèrent en 1951 dans les locaux des *Diários Associados*, occupant deux des quatre étages du Musée d'art de São Paulo³³⁴. L'Institut proposa des ateliers d'impression, de dessin, de peinture, de sculpture, de design industriel, des séminaires d'histoire de l'art, de cinéma et de littérature, ainsi qu'un groupe de danse et un orchestre. Lina Bo Bardi y enseigna le design industriel³³⁵. Elle tenta d'y installer un atelier commercial de mobilier qui cessa ses activités en 1953 en raison de difficultés financières.

³³³ Le couple Bardi édita les dix premiers numéros de la revue *Habitat* entre 1950 et 1952. La revue associait la diffusion des activités du Musée d'art de São Paulo au positionnement personnel et indépendant du couple. Celui-ci promouvait un débat autour de la production architecturale, artistique et culturelle du Brésil contemporain. Il incluait la relation de la culture et de l'art aux questions sociales ainsi que la prise en compte de toute la production artistique du Brésil : art et architecture moderne, architecture rurale, cultures populaires et artefacts du quotidien ainsi que leurs auteurs, artistes et artisans indigènes, afro-brésiliens et aux origines européennes (Lima, 2013, 47-49).

³³⁴ Parmi les professeurs et les intervenants de l'école de design industriel de l'Institut d'art contemporain du Musée d'art de São Paulo figurèrent, entre autres, Jacob Ruchti, Lasar Segall, Eduardo Kneese de Melo, Roberto Burle Marx, Oswaldo Bratke, Rino Levi, Giancarlo Piretti, Elizabeth Nobling, Alcides da Rocha Miranda, Thomas Farkas, Rudolf Klein et Clara Hartoch (Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, *Linha do tempo - Lina Bo Bardi*).

³³⁵ Selon les informations extraites de la rubrique *Linha do Tempo - Lina Bo Bardi*, portail électronique de l'Institut Lina Bo e P. M. Bardi, Lina Bo Bardi participa à la création et dirigea le cours de design industriel de l'Institut d'art contemporain. Ces informations ne sont pas présentes dans l'ouvrage de Zeuler R. M. de A. Lima (2013), ni dans le mémoire de master

A partir de la fin des années 1950, alors directrice du Musée d'art moderne de Bahia, Lina Bo Bardi projeta le nouveau siège du Musée d'art de São Paulo (MASP). Les travaux débutèrent à la fin des années 1960. La première exposition du musée pauliste fut présentée au public en 1969 (Lima, 2013, 125). Le nouvel édifice du Musée situé sur l'avenue *Paulista* constitue la première œuvre de grande envergure architecturale réalisée par Lina Bo Bardi. Il est décrit par Pietro Maria Bardi comme « hors des limites » en raison de ses dimensions très importantes mais aussi en raison de sa conception globale (Oliveira, 2006, 262). Cette réalisation conféra à Lina Bo Bardi une visibilité professionnelle nationale et internationale, occultant en partie, selon l'architecte et professeur Zeuler Rocha Mello de Almeida Lima (2013, 122), les plans originaux du bâtiment mais encore ses réalisations de la même période. Le choix de l'emplacement du nouveau siège du Musée, volonté de Lina Bo Bardi, n'était pas anodin : ancien belvédère du Trianon donnant sur le parc du même nom et le *Vale do Anhangabaú*, cet espace constituait un point de référence et de rencontre pour l'élite locale de la ville dès le début du XX^e siècle (Oliveira, 2006, 261).

Lina Bo Bardi, dans l'un de ses textes relatif au Musée d'art de São Paulo, non daté et publié après sa mort (Ferraz, 1997) mais dont le contenu autorise à le situer après la construction du nouvel édifice et ultérieurement à ses activités des années 1950 et 1960 à Bahia, donne à voir sa conception du musée de manière générique. Il permet de prendre conscience de son apport considérable dans le domaine muséal et, plus largement, dans les domaines culturel et artistique de Bahia. Ni sanctuaire, ni lieu de mémoire, ni dépôt ou archives des œuvres produites par l'homme, sa conception du musée se distanciat très fortement de celle des instances de préservation et de conservation du patrimoine historique et artistique, qu'elles fussent régionales ou nationales. Les « nouveaux musées » selon Lina Bo Bardi se devaient d'être ouverts, dans une reconfiguration du présent et du passé, puisque « entre passé et présent il n'y a pas de solution de continuité »³³⁶ (Ferraz, 1997). Le rôle du Musée, la solution qu'il représentait face à cette impossibilité de continuité entre le présent et le passé était de former une atmosphère et une conduite capable de créer chez le visiteur un état mental adapté à la compréhension des œuvres d'art indépendamment de leur temporalité.

d'Ethel Leon (2006) réalisé sur l'Institut d'art contemporain et son école de design industriel, dont la création, la direction et l'organisation sont attribués à Pietro Maria Bardi.

³³⁶ Traduction libre d'un extrait de texte de Lina Bo Bardi sur le Musée d'art de São Paulo : « *Entre passado e presente não há solução de continuidade.* ».

La fin du Musée est de former une atmosphère, une conduite apte à créer chez le visiteur une forme mentale adaptée à la compréhension de l'œuvre d'art et, dans ce sens, il n'y a pas de distinction entre une œuvre d'art ancienne et une œuvre d'art moderne. Dans un but identique, l'emplacement de l'œuvre d'art n'est pas déterminé selon un critère chronologique mais présentée presque délibérément dans le sens de produire un choc qui suscite des réactions de curiosité et de recherche.³³⁷ (Ferraz, 1997)

Du point de vue architectural, Lina Bo Bardi élaborera le nouvel édifice selon les critères de flexibilité, de potentielle transformation environnementale et de simplicité. En comparant l'architecture du nouveau siège du Musée d'art de São Paulo aux œuvres dites monumentales, l'architecte en relève les aspects collectif et civique. Elle indique encore utiliser au maximum son expérience acquise lors de ses cinq années passées dans le Nordeste, la définissant comme une « leçon d'expérience populaire »³³⁸, « une expérience de simplification »³³⁹ différente de celle d'un romantisme folklorique (Ferraz, 1997).

5.3. Les premiers musées brésiliens d'art moderne

Les premiers musées d'art moderne établis³⁴⁰ dans les centres économique et politique du Brésil, le Musée d'art moderne de São Paulo (*Museu de Arte Moderna de São Paulo* - MAM/SP) et le Musée d'art moderne de Rio de Janeiro (*Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro* - MAM/RJ), créés en 1948, présentent, comme ce fut également le cas pour le Musée d'art de São Paulo Assis Chateaubriand (1947), une caractéristique commune. Leurs fondations respectives furent issues d'initiatives et

³³⁷ Ibid. : « *O fim do Museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre uma obra de arte antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação.* ».

³³⁸ Ibid. : « *a lição da experiência popular [...]* ».

³³⁹ Ibid. : « *experiência de simplificação [...]* ».

³⁴⁰ L'expression « art moderne » en ce qui concerne la fondation des musées dans les années 1940 est relative à son sens large, c'est-à-dire à la prise en compte de la production artistique des avant-gardes mondiales à partir de l'impressionnisme. Ce n'est que plus tardivement, au cours du processus d'affirmation des musées, que la référence à l'art abstrait comme « art moderne » se consolida (Parada, 1994, 113).

d'investissements privés. Après la Seconde Guerre mondiale, les grands groupes de presse et les entreprises qui se formèrent intervinrent dans la création des musées d'art³⁴¹. Ces investissements privés constituent une marque temporelle et historique dans la transformation du paysage culturel brésilien.

En considérant les politiques culturelles dans une conception élargie³⁴² qui ne se limite pas à ses objets mais prenant en compte l'ensemble de ses divers aspects et acteurs (création, production, diffusion, circulation, échange, étude, recherche, conservation et préservation, organisation et législation), l'inauguration de politiques culturelles sur un plan national brésilien apparut dans les années 1930³⁴³. Il s'agissait d'une période de transformations politiques, économiques et culturelles, impliquant l'apparition des classes moyennes et du prolétariat sur la scène politique, l'émergence de la bourgeoisie, l'industrialisation, l'urbanisation, le modernisme culturel et la

³⁴¹ São Paulo et Rio de Janeiro ne furent toutefois pas les seules villes et Etats du Brésil à présenter cette caractéristique d'investissements privés (Santos, 2004, 57-58). D'autres musées d'art moderne et postérieurement d'art contemporain brésiliens furent établis selon ce processus. Les investissements privés ne provenaient pas uniquement de fonds brésiliens. Les apports privés extérieurs participèrent au développement des musées comme mentionné antérieurement avec, entre autres, l'investissement de la Fondation Rockefeller. Les politiques d'encouragement à la culture qui furent adoptées à partir de 1917 aux Etats-Unis (réduction de 100% sur le calcul de l'impôt sur le revenu pour les donations de personnes physiques ou juridiques) engendrèrent d'importants programmes des fondations privées comme Rockefeller, Guggenheim ou Carnegie (Almeida Melo, 2008, 1211). Ces politiques d'encouragement à la culture eurent des répercussions au Brésil.

³⁴² Concernant la relation entre politiques culturelles et développement démocratique des sociétés : Canclini, Néstor García, « Políticas culturales : de las identidades nacionales al espacio latinoamericano », in Canclini, Néstor García, Moneta, Carlos Juan (dir.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, México, Grijalbo, 1999, p. 35-63 ; Canclini, Néstor García (dir.), *Reabrir espacios públicos. Políticas culturales y ciudadanía*, México, Plaza y Valdes, 2001.

³⁴³ Ce mouvement inaugural des politiques culturelles fut lié à la gestion du ministre Gustavo Capanema qui dirigea le secteur national de la culture sous le gouvernement de Getúlio Vargas. Période à la fois autoritaire et répressive propre à un gouvernement de régime dictatorial (censure, oppression, répression), et de construction des politiques culturelles avec l'implantation de nouvelles législations, la création de nouvelles institutions et d'organismes culturels centrés sur le développement et la diffusion des activités artistiques et culturelles nationales (Almeida Melo, 2008, 1209). Le Ministère de l'éducation et de la santé fut créé en 1930, avec, entre 1935 et 1938, le développement du Département de la culture de la Préfecture de la ville de São Paulo. Les innovations apportées par Mário de Andrade dans ce département se répercutèrent au-delà de sa circonscription municipale, notamment avec ses propositions d'une définition plus ample de la culture ne se limitant pas aux disciplines des beaux-arts, mais en prenant en compte les différents domaines de la culture comme celui, entre autres, des cultures populaires.

construction d'un Etat national centralisé³⁴⁴. L'Etat Nouveau et son gouvernement agirent de manière à se constituer, dès le début des années 1930, comme autorité centrale en matière de culture. Parallèlement, le domaine de la culture se tourna vers l'Etat afin de résoudre les divergences importantes en présence quant aux problématiques d'une esthétique de renouvellement, de la place du Brésil sur un plan culturel international et du sens de l'identité brésilienne (Williams, 2001, 259).

La période démocratique de 1945 à 1964 fut le cadre d'un développement sans précédent de la culture brésilienne. Elle ne fut pourtant pas accompagnée d'un développement similaire des politiques culturelles nationales, à l'exception du Service du patrimoine historique et artistique national (SPHAN) créé antérieurement. L'intense transformation de la société brésilienne qui eut lieu au cours de la période de l'après-guerre participa à la diminution du contrôle de l'Etat sur les acteurs, les producteurs et les consommateurs du domaine culturel, engageant une nouvelle autonomie de ses acteurs. Ces transformations se manifestèrent par le mouvement massif de capitalisation des médias, l'accroissement de leur audience, l'urbanisation, le développement des universités, la professionnalisation des secteurs culturels et l'apparition de nouveaux producteurs, critiques et consommateurs. Et à noter encore par l'augmentation très importante de la philanthropie privée, les nouvelles orientations esthétiques dans lesquelles s'engagèrent les avant-gardes avec, notamment, l'abstraction, qui constitua une esthétique peu exploitable par l'Etat (Williams, 2001, 259-260). Ce fut dans ce contexte que débuta l'introduction d'investissements privés dans le domaine de la culture, avec l'établissement de nouveaux musées, parmi lesquels les musées d'art moderne de São Paulo et de Rio de Janeiro³⁴⁵.

³⁴⁴ Selon la conception élargie mentionnée, les périodes du Brésil Colonial, du Second Empire et de la Vieille République (1889-1930) ne présentèrent pas de politiques culturelles, ce qui ne signifie pas pour autant l'absence d'actions culturelles.

³⁴⁵ Parmi les investisseurs privés, les villes de São Paulo et de Rio de Janeiro bénéficièrent des actions et du soutien du magnat de la presse Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, des industriels Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo Matarazzo) et Raymundo Ottoni de Castro Maya, de l'ingénieur italien Franco Zampari arrivé au Brésil en 1922, ami de Ciccillo Matarazzo et fondateur à São Paulo du *Teatro Brasileiro de Comédia* (1948) ainsi que de la *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* (1949), et du couple Paulo Bittencourt et Niomar Moniz Sodré, responsable du périodique *Correio da Manhã* fondé par Edmundo Bittencourt et qui fut publié à Rio de Janeiro de 1901 à 1974.

Le Musée d'art moderne de São Paulo

Dès la fin des années 1940 et le début des années 1950, le Musée d'art de São Paulo Assis Chateaubriand devint un centre culturel pour la ville de São Paulo. Son développement et son succès immédiat poussa Ciccillo Matarazzo à créer rapidement son propre centre d'art dans la même ville, projet soutenu par Nelson A. Rockefeller et le *Museum of Modern Art* (MoMA) de New York (Lima, 2013, 46). Ciccillo Matarazzo (1898-1977), neveu du conte Francisco Matarazzo (1854-1937), entrepreneur italien à l'origine de l'un des complexes industriels brésiliens les plus importants, vécut de l'âge de dix à vingt ans en Europe où il fut envoyé pour se former. Suite au démembrement du conglomérat des industries métallurgiques familiales, Ciccillo Matarazzo devint l'unique propriétaire de la société *Metalúrgica Matazzo-Metalma* (Encyclopédia Itaú Cultural, *Ciccillo Matarazzo*).

Issu de l'initiative privée de Ciccillo Matarazzo, le Musée d'art moderne de São Paulo (*Museu de Arte Moderna de São Paulo* - MAM/SP), fondé en 1948 selon le modèle du *Museum of Modern Art* (MoMA) de New York³⁴⁶, et aux statuts de musée privé à but non lucratif, fut inauguré en 1949 avec l'exposition *Do Figurativismo ao Abstracionismo* organisée par le critique d'art belge Léon Degand, promoteur d'art abstrait. Première exposition collective d'art non-figuratif présentée au Brésil, elle contenait les œuvres de Hans Arp, Alexander Calder, Robert Delaunay, Vassily Kandinsky, Francis Picabia, Victor Vasarely, Flexor, Hans Hartung, Fernand Léger, Alberto Magnelli, Joan Miró, Pierre Soulages et, parmi les artistes brésiliens, les œuvres de Cícero Dias et de Waldemar Cordeiro (Glaisen, 2009, 53).

Voué à l'art abstrait et soutenant l'émergence de l'art concret brésilien, le Musée d'art moderne de São Paulo qui, à ses débuts, ne détenait pas de politique d'acquisition ni de valorisation du patrimoine, constitua un espace de diffusion des nouvelles expériences esthétiques d'auteurs contemporains, nationaux et internationaux. Cette diffusion s'appuya sur des expositions, des cours d'histoire de l'art et la publication de catalogues. Comme ce fut le cas pour le Musée d'art de São Paulo, et selon le modèle du *Museum of Modern Art* de New York (MoMA), le Musée d'art moderne était avant

³⁴⁶ La fondation en 1929 du *Museum of Modern Art* (MoMA) de New York, qui avait comme objectif une légitimation de l'art contemporain aux Etats-Unis dans un contexte de rejet du passé européen, revient à l'initiative privée de treize femmes parmi lesquelles Abby Aldrich Rockefeller (Selbach, 2007).

tout orienté autour de questions didactiques. Il correspondait à un centre d'art comportant des salles d'expositions mais aussi une bibliothèque, un bar et un espace de projection de films. Caractéristique des premiers musées d'art moderne créés au Brésil, le Musée d'art moderne de São Paulo ne détenait à ses débuts qu'une collection limitée, constituée à partir de celles, personnelles, de son président Ciccillo Matarazzo³⁴⁷ et de son épouse Yolanda Penteadó, ainsi que de donations de Nelson A. Rockefeller (Enciclopédia Itaú Cultural, *Museu de Arte Moderna de São Paulo*).

A partir de la fin des années 1940, la vie culturelle de la ville de São Paulo n'était plus ce qu'elle était une dizaine d'années auparavant. Les domaines de l'architecture et du design se développèrent rapidement. Une nouvelle génération d'artistes et d'architectes se constitua, se distinguant du groupe hégémonique de Rio de Janeiro, soutenue par l'arrivée d'architectes provenant d'Europe et du marché de la construction en pleine expansion. Le Musée d'art de São Paulo Assis Chateaubriand, le Musée d'art moderne de São Paulo ainsi que la Biennale Internationale de São Paulo (*Bienal Internacional de São Paulo*) créditèrent la ville d'une visibilité nationale et internationale. La Biennale Internationale de São Paulo, rattachée à ce moment au Musée d'art moderne, fut établie par Ciccillo Matarazzo au début des années 1950 selon le modèle de la Biennale de Venise. Sa première édition qui eut lieu en 1951³⁴⁸ constitua la première exposition internationale d'art moderne réalisée hors des centres culturels européens et nord-américains.

L'effervescence du domaine artistique liée à ses nouvelles institutions créèrent toutefois une rivalité entre les deux musées récemment créés. Le Musée d'art de São

³⁴⁷ La collection de Ciccillo Matarazzo présentait initialement majoritairement des œuvres d'art dites « académiques ». Le contact avec Léon Degand et l'écrivain, critique d'art, sociologue et professeur Sérgio Milliet (1898-1966), influença largement Ciccillo Matarazzo qui intégra ensuite dans la collection du Musée des œuvres liées aux différents mouvements modernistes. Sérgio Milliet était l'un des principaux acteurs du Musée d'art moderne de São Paulo. Il en fut le directeur de 1952 à 1957. Il fut également le directeur des deuxième, troisième et quatrième Biennale Internationale de São Paulo. Il participa aussi, en 1922, à la Semaine d'art moderne.

³⁴⁸ Les prix décernés lors de la première édition de la Biennale de São Paulo en 1951 furent attribués à l'artiste et architecte suisse Max Bill (1908-1994) pour sa sculpture *Unité Tripartite* (1948-1949) et, dans la catégorie jeune peintre national, à l'artiste brésilien Ivan Serpa (1923-1973) pour son œuvre *Formas* (1951). Max Bill, qui fit partie des fondateurs et professeur de la *Hochschule für Gestaltung Ulm*, contribua largement au développement du concrétisme brésilien. Pietro Maria Bardi, après une première rencontre en 1945 à Milan, lui consacra une rétrospective au Musée d'art de São Paulo en mars 1951, quelques mois avant la Biennale de São Paulo, où l'œuvre primée fut déjà présentée (Braschi, 2012, 11-13).

Paulo se trouva dans une compétition difficile avec le Musée d'art moderne de São Paulo et la Biennale de São Paulo. Cette dernière fut le cadre de divergences entre ses organisateurs et le couple Bardi qui lui reprochait la reproduction du modèle de la Biennale de Venise considérée comme autocrate (LIMA, 2013, 66-67).

Le Musée d'art moderne de São Paulo rencontra également des difficultés. Elles furent générées par les mésententes entre son fondateur et ses directions successives, ainsi que par la création de la Biennale de São Paulo, première bénéficiaire des apports financiers du Musée. En 1963, ces désaccords conduisirent à la fermeture du Musée d'art moderne de São Paulo. La collection du Musée fut attribuée à l'Université de São Paulo, à l'origine de l'établissement du premier musée d'art contemporain du Brésil à caractère universitaire et public, le Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo (*Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC/USP*) inauguré la même année³⁴⁹.

Le Musée d'art moderne de Rio de Janeiro

Le Musée d'art moderne de Rio de Janeiro (*Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro - MAM/RJ*) fondé en 1948 dans la capitale brésilienne comme institution privée provient de l'initiative et de l'appui d'un consortium constitué d'entrepreneurs, d'industriels et de banquiers, présidé par l'industriel et collectionneur Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968) et soutenu par des personnalités de la ville comme Rodrigo Melo Franco de Andrade, Paulo Bittencourt, Niomar Moniz Sodré, entre autres. A la différence des musées de São Paulo, la première phase du Musée d'art moderne de Rio de Janeiro fut limitée à l'occupation d'espaces du nouveau bâtiment de la banque *Banco Boavista*. La première exposition du Musée, marque inaugurale de sa création qui eut lieu en 1949, comportait un ensemble d'œuvres provenant de collections privées offertes pour la plupart d'entre elles afin de constituer la collection initiale du Musée. Isolé dans un édifice bancaire, proposant des activités qui se limitaient à des réunions de personnalités cultivées et de conférences de critique d'art, le Musée d'art moderne de Rio de Janeiro n'atteignit pas, à ses débuts, de répercussion notable auprès du public (Parada, 1994, 115).

³⁴⁹ La collection du Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo comporta également les œuvres primées des différentes éditions de la Biennale de São Paulo jusqu'en 1961.

Transféré provisoirement en 1952 dans un espace improvisé entre les pilotis du bâtiment du Ministère de l'éducation, le Musée d'art moderne de Rio de Janeiro intégra en 1958 son siège définitif. Sa construction débuta au début des années 1950 sur un terrain cédé par la préfecture et prit fin en 2006 avec le bâtiment du *Teatro VivoRio*. Le projet du siège fut attribué à l'architecte Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) et l'aménagement des jardins à Roberto Burle Marx (1909-1994). L'édifice projeté comprenait trois espaces : le *Bloco-Escola* inauguré dans les années 1950, le *Bloco de Exposições* dans les années 1960 et le *Bloco-Teatro* terminé au début des années 2000, plus de quarante ans après le décès d'Affonso Reidy³⁵⁰.

Ce fut à partir des années 1950, sous la direction de Niomar Muniz Sodré (1916-2003)³⁵¹, que le Musée d'art moderne de Rio de Janeiro entra dans une phase dynamique et qu'il rejoignit les modèles du Musée d'art moderne de São Paulo et du *Museum of Modern Art* (MoMA) de New York. Elle convia notamment l'architecte Affonso Eduardo Reidy pour projeter le nouveau siège du Musée. Ce fut Carmen Portinho (1903-2001), ingénieur et militante féministe³⁵² qui assuma la construction du bâtiment. Considéré en 1954 comme institution d'utilité publique par le gouvernement fédéral, le Musée d'art moderne de Rio de Janeiro se distingua par l'insertion du design

³⁵⁰ Les dates de construction du siège définitif du Musée d'art moderne de Rio de Janeiro ainsi que celles de ses différents espaces et leur inauguration respective varient très largement selon les sources consultées.

³⁵¹ Niomar Muniz Sodré : épouse de Paulo Bittencourt, directeur et propriétaire du *Correio da Manhã*, quotidien emblématique de Rio de Janeiro.

³⁵² Carmen Portinho, troisième femme formée comme ingénieur au Brésil, suivit ses études d'ingénieur civile à l'École polytechnique de l'Université de Rio de Janeiro, dénommée à partir des années 1930 Université du Brésil. En 1930, Carmen Portinho suivit le premier cours d'urbanisme du pays et obtint ultérieurement une bourse du Conseil britannique pour réaliser un stage au sein des commissions de reconstruction et de réaménagement des villes détruites par la guerre. Elle fut responsable jusqu'en 1962 de la construction du projet architectural de son mari l'architecte Affonso Eduardo Reidy, l'ensemble résidentiel Pedregulho à Rio de Janeiro. Elle assuma comme ingénieur la construction du siège du Musée d'art moderne de Rio de Janeiro et créa en 1966 l'École supérieure de design industriel (*Escola Superior de Desenho Industrial* - Esdi), institution pionnière qu'elle dirigea durant vingt années jusqu'à son incorporation à l'Université de l'État de Rio de Janeiro. Carmen Portinho milita dans les 1920 et 1930 pour la reconnaissance professionnelle des femmes. En 1919, elle participa à l'organisation du mouvement des suffragettes et en 1932, à la création de l'Union universitaire féminine (*União Universitária Feminina*). En 1937 elle soutint la création de l'unique entité professionnelle composée de femmes, l'*Associação Brasileira de Engenheiras e Arquitetas* (ABEA) (CPDOC, *Carmen Portinho*).

et du dessin industriel et par sa vocation éducative. Il comportait dès la deuxième moitié des années 1950 une cinémathèque et un atelier de gravure.

L'un des aspects à relever du Musée d'art moderne de Rio de Janeiro, constituant l'une des caractéristiques des musées brésiliens établis dans les années 1950 et 1960 (Santos, 2004, 57-58), fut son rôle éducationnel. Alors que le Musée d'art de São Paulo développa des expositions didactiques (cours d'histoire de l'art en images présentés sur panneaux), le Musée d'art moderne de Rio de Janeiro proposa des ateliers et des cours adressés tout autant aux enfants qu'aux adultes. Ce dernier constitua un cadre formatif pour de nombreux artistes qui jouèrent ensuite un rôle important dans l'émergence de nouvelles expériences esthétiques.

L'initiative des cours proposés par le Musée d'art moderne de Rio de Janeiro revient au Groupe Frente (*Grupo Frente*), fondé par les artistes Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape et Vincent Ibberson, groupe auquel adhèrent postérieurement Hélio Oiticica, Franz Weissmann et Abraham Palatnik. La majorité des artistes mentionnés suivirent les cours proposés par le Musée d'art moderne de Rio de Janeiro auprès de l'artiste peintre et graveur Ivan Serpa (1923-1973). Ce dernier joua un rôle important dans la formation des artistes de Rio de Janeiro et de la vie artistique et culturelle de la ville. Il créa en 1954 le Groupe Frente avec le soutien des critiques d'art Ferreira Gullar et Mário Pedrosa. Ivan Serpa, considéré comme l'un des précurseurs de l'abstraction géométrique brésilienne³⁵³, primé lors de la première édition de la Biennale de São Paulo en 1951, en fut l'un des personnages clé jusqu'à la dissolution du groupe en 1956 (Glaisen, 2009, 54).

A partir de la seconde moitié du XX^e siècle, le Musée d'art moderne de Rio de Janeiro devint un centre de réception de conférences internationales ainsi que des groupes et mouvements précurseurs de l'art brésilien des années 1950 et 1960. En 1955 le Musée présenta les œuvres du Groupe Frente, en 1957 l'exposition nationale d'art concret et, en 1959, l'exposition d'art néoconcret.

³⁵³ L'un des aspects du Groupe Frente le différenciant des expériences esthétiques des artistes de São Paulo réside dans son postulat de liberté de création, sans domination d'un style unique. L'élément fondateur de ses adhérents fut le rejet de la peinture moderniste figurative brésilienne et de ses revendications nationalistes. Le Groupe Frente se distanca des théories concrètes de l'artiste emblématique Max Bill. Le langage géométrique constitua ainsi un terrain d'expériences et de questionnements, position critiquée par le groupe concret de São Paulo. Ce fut cette autonomie qui engendra des développements propres et singuliers des artistes du Groupe Frente (Glaisen, 2009, 55).

5.4. Les musées et collections universitaires

L'incorporation de la collection du Musée d'art moderne de São Paulo à l'Université de São Paulo ne fut pas un cas isolé. Il en fut de même avec le Musée royal devenu Musée national, incorporé en 1946 à l'Université de Rio de Janeiro ainsi qu'avec le Musée pauliste, intégré en 1963 à l'Université de São Paulo. L'insertion de collections appartenant à des institutions muséales au sein d'établissements universitaires renvoie à des temps antérieurs. Collections, musées et universités ont une histoire commune depuis plusieurs siècles. La constitution et l'intégration de collections au sein des universités sont indissociables de l'histoire des établissements des universités. Marta C. Lourenço (2005, 3) le précise dans la première partie de sa thèse de doctorat relative aux collections et aux musées des universités en Europe. Elle affirme en effet que toutes les universités détiennent des collections³⁵⁴, quelques soient leurs organisations et leurs origines respectives³⁵⁵.

Cet aspect, moins présent dans les études sur la création des musées, fait toutefois entièrement partie du domaine muséal et constitue un champ d'études spécifique. Ce domaine présente des développements récents et déterminants, en raison des questions de gestion particulière que les collections universitaires requièrent, ainsi qu'à son association aux réflexions relatives à la « crise » des musées, aux questionnements de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle sur la finalité et l'avenir des musées et au rôle des universités³⁵⁶.

Ces nouveaux développements intervinrent à partir des années 1980 avec la création d'associations nationales relatives aux musées universitaires. Sur un plan international, l'*International Committee for University Museums and Collections* (UMAC), sous-comité du Conseil International des Musées (ICOM) voué aux musées et aux collections universitaires, fut créé en 2001. Il attribua une reconnaissance et une

³⁵⁴ Traduction libre : « *All universities have collections* ».

³⁵⁵ L'*Ashmolean Museum* ouvert en 1863 dans le centre historique d'Oxford est considéré comme le premier musée universitaire.

³⁵⁶ L'ouvrage de la conservatrice et historienne de l'art Catherine Grenier (2013) intitulé *La Fin des musées ?* est représentative des questionnements actuels sur les établissements muséaux. Elle y développe entre autres le concept de « musée-campus » ou musée polymorphe comme alternative au modèle muséal. En France, les transformations des universités alimentent largement les réflexions sur les collections et les musées universitaires et les nouveaux rôles que ces derniers pourraient être engagés à intégrer au sein de leurs institutions respectives.

identité distincte aux musées universitaires dans les milieux professionnels (Lourenço, 2005, 7).

La présence de musées et de collections au sein des universités varient selon chaque établissement et pays. En Europe, les universités rassemblèrent des objets d'art, des objets religieux et des antiquités pour des raisons de prestige et de statut social. Elles commandèrent aussi des objets d'art comme ornementation de leurs espaces intérieurs et extérieurs, agissant de manière similaire à d'autres institutions privées ou publiques. Ce fut à partir du XVI^e siècle que les universités constituèrent leurs collections dans un but d'enseignement et de recherche, de construction et de transmission des connaissances selon les diverses disciplines présentes. Ce processus est identique pour les académies, les facultés et les écoles d'enseignement supérieur.

Les collections universitaires pouvaient être accessibles au public, comme ce fut le cas pour l'*Ashmolean Museum* à Oxford, devenu postérieurement un musée d'histoire de la science (Ferriot, 2004)³⁵⁷. Les premiers musées universitaires correspondaient aux cabinets de curiosités : y étaient conservé, classé et exposé un ensemble de « curiosités », spécimens d'histoire naturelle, monnaies, médailles, instruments et œuvres d'art, dédiés à tous les aspects des savoirs.

Au Brésil, la constitution de collection au sein des académies et des écoles des beaux-arts, des lycées des arts et métiers, puis des universités (développement proposé dans la première partie de cette étude), était étroitement liée au mode d'enseignement spécifique de ces institutions. En effet, l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia par exemple, qui était basé sur la copie des modèles de l'Antiquité classique et de la Renaissance, avait recours à des œuvres originales et à des reproductions, parmi lesquelles des plâtres importés d'Italie et de France. En ce qui concerne le Lycée des arts et métiers de Bahia, il présenta de la fin du XIX^e siècle jusqu'en 1938 une galerie d'art constituée d'une grande partie des œuvres de la collection de Jonathas Abbott, avant son attribution au Musée d'art de Bahia.

L'établissement des musées et des collections universitaires est relatif à des contextes particuliers et distincts. Un exemple probant de ces particularités est la création du Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo, référence mondiale

³⁵⁷ En utilisant le terme de « préhistoire » des musées universitaires, Dominique Ferriot (2004), professeur des universités au Conservatoire national des arts et métiers, mentionne dans son article *Musées et collections universitaires en Europe* la constitution de collections au sein des universités comme support à l'enseignement dès le XIV^e siècle.

parmi les musées universitaires d'Amérique latine conjointement à ceux des Etats-Unis. La particularité de son établissement est qu'il ne fut pas créé comme propre initiative et projet de l'Université de São Paulo. Comme le présente le curateur et professeur Domingos Tadeu Chiarelli (2011, 241) dans son article *A arte, a USP e o devir do MAC*, l'existence du Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo est due au fait de l'attribution de la collection de l'ancien Musée d'art moderne de São Paulo à l'Université. Cette collection comportait des œuvres d'art nationales et internationales couvrant les cinq premières décennies du XX^e siècle, sans préparation ni même sans intérêt particulier de l'institution universitaire à l'administrer. Chiarelli associe ce désintérêt à l'incapacité de l'Université à reconnaître non seulement son musée d'art contemporain, mais l'ensemble de ses institutions muséales, comme de véritables centres de production de connaissances, les reléguant au domaine de diffusion culturelle.

La situation marginale du Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo telle que présentée par Chiarelli (2011, 242) relève de l'absence de reconnaissance par la société brésilienne et, par conséquent par l'Université, des arts plastiques et plus largement de l'histoire de l'art comme domaine de connaissance autonome. Cette situation serait, selon ce dernier, tributaire de l'histoire du Brésil qui disqualifia socialement le travail manuel, le travail des artistes et leur production, en raison de son système social qui fut basé sur l'esclavage.

La problématique de l'attribution du travail manuel aux esclaves au cours des périodes du Royaume uni de Portugal, du Brésil et des Algarves (1815-1822) et de l'Empire du Brésil (1822-1889) dans sa relation avec le développement de l'enseignement artistique a été présenté dans la première partie de cette étude. Cette attribution, qui engendra un clivage entre les arts mécaniques et les art libéraux dès les débuts de l'établissement de l'enseignement artistique au sein de l'Académie impériale des Beaux-Arts, semble ainsi avoir influencé la reconnaissance du domaine des arts comme domaine de connaissance autonome et de sa réelle insertion académique comme domaine scientifique. Cette situation pourrait encore expliquer le nombre limité de publications d'envergure consacrées à l'histoire de l'art brésilien et l'absence de manuel d'histoire de l'art brésilien, tel qu'indiqué par Gaudêncio Fidelis, fondateur et ancien directeur du Musée d'art contemporain de Rio Grande do Sul (Bueno, Fidelis, Freire, Poinsot, 2013, 226).

La relation entre les institutions muséales et l'Université fédérale de Bahia présente des aspects fort différents de celle mentionnée entre l'Université de São Paulo et son musée d'art contemporain. L'Université de Bahia et, à partir de 1950, l'Université fédérale de Bahia, après son processus de fédéralisation, occupa une place centrale dans le développement culturel de Bahia des années 1950. Ce processus passa par l'instauration des institutions culturelles de l'Etat et de ses institutions muséales. Il s'agit d'un rôle aux actions diverses, graduelles, dont les influences se répercutèrent jusque dans les années 1980. Liées aux interventions personnelles des acteurs de l'Université et de ses écoles, ainsi qu'aux initiatives personnelles de son recteur Edgard Santos, ces actions intervinrent dans différents secteurs des domaines culturels.

Les musées de l'Université fédérale de Bahia, reconnus officiellement comme organes complémentaires, sont le Musée d'art sacré (*Museu de Arte Sacra*) fondé en 1957 et inauguré en 1959, le Musée afro-brésilien (*Museu Afro-Brasileiro* - MAFRO) inauguré en 1982 par la directrice du CEAO, créé dans les années 1970 à partir de la conception de Pierre Verger et de la collection du Centre d'études afro-orientales (*Centro de Estudos Afro-Orientais* - CEAO), et le Musée d'archéologie et d'ethnologie (*Museu de Arqueologia e Etnologia* - MAE) établi en 1983³⁵⁸.

Il est intéressant de noter que l'étude effectuée par Roberta Smania Marques et Rejâne Maria Lira da Silva (2011, 71) sur les musées universitaires de l'Université fédérale de Bahia ne prend pas en compte le Musée d'art sacré de l'Université fédérale de Bahia, en raison de l'absence de divulgation de connaissances scientifiques à son égard. Elle ne néglige pas pour autant sa portée comme institution muséale universitaire et sa considération comme musée d'art sacré parmi les plus importants d'Amérique latine. Cette remarque permet de faire un lien avec la question de la reconnaissance des disciplines artistiques et de l'histoire de l'art comme domaine de production de connaissances scientifiques relatée quant au Musée d'art contemporain de São Paulo. Le Musée d'art sacré de l'Université fédérale de Bahia fut établi dans un contexte différent, dans le sens d'une institution qui fut projetée par le recteur de l'Université, marquant un réel intérêt de l'intégrer parmi les divers établissements de l'Université et de l'administrer.

D'autres éléments relatifs à la constitution de collections, dont les initiatives souvent personnelles reviennent aux acteurs de l'Université fédérale de Bahia,

³⁵⁸ L'Université fédérale de Bahia détient d'autres entités muséales sans pour autant leur avoir attribué une reconnaissance officielle (Marques, Silva, 2011, 71).

professeurs et directeurs des nouvelles entités artistiques créées dans les années 1950 entre autres. Ces initiatives de la période des années 1950 au début des années 1960 ne constituèrent toutefois pas, ultérieurement, d'entité muséale universitaire.

L'existence d'un musée du théâtre établi de manière informelle par Martim Gonçalves au sein de l'Ecole de théâtre de l'Université fédérale de Bahia reste difficile à déterminer. Dans sa thèse de doctorat relative à Martim Gonçalves et l'Ecole de théâtre de l'Université fédérale de Bahia, Jussilene Santana (2011, 164) fait référence aux activités du musée des objets du quotidien populaire et à la création de secteurs de documentation dramatique, parmi lesquels une bibliothèque et un musée. Le musée des objets du quotidien populaire fait-il référence au Musée d'art populaire de Bahia (*Museu de Arte Popular* - MAP), au Centre d'études de travaux artisanaux (*Centro de Estudos do Trabalhos do Artesanato*) de Bahia projetés par Lina Bo Bardi, à la collection particulière de Martim Gonçalves ou encore au fonds et aux archives de l'exposition de théâtre et danses populaires qu'il coorganisa avec Roger Bernardet et qui fut présentée en Europe en 1957 et 1958³⁵⁹ ? Cette collection aurait-elle un lien avec les objets du quotidien de l'Ecole de théâtre prêtés pour l'exposition *Bahia* de 1959 conçue par Martim Gonçalves³⁶⁰ ? Concernant le musée de l'Ecole de théâtre, il semble avoir été l'un des projets de Martim Gonçalves, pensé entre 1956 et 1957 selon le modèle des institutions dont il prit connaissance lors de ses séjours à l'étranger.

Sans précision sur l'existence d'un musée du théâtre, celle de la collection d'art populaire du scénographe, fondateur et premier directeur de l'Ecole de théâtre de l'Université fédérale de Bahia Eros Martim Gonçalves est toutefois avérée³⁶¹. Cette

³⁵⁹ L'exposition de culture populaire, intitulée *Théâtre et danses populaires au Brésil*, devait initialement avoir lieu au siège de l'Alliance française à Paris en janvier 1957, en accord avec la direction du Théâtre des Nations qui souhaitait l'intégrer à l'inauguration du quatrième Festival International de Théâtre. L'exposition qui contenait une cinquantaine de photographies de Marcel Gautherot documentant des scènes performatives populaires brésiliennes (processions, danses, rituels, entre autres) fut présentée dans le foyer du Théâtre Sarah Bernhardt du 23 au 31 mars 1957. Entre juin et septembre de la même année, l'exposition fut présentée au *Museum für Völkerkunde* à Vienne, sous l'intitulé d'exposition du folklore dramatique brésilien, puis en février au sein de la librairie *Al Ferro di Cavallo* à Rome, sous la dénomination d'exposition de photographies de danses dramatiques brésiliennes (Santana, 2011, 144-149).

³⁶⁰ Zeuler R. M. de A. Lima (2013, 92) indique dans la présentation et la critique de l'exposition *Bahia* que les objets ordinaires qui en firent partie furent prêtés par des collectionneurs de Salvador et l'Ecole de théâtre.

³⁶¹ Des doutes persistent toutefois sur le statut et l'établissement de la collection de Martim Gonçalves et, par conséquent, sur son lien avec l'Université fédérale de Bahia.

collection constitue aujourd'hui encore, avec celle de l'architecte Lina Bo Bardi, conceptrice et première directrice du Musée d'art moderne de Bahia, la collection d'art populaire de l'espace d'art, de culture et de mémoire dénommé *Solar Ferrão* ou Centre culturel *Solar Ferrão*. Ce dernier est situé dans un édifice du centre historique de la ville de Salvador, intégré aux biens culturels du Service du patrimoine historique et artistique national en 1938, actuel Institut du patrimoine historique et artistique national (IPHAN)³⁶². La collection réunit un ensemble d'objets et d'artefacts utilitaires et figuratifs représentatifs de la culture populaire du Nordeste.

Une étude spécifique sur les objets de la collection de Martim Gonçalves et de Lina Bo Bardi serait à réaliser. Les informations recueillies au cours de cette recherche ne permettent effectivement pas de retracer avec précision et certitude leurs trajectoires respectives, qui furent très probablement en partie communes ou du moins s'entrecroisèrent à certains moments. Un des points de croisement initial pourrait correspondre à l'exposition d'art populaire intitulée *Bahia*, organisée et conçue par Martim Gonçalves, représentant de l'École de théâtre de l'Université fédérale de Bahia, avec la collaboration de Lina Bo Bardi, présentée en 1959 dans le cadre de la cinquième Biennale de São Paulo.

L'exposition avait comme objectif de révéler au moyen d'une « présentation théâtrale » les racines populaires de la culture de Bahia en contraste avec les courants cosmopolites de la Biennale de São Paulo (Lima, 2013, 92-94). Elle fut soutenue et encouragée par le recteur Edgard Santos et son Université, promue par le gouvernement de Juracy Magalhães et le groupe Chateaubriand, avec la collaboration de Vivaldo da Costa Lima, l'un des premiers collaborateurs et chercheurs du Centre d'études afro-orientales de l'Université fédérale de Bahia (CEAO). Elle bénéficia des expériences antérieures de l'anthropologue Darcy Ribeiro au début des années 1950 avec le Musée indigène (*Museu Indígena*) et le Musée d'art populaire de Recife (*Museu de Arte Popular*).

L'exposition contenait : des projections de diapositives retraçant en images les aspects historiques et traditionnels de la culture de Bahia, accompagnées d'une diffusion sonore de musique afro-brésilienne, des photographies, des objets du quotidien (hamacs,

³⁶² Le Centre culturel *Solar Ferrão* contient également la collection des *Plásticas Sonoras* du musicien, compositeur, professeur et créateur d'instruments de musique Walter Smetak (1913-1984). Celui-ci participa très activement aux Séminaires libres de musique de l'Université fédérale de Bahia, aux côtés du compositeur Hans-Joachim Koellreutter.

jouets, ustensils de cuisine), des objets de plus grande dimension (barques sculptées), des vêtements de cuir utilisés par les éleveurs de bétail, des textiles des religions afro-brésiliennes, une vitrine avec les objets les plus délicats en céramique, entre autres (Lima, 2013, 93). Des danses afro-brésiliennes interprétées par des acteurs et des étudiants des Ecoles de l'Université fédérale de Bahia furent également présentées lors de l'ouverture de l'exposition, sans omettre la mise en espace de l'ensemble des éléments de l'exposition qui pourrait être, elle-même, un sujet d'étude spécifique.

Jussilene Santana (2009, 5), relate la complicité et le travail de collaboration que Lina Bo Bardi entretint avec Martim Gonçalves dans le cadre de l'Ecole de théâtre de l'Université fédérale de Bahia, de l'Ecole des enfants du Musée d'art moderne de Bahia et de l'exposition *Bahia* de 1959. Elle relaie également l'information indiquant que la collection constituée pour l'exposition mentionnée et établie par Martim Gonçalves fut celle qui initia le Musée d'art populaire créé en 1963³⁶³. Toutefois, l'article, dont le sujet ne relève pas de la constitution de cette collection, ne permet pas de connaître avec plus de précisions son origine.

Une partie de ces objets, parmi lesquels ceux de la collection privée de Martim Gonçalves, furent réutilisés postérieurement dans les projets de Lina Bo Bardi. Ils furent par ailleurs intégrés au début des années 1960 dans les expositions du *Projeto Unhão* avec le Musée d'art moderne de Bahia (*Museu de Arte Moderna* - MAM/BA) et le Musée d'art populaire (*Museu de Arte Popular* - MAP). L'exposition *Nordeste* qui se tint en 1963 dans le Musée d'art populaire à Salvador, correspondant à un élargissement de l'exposition *Bahia* de 1959, contenait une partie de ces objets (Lima, 2013, 108). En 1969, le nouveau siège du Musée d'art de São Paulo (*Museu de Arte de São Paulo* - MASP), projeté et conçu par Lina Bo Bardi, fut ouvert au public avec une large exposition temporaire intitulée *A Mão do Povo Brasileiro*³⁶⁴. Cette dernière comportait

³⁶³ L'article de Jussilene Santana (2009) intitulé *Cumplicidades e Parcerias : Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, na Escola da Criança do MAMB e na Expo Bahia da V Bienal de São Paulo*, antérieur à la thèse de doctorat de l'auteure (2011) largement citée dans la première partie de cette étude, fait partie des communications présentées dans le cadre de l'événement *50 anos de Lina Bo Bardi na Encruzilhada da Bahia e do Nordeste* organisée à Salvador du 2 au 5 décembre 2009 en commémoration du cinquantenaire de la présence de l'architecte à Bahia (1958-1954).

³⁶⁴ Traduction libre : « *La main du peuple brésilien* ».

un ensemble d'objets populaires qui constitua un élargissement des expositions *Bahia* et *Nordeste* (Lima, 2013, 138)³⁶⁵.

Une étude approfondie des trajectoires de ces objets serait d'un intérêt remarquable, car elles permettraient de révéler et de considérer ces derniers non seulement comme des biens culturels du patrimoine historique et artistique de Bahia, du Nordeste et du Brésil, mais comme de véritables sources centrales de production de connaissances multidisciplinaires. Les trajectoires de ces objets permettraient de reconsidérer les liens de l'Université fédérale de Bahia avec des événements extérieurs à l'institution. Elles participeraient à la mise en exergue de son rôle de soutien, de support et d'acteur, dans le cadre d'expositions nationales et internationales et, pour ce qui concerne Bahia, de son rôle de support direct et indirect à l'établissement de ses musées d'art moderne et d'art populaire.

L'étude des trajectoires de ces objets permettraient encore de soulever les aspects muséographiques auxquels ils furent liés dans les années 1950 et 1960 dans le cadre des expositions *Bahia*, *Nordeste* et, plus tardivement encore, à l'occasion de l'exposition *A Mão do Povo Brasileiro* du Musée d'art de São Paulo. Cette étude spécifique permettrait de relever, d'étayer et d'analyser les correspondances entre les dispositifs muséographiques des institutions muséales d'anthropologie et d'ethnologie d'une part et les institutions muséales artistiques d'autre part. Ces objets pourraient encore être analysés au regard des cabinets de curiosités puis des propositions et des expériences des avant-gardes historiques du début du XX^e siècle, jusqu'aux dispositifs largement intégrés et encore présents dans le domaine de l'art contemporain ou art actuel, connus sous les dénominations d'installation ou d'art environnemental. Les questions de filiation ou de concordance relatives à ces dispositifs seraient à interroger, dans les domaines de la muséographie et des expériences artistiques.

Les dispositifs de présentation de ces objets relèvent de rapports étroits avec le domaine du théâtre et plus largement avec le concept de la performance et du performatif. Ces objets furent d'ailleurs intégrés dans le travail de scénographie, ou « d'architecture scénique » selon l'appellation de Lina Bo Bardi (Lima, 2013, 98), qu'elle

³⁶⁵ Zeuler R. M. de A. Lima (2013, 139) indique dans son vaste ouvrage sur Lina Bo Bardi l'utilisation en 1969 pour l'exposition *A Mão do Povo Brasileiro*, présentée dans le cadre de l'ouverture du nouveau siège du Musée d'art de São Paulo, des figures de proue (*carrancas*) appartenant à Martim Gonçalves.

réalisa à l'occasion de ses collaborations avec Martim Gonçalves³⁶⁶. Le domaine du design y est également très présent, non seulement dans les dispositifs de présentation, mais également dans l'intérêt formel attribué aux objets d'art populaire et du quotidien. La proposition de « vitrine des formes » (*Vitrine das Formas*) en est un exemple. Cette dernière est en effet présente dès l'établissement du Musée d'art de São Paulo, réutilisée postérieurement de manière récurrente, selon des modes et des propositions différentes, comme ce fut le cas à l'occasion de l'exposition *Nordeste* du Musée d'art populaire à Salvador en 1963³⁶⁷.

Lina Bo Bardi (2009) écrivit dans la revue *Habitat* en 1951 un article intitulé *Vitrinas*, interrogeant la relation entre les vitrines, la ville et ses habitants, accusant le caractère avant tout commercial et lucratif de celles-ci, où le consommateur est comparé à un rat, la vitrine à une souricière et ses produits à des fromages. La vitrine y est présentée comme une contributrice possible à la formation du goût de ses habitants et à la physionomie de la ville. Ainsi, le dispositif des « vitrines des formes » développé par Lina Bo Bardi peut être associé à sa description des vitrines des villes auxquelles elle attribue une responsabilité morale, détentrices d'une « force presque invincible par la violente capacité de contact immédiat et de diffusion publique »³⁶⁸. Ce dispositif pourrait ainsi être associé au caractère de « contact immédiat » des vitrines, se différenciant du travail persuasif des articles, des salles d'expositions et des livres. Ces derniers, selon Lina Bo Bardi, fonctionnent en effet selon un mode de prise de contact différent du fait de devoir les chercher ou les trouver.

Une dernière orientation d'étude qu'engage l'analyse des trajectoires de ces objets, qui traversent l'ensemble des propositions mentionnées préalablement, est relative aux aspects historique, théorique, politique et idéologique. Ces objets participèrent aux transformations de la société brésilienne en tant que témoins, supports et vecteurs communicationnels de revendications sociales, politiques, idéologiques et esthétiques. Les trajectoires de ces objets révèlent encore, à travers la fluctuation de leur

³⁶⁶ Lina Bo Bardi travailla sur plusieurs productions théâtrales de Martim Gonçalves à Salvador au cours des années 1960 et 1961, parmi lesquelles l'*Opéra de quat'sous* (*Die Dreigroschenoper*) de Bertold Brecht et Kurt Weill (1928) et *Caligula* d'Albert Camus (1944).

³⁶⁷ Des informations plus détaillées sur la *Vitrine das Formas* proposée par le couple Bardi au Musée d'art de São Paulo sont accessibles dans le mémoire de master de Stela Politano (2010) intitulé *Exposição Didática e Vitrine das Formas : a didática do Museu de Arte de São Paulo*.

³⁶⁸ Traduction libre d'un extrait de l'article *Vitrinas* de Lina Bo Bardi publié dans la revue *Habitat* n° 5 d'octobre-décembre 1951 : « [...] uma força quase invencível pela violenta capacidade de contato imediato e difusão pública da vitrina [...] » (Bardi, 2009, 76-77).

valorisation auprès des instances gouvernementales, les orientations de ces dernières ainsi que les différents rôles attribués à ces objets.

Un exemple qui sous-tend cet axe d'analyse est le soutien institutionnel, gouvernemental et de groupes privés que reçut le projet de Martim Gonçalves pour l'exposition *Bahia*³⁶⁹ en 1959 dans le cadre de la Biennale de São Paulo, événement pourvu d'une visibilité nationale et internationale. En 1965, l'exposition d'art populaire brésilien organisée par Lina Bo Bardi, approuvée en 1964 par le Ministère des affaires étrangères et qui devait se tenir à la Galerie nationale d'art à Rome (*Galleria Nazionale d'Arte*), fut déprogrammée et confisquée très peu de temps avant son ouverture sur ordre de l'Ambassade du Brésil (Lima, 2013, 114)³⁷⁰. Il s'agissait d'une exposition similaire à celles déjà mentionnées, *Bahia* et *Nordeste*, mais élargie. Elle contenait, entre autres apports supplémentaires, des photographies permettant une contextualisation de la production des objets présentés ainsi que des photographies de la nouvelle capitale Brasília.

L'intégration de ces objets dans les nouveaux musées d'art du Brésil et dans des expositions à l'extérieur du Brésil suscitèrent des réactions opposées. En effet, cinq années après l'annulation de l'exposition de Lina Bo Bardi à Rome, l'exposition d'artefacts populaires intitulée *A Mão do Povo Brasileiro* du Musée d'art de São Paulo, mise en scène par Lina Bo Bardi, fut accueillie très positivement par le public brésilien (Lima, 2013, 139). Cet accueil favorable fut toutefois accompagné de critiques. Ces critiques reprochaient à Lina Bo Bardi une vision romantique de la misère du Nordeste. Il lui était en effet reproché de proposer, avec l'exposition des artefacts des cultures populaires des régions les plus pauvres du Brésil, une conciliation de la classe moyenne à la misère. Relatif à cette conciliation, l'économiste Celso Furtado (1920-2004) envoya une lettre en 1967 à Lina Bo Bardi depuis son exil à Paris. Il lui formula le fait que l'identification des arts d'une communauté peut être le mode le plus sûr et le moins coûteux pour initier le développement de la base matérielle de cette dernière, mais que

³⁶⁹ L'exposition *Bahia* basée sur la thématique de la culture populaire et anonyme dans un espace muséal était présentée par un texte de l'écrivain Jorge Amado (Rubino, 2008).

³⁷⁰ Pour le détail des événements qui provoquèrent l'annulation de l'exposition de Lina Bo Bardi à Rome, parmi lesquels la présentation du manifeste *A estética da fome* du cinéaste Glauber Rocha à Gênes quelques semaines avant l'ouverture de l'exposition : cf. Lima, 2013, 114-115.

le risque est de s'arrêter à cette phase d'identification et de servir de tranquillisant et d'acceptation de la pauvreté (Bardi, 1995, 63)³⁷¹.

Du caractère irrévérencieux et transgressif attribué aux artefacts populaires du Nordeste du Brésil, supports d'actions engagées d'intellectuels, architectes, artistes et militants politiques, aux appropriations esthétiques et politiques, les trajectoires de ces objets semblent avoir empruntées la destination envisagée par Celso Furtado en 1967. En effet, une partie réduite de ces objets, visibles encore à ce jour au sein du *Solar Ferrão* de la ville de Salvador dans le quartier historique le plus visité par les touristes, sont présentés au moyen d'un dispositif ne permettant pas d'entrevoir l'ensemble des enjeux qu'ils représentèrent.

5.5. Le Musée d'art sacré de l'Université fédérale de Bahia

Les musées brésiliens d'art sacré furent officiellement établis après 1945, c'est-à-dire après la période Vargas et la création des musées de la première moitié du XX^e siècle. L'indication de Myrian Sepúlveda dos Santos (2004, 57), qui fait correspondre la datation des premiers musées brésiliens d'art sacré à celle des musées de la période Vargas, semble ne pas distinguer les actions de la politique de préservation du patrimoine culturel, parmi lesquelles la protection des édifices et des sites historiques, de l'établissement officiel des musées d'art sacré. Cette remarque introductive relative à la création du Musée d'art sacré de l'Université fédérale de Bahia (*Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia*), inauguré le 10 août 1959, permet de relever qu'il fait partie des premiers musées d'art sacré établis au Brésil, contrairement au Musée d'art moderne de Bahia. Ce dernier fut en effet créé plus tardivement que les musées d'art moderne des centres économique et politique brésiliens.

La création du Musée d'art sacré de l'Université fédérale de Bahia est caractérisée, comme mentionné antérieurement, par son origine tribulaire de l'initiative

³⁷¹ Interprétation d'un extrait du texte de Celso Furtado tiré de la version en italien présente dans l'ouvrage de Lina Bo Bardi intitulé *L'impasse del design. L'esperienza nel Nordest del Brasile* (Bardi, 1995, 63) : « *Riconosco che identificare le arti di una comunità possa essere il modo più sicuro e meno costoso per dare inizio allo sviluppo della base materiale di questa comunità... Mi riferisco soltanto al rischio di fermarci alla fase di identificazione e di finire come la letteratura nordestina, che ha finito per girare intorno ai 'castelli' e per servire da tranquillante per chi non ha sonno all'ora della siesta.* »

et de l'impulsion de son recteur Edgard Santos. En 1958, Edgard Santos projeta l'implantation du Musée d'art sacré dans l'ancien couvent *Santa Teresa*, situé entre la plage *Praia da Preguiça* et la partie haute de la ville de Salvador.

Le couvent *Santa Teresa*

La construction du couvent *Santa Teresa* et de son église, ouvrage des carmes déchaux³⁷² portugais arrivés au cours de la deuxième moitié du XVII^e siècle³⁷³ à Salvador, alors capitale de la colonie, s'acheva à la fin du XVII^e siècle (Risério, 2013, 204-205)³⁷⁴. Le projet architectural du couvent fut probablement dessiné par le bénédictin Macário de São João, auteur également du monastère *São Bento (Mosteiro de São Bento)* de la ville de Salvador. Le modèle architectural le plus probable relevé par l'archéologue et historien Valentín Rafael Simon Joaquim Calderón de la Vara³⁷⁵, connu sous le nom de Valentín Calderón, second directeur du Musée d'art sacrée de l'Université fédérale de Bahia après le départ en retraite de son premier directeur Clemente Maria da Silva-Nigra, serait celui du couvent *Nossa Senhora dos Remédios* de la ville d'Evora au Portugal. Ce dernier fut fondé en 1606 par l'archevêque d'Evora pour les frères de l'ordre des Carmes déchaux et inauguré en 1614 (Maia, 1987, 9).

Santa Teresa constitua l'un des plus importants couvents de l'ordre des Carmes

³⁷² L'ordre des Carmes déchaux (*descalcez*), c'est-à-dire se déplaçant pieds nus dans des sandales, à vocation contemplative et missionnaire et inaugurée par sainte Thérèse d'Ávila (1515-1582), est issu de la réforme de l'ordre mendiant du Carmel né au XII^e siècle.

³⁷³ Les carmes portugais qui arrivèrent à Bahia en 1660 construisirent tout d'abord un petit hospice avant la construction du couvent *Santa Teresa* sur un terrain donné par le roi Afonso IV de Portugal.

³⁷⁴ Le couvent *Santa Teresa* n'est pas l'unique ouvrage architectural de l'ordre du Carmel implanté à Salvador. Le couvent *Nossa Senhora do Carmo* et son église, ainsi que l'église du Troisième ordre (*Igreja da Ordem Terceira do Carmo*), situés dans la partie haute de la ville, furent édifiés hors des murs de la ville sur la colline dénommée *Monte do Carmo*, actuellement *Largo do Carmo* à l'entrée du quartier *Santo Antônio*. Les constructions débutèrent au cours du XVII^e siècle (Tereno, 2013).

³⁷⁵ Valentín Rafael Simon Joaquim Calderón de la Vara, formé en archéologie en Espagne, s'installa au Brésil où il se naturalisa et se maria. Rattaché à l'Université fédérale de Bahia et à l'équipe de l'Institut des sciences sociales, il travailla sur les peintures rupestres des sites bahianais et introduisit la notion de tradition dans les études des représentations rupestres. Il participa au Programme national de recherches archéologiques PRONAPA (Costa, 2012, 12). Professeur, il fut encore directeur du Département culturel de l'Université fédérale de Bahia et directeur de la Fondation culturelle de l'Etat.

déchaux du monde lusophone. Dès le XVIII^e siècle, le couvent eut une influence sur le développement urbain de la ville de Salvador. Il accueillit en son sein un collège et, en 1759, l'*Academia Brasilica dos Acadêmicos Renascidos*. Valentín Calderón indique dans son étude sur le couvent *Santa Teresa* la participation des frères à la vie économique locale de la fin du XVII^e siècle à la première moitié du XVIII^e siècle. En l'absence d'institutions bancaires, ils servirent de dépôt d'argent et remplirent la fonction de prêteur de fonds moyennant le paiement d'intérêts (MAIA, 1987, 11). Cependant, les mouvements d'indépendance qui eurent lieu à la fin du XVIII^e siècle remirent en question la présence des carmes portugais sur le territoire bahianais. Poussés à se retirer en Europe, le prieur Francisco das Dores jura publiquement au début du XIX^e siècle dans la cathédrale basilique de Salvador son rattachement à la constitution de l'Empire et reçut du pape en 1830 l'autorisation d'organiser sa communauté indépendamment de l'ordre des Carmes déchaux portugais. En 1833, la Révolution fédéraliste remis une nouvelle fois en question leur présence à Salvador. Leur nombre diminua considérablement sans possibilité de rénovation de leur communauté, comptabilisant en 1836 trois frères uniquement, jusqu'à sa disparition en 1840 (Maia, 1987, 12).

A partir de la disparition de la communauté des carmes déchaux, le couvent *Santa Teresa* traversa d'intenses modifications, que ce soit au niveau de sa gestion qui passa par différentes administrations, mais encore au niveau de son organisation architecturale. Le site du couvent *Santa Teresa* fut ainsi le cadre de nouvelles constructions. En son sein, des parois intérieures furent démolies, de nouvelles ouvertures y furent introduites, transformant considérablement l'ouvrage initial (Maia, 1987, 13). De 1849 à 1953, le couvent servit de siège au Séminaire central de l'archidiocèse de Salvador³⁷⁶. Il resta ensuite partiellement inoccupé jusqu'à l'implantation du Musée d'art sacré. Deux représentations théâtrales de l'Ecole de théâtre de l'Université fédérale de Bahia eurent lieu sur le site du couvent en 1956, dirigées par Martim Gonçalves (Santana, 2011, 520)³⁷⁷.

³⁷⁶ La circonscription ecclésiastique de l'Eglise catholique dénommée archidiocèse de São Salvador da Bahia, *Archidioecesis Sancti Salvatoris in Brasilia* en latin, date de 1676.

³⁷⁷ Les informations relatives aux deux représentations théâtrales de l'Université fédérale de Bahia qui eurent lieu sur le site du couvent *Santa Teresa* en 1956 proviennent des sources utilisées par Jussilene Santana (2011, 520) pour sa thèse de doctorat : liste des textes, auteurs, traducteurs, directeurs représentés à l'Ecole de théâtre de l'Université de Bahia de 1956 à 1961. Les textes mentionnés relatifs aux représentations sont : *Auto da Cananéia* du dramaturge

Dans un très mauvais état malgré les travaux de conservation réalisés par la Division du patrimoine historique et artistique national et son occupation par quelques familles aux ressources très limitées, le couvent requérait d'amples travaux de restauration (Silva-Nigra, 1972, 119-120)³⁷⁸. Ces travaux débutèrent après la signature de la convention du 6 mars 1958 entre l'Université fédérale de Bahia et l'archidiocèse de Salvador, représentés respectivement par Edgard Santos et le cardinal Augusto Álvaro da Silva³⁷⁹ (Maia, 1987, 15). La convention engagea l'Université à restaurer le couvent et ses dépendances, à soutenir financièrement la construction du nouveau Séminaire central de Bahia et à verser une somme mensuelle correspondant à la location du site pour une durée de soixante années³⁸⁰, en contrepartie de la gestion et de l'utilisation des édifices du couvent et de ses annexes comme siège du Musée d'art sacré de l'Université fédérale de Bahia (Silva-Nigra, 1972, 120). L'archidiocèse s'engagea à laisser sur le site les objets liturgiques et les sculptures comme éléments d'exposition permanente du Musée (Maia, 1987, 15).

La restauration du couvent *Santa Teresa*

Afin d'établir les lignes directrices de la restauration du couvent, ainsi que le fonctionnement d'un musée d'art sacré, Edgard Santos prit conseil auprès de Deoclécio Redig de Campos (1905-1989)³⁸¹, conservateur brésilien aux musées du Vatican.

portugais Gil Vicente (1465-1537) et *L'Annonce faite à Marie* du poète et dramaturge français Paul Claudel (1868-1955).

³⁷⁸ Les informations relatives au couvent *Santa Teresa* et l'établissement du Musée d'art sacré de l'Université fédérale de Bahia proviennent essentiellement de la synthèse historique réalisée par Valentín Calderón présente dans l'ouvrage *Convento de Santa Teresa. Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia* (Silva-Nigra, 1972, 105-120) et de l'ouvrage édité par le professeur Pedro Moacir Maia (1987) intitulé *O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia*.

³⁷⁹ Augusto Álvares da Silva (1876-1968) occupa la fonction d'archevêque de São Salvador da Bahia et fut élevé à la fonction de cardinal par le pape Pie XII en 1953.

³⁸⁰ La convention entre l'Université fédérale de Bahia et l'archidiocèse de Salvador fut reconduite le 10 mai 2015 par l'adjonction d'un terme supplémentaire.

³⁸¹ Deoclécio Redig de Campos, né à Belém, vécu jusqu'à l'âge de cinq ans au Brésil. Il se forma en philosophie et en histoire de l'art sous l'orientation de l'historien de l'art Adolfo Venturi en Italie. Entré au Vatican dans le cadre d'un cours de restauration en 1933, il y travailla jusqu'à sa retraite en 1978. Il occupa successivement les fonctions de conservateur et de directeur.

Concernant la direction du nouveau musée d'art sacré, Deoclécio Redig de Campos indiqua Clemente Maria da Silva-Nigra, moine de l'ordre des Bénédictins, expert du Département du patrimoine historique et artistique national et archiviste de l'ordre de Saint-Benoît (Maia, 1987, 15). Edgard Santos suivit l'indication de Deoclécio Redig de Campos et, après approbation du cardinal Augusto Álvaro da Silva, Clemente Maria da Silva-Nigra fut nommé directeur du Musée d'art sacré de l'Université fédérale de Bahia, fonction qu'il occupa jusqu'en 1972 (Maia, 1987, 6).

La restauration du couvent *Santa Teresa* qui débuta en 1958 fut réalisée par le Service de restauration de l'Université fédérale de Bahia, sous la supervision de l'organe de protection du patrimoine historique et artistique national (Silva-Nigra, 1972, 120). Les travaux de restauration du couvent et son adaptation en musée furent coordonnés par l'architecte, restaurateur et professeur Wladimir Alves de Souza³⁸² et Geraldo Raposo Câmara. Les extensions postérieures à la construction initiale des édifices furent démolies. Fut parallèlement rajouté ce qui avait été modifié en conservant la conception initiale des bâtiments (Risério, 2013, 206). Des analyses furent effectuées pour identifier la provenance des matériaux initiaux afin de recomposer la première structure du couvent. Des travaux supplémentaires furent également réalisés sur le site comme la consolidation du terrain et des édifices, l'ajout d'escaliers extérieurs pour en faciliter l'accès et l'insertion d'un ascenseur à l'intérieur du couvent, entre autres. Le peintre, restaurateur et professeur João José Rescala, accompagné d'un groupe d'étudiants et de collaborateurs, fut chargé de la restauration des retables, des autels et des peintures (fresque, tempera et huile sur bois) (Maia, 1987, 14).

João José Rescala (1910-1986), peintre de Rio de Janeiro, lauréat des Prix de voyage, membre fondateur du groupe d'artistes *Núcleo Bernardelli*, représentant du Service du patrimoine historique et artistique national (SPHAN) et collaborateur dès 1949 du Département du patrimoine historique et artistique national (DPHAN), professeur de l'École des Beaux-Arts de l'Université fédérale de Bahia dès 1952, réalisa

³⁸² Wladimir Alves de Souza (1908-1994), né à Belém en 1908, se forma en architecture au sein de l'École nationale des Beaux-Arts à Rio de Janeiro. Il bénéficia en 1931 du Prix Caminhoá (prix de voyage en Europe). A partir de 1934, il projeta différentes constructions de style classique. En 1938, il fut nommé professeur de théorie et philosophie d'architecture de l'École nationale des Beaux-Arts. Sur la demande du gouverneur de l'Etat de Bahia Luiz Vianna Filho, il initia dans les années 1970 la revitalisation du quartier historique du *Pelourinho* à Salvador. Directeur à deux reprises de l'École nationale des Beaux-Arts, il occupa encore les fonctions de membre du Conseil du Musée d'art moderne de Rio de Janeiro et de directeur adjoint du Musée national des Beaux-Arts. (Dicionário de Artistas do Brasil, *SOUZA, Wladimir Alves de*).

à Salvador à partir de 1953 un nombre important de restauration d'œuvres, dont une majorité présentes dans les églises, chapelles et couvents de la ville, parmi lesquelles celles du couvent *Santa Teresa*³⁸³.

Ce fut en 1952 que le directeur de l'École des Beaux-Arts de l'Université fédérale de Bahia, Manoel Ignácio de Mendonça Filho, convia João José Rescala afin d'y établir et d'y enseigner la discipline intitulée *théorie, conservation et restauration de peinture*. Peintre formé tout d'abord dans les années 1920 au Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro (*Liceu de Artes e Ofícios do Rio e Janeiro*), puis à l'École nationale des Beaux-Arts (*Escola Nacional de Belas Artes*), il participa en 1931 à la fondation du groupe d'artistes *Núcleo Bernardelli*, opposé au modèle d'enseignement de l'École nationale des Beaux-Arts et œuvrant pour l'ouverture du Salon national des Beaux-Arts (*Salão Nacional de Belas Artes - SNBA*) et des prix de voyages aux artistes dits modernes.

Le Prix de voyage à l'intérieur du pays (*Prêmio de viagem ao país*) dont il fut le lauréat en 1937 le conduisit à parcourir les Etats du Nord et du Nordeste du Brésil où il y exposa ses œuvres. En 1943, ce fut le Prix de voyage à l'extérieur (*Prêmio de viagem ao exterior*) qui le fit se rendre au Mexique et aux Etats-Unis. Au cours des années 1940, il représenta le Brésil lors de la vingt-troisième édition de la Biennale de Venise, travailla comme illustrateur de la revue du Musée national d'histoire naturelle (*Revista do Museu Nacional de História Natural*) à Rio de Janeiro, et suivit des cours de spécialisation en peinture auprès de l'institution *The New School for Social Research*³⁸⁴ de New York (Encyclopédia Itaú Cultural, *Rescala*). Professeur titulaire dès 1956, João José Rescala enseigna également pour une courte période le dessin de croquis et la peinture, et assuma diverses fonctions administratives au sein de l'Université fédérale de Bahia, parmi lesquelles la direction de l'École des Beaux-Arts à partir de 1964. Concernant sa formation de restaurateur, il suivit en 1944 le cours de restauration de

³⁸³ Une œuvre de João José Rescala fait partie du fonds du Musée d'art moderne de Bahia (*Lavadeiras*, 1957, huile sur toile) (Farkas, 2008, 72).

³⁸⁴ *The New School for Social Research* de New York, actuellement dénommée *The New School*, fut fondée en 1919 par un groupe d'intellectuels et d'éducateurs parmi lesquels Charles Beard, John Dewey, James Harvey Robinson et Thorstein Veblen, dans le but de réunir, au sein d'un nouveau genre d'institution académique, chercheurs créatifs et citoyens intéressés à questionner et à se confronter aux problèmes des sociétés du XX^e siècle. Tout d'abord orientée par les disciplines émergentes comme les sciences sociales et les affaires internationales, ainsi que l'histoire et la philosophie, l'institution intégra des cours de dramaturgie, de littérature, suivis par des classes d'écriture, d'arts performatifs, des beaux-arts, de langues étrangères, entre autres.

peinture au sein de l'Atelier de restauration du Département du patrimoine historique et artistique national (DPHAN) à Rio de Janeiro et, en 1959, le cours de conservation et de restauration de l'Université de San Fernando à Madrid (Baltieri, 2014).

Collection, activités et fonctions du Musée d'art sacré

La collection du Musée d'art sacré de l'Université fédérale de Bahia fut constituée à partir des objets et des peintures du couvent *Santa Teresa*, à laquelle furent intégrés les objets de l'ancienne cathédrale de Bahia (*Sé da Bahia*)³⁸⁵, mis en dépôt dans la bibliothèque de la cathédrale basilique (*Catedral Basilica Primacial de São Salvador*) après sa démolition en 1933 (Silva-Nigra, 1972, 120). La collection de l'Université et ses fonds étant limités, Edgard Santos fit appel aux particuliers de Bahia et aux différents ordres religieux en possession d'objets d'art sacré. Il leur proposa de les emprunter temporairement en justifiant d'une part le cadre sécurisé du Musée ainsi que la possibilité de révéler au public des objets d'art sacré jusque-là méconnus des chercheurs et du public (Risério, 2013, 206). La collection fut encore enrichie d'objets acquis par l'Université et issus de donations, parmi lesquels des objets provenant du monastère *São Bento*, des églises *Matriz do Santíssimo Sacramento do Passo*, *Matriz de Santo Amaro de Ipitanga*, du couvent *dos Perdões* et de la chapelle *São José do Jenipapo*. Clemente Maria da Silva-Nigra effectua aussi, au cours de son activité de directeur du Musée d'art sacré, divers emprunts et de nouvelles acquisitions (Maia, 1987, 6).

L'exposition inaugurale du Musée d'art sacré de l'Université fédérale de Bahia eut lieu le jour même de l'ouverture du IV Colloque international des études luso-brésiliennes (*IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*) qui se tint du 10 au 21 août 1959 au sein de l'Université fédérale de Bahia à Salvador. Elle accueillit ses participants en présence des œuvres et des objets de la collection du Musée ainsi que de ceux empruntés auprès d'autres institutions et collectionneurs comme le *Museu das Janelas Verdes* de Lisbonne et le *Museu Regional de Evora*, entre autres (Silva-Nigra, 1972, 120). Le IV Colloque international des études luso-brésiliennes qui se déroula

³⁸⁵ L'ancienne cathédrale *Sé da Bahia*, construite entre la seconde moitié du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle, fut démolie en 1933 lors des transformations urbaines du centre de la ville de Salvador.

environ deux mois après la création du Centre d'études afro-orientales (CEAO) fut le cadre, comme relevé dans la première partie de cette étude, de la rencontre entre le directeur de la nouvelle entité de l'Université, Agostinho da Silva, et ses futurs collaborateurs. Ce fut également à l'occasion de ce colloque auquel participa l'Ecole de théâtre que Lina Bo Bardi et Martim Gonçalves travaillèrent ensemble.

Les œuvres et les objets présentés au sein du Musée d'art sacré furent distribués dans les salons, les salles et les anciennes cellules des frères. Sa collection comprenait au début des années 1970 des sculptures de bois peintes, en terre cuite, en pierre ollaire et en ivoire provenant d'Inde, des peintures datant de la fin du XVI^e siècle au XVIII^e siècle, de l'argenterie, un ciboire datant du XVII^e siècle, des *azulejos*, le mobilier de la sacristie, les autels, les portes et les peintures des chapelles du cloître. Les objets liturgiques, les sculptures de bois peintes et en terre cuite, provenaient majoritairement de l'Etat de Bahia, de la ville de Salvador et du Recôncavo, pour la plupart datés du XVIII^e siècle et réalisés par les artistes et les artisans de Bahia, témoins de la production brésilienne de la période coloniale (Maia, 1987, 5)³⁸⁶.

Le projet du Musée d'art sacré de l'Université fédérale de Bahia, comme le précisait son premier directeur Clemente Maria da Silva-Nigra (1972, 20), ne se limitait pas aux fonctions de conservation et de présentation, mais prétendait étudier et diffuser au moyen de cours, de conférences, de recherches et de publications « les leçons de cette même histoire de l'art », « ce que Bahia et le Brésil ont de plus appréciable et de plus riche en art colonial »³⁸⁷. Pedro Moacir Maia (1929-2008), professeur de l'Université fédérale de Bahia et directeur du Musée d'art sacré de 1982 à 1989, indiquait en 1987 la présence au sein du Musée d'une bibliothèque spécialisée, de cours de muséologie et d'autres activités parmi lesquelles des conférences sur l'art chrétien (Maia, 1987, 6).

Ces indications permettent de remettre en question les affirmations de Roberta Smania Marques et Rejâne Maria Lira da Silva (2011, 71) relatives à l'absence de divulgation de connaissances scientifiques du Musée d'art sacré de l'Université fédérale de Bahia. Une étude particulière serait toutefois nécessaire afin de distinguer la portée de sa production de connaissances scientifiques. Bien que cette thèse ne prétende pas

³⁸⁶ Pour le détail de la collection du Musée de sa création au début des années 1970 : cf. Silva-Nigra, 1972, 13-93.

³⁸⁷ Traduction libre : « *as lições dessa mesma história de arte* », « *o que a Bahia e o Brasil têm de mais apreciável e de mais rico em arte colonial* ».

établir l'apport scientifique du Musée d'art sacré, l'étude de l'historien Valentín Calderón (1970) intitulée *Biografia de um Monumento : o Antigo Convento de Santa Teresa da Bahia* ainsi que l'ensemble des recherches effectuées lors de la restauration du couvent laissent présager une conclusion différente.

Au-delà des fonctions attribuées au Musée d'art sacré de l'Université fédérale de Bahia, l'action d'Edgard Santos permit la sauvegarde du couvent *Santa Teresa*, témoin de l'architecture religieuse du Brésil colonial, qui se détériorait. Il contribua également à contenir, en partie, la dispersion et la perte des œuvres et des objets d'art sacré prisés par les marchés et les collections du Sud du Brésil. Les informations introduites par Antônio Risério (2013, 207-208) dans la séquence relative au Musée d'art sacré de Bahia, présentes dans son ouvrage intitulé *Edgard Santos e a reinvenção da Bahia*, permettent encore de relever que le projet de la création du Musée fut largement antérieur à son établissement et que ce dernier fut le cadre de fortes résistances et incompréhensions. Les réactions négatives à l'instauration d'un musée d'art sacré comme entité universitaire vinrent majoritairement des dirigeants du mouvement des étudiants, des directeurs et des professeurs titulaires des facultés les plus anciennes de l'Université qui considéraient un tel projet contraire au rôle de l'Université. Les frais engendrés par l'implantation du Musée d'art sacré ainsi que les avantages financiers attribués à l'archidiocèse en contrepartie de l'usage du couvent furent largement remis en question par les étudiants qui estimaient que cette dernière devait privilégier les disciplines scientifiques et techniques (Maia, 1987, 16-17).

La brochure publiée à l'occasion de l'exposition inaugurale du Musée d'art sacré met en évidence certains aspects du positionnement du recteur Edgard Santos quant à l'inscription de Bahia dans l'histoire du Brésil et le rôle de son université et, par conséquent, explique ce qui sous-tendait sa création. En concordance avec les orientations du Service du patrimoine historique et artistique national (SPHAN) puis, dès 1946, du Département du patrimoine historique et artistique national (DPHAN), ainsi que des musées brésiliens de la première moitié du XX^e siècle, Edgard Santos présenta le couvent *Santa Teresa* et ses objets comme des témoins originels du passé de Bahia, matrice nationale de la culture brésilienne. En préservant et en diffusant ces témoignages du passé, l'Université agissait en tant que responsable, avec l'Etat de Bahia, de cette matrice culturelle et participait à la structuration de l'identité brésilienne (Risério, 2013, 207-208).

L'établissement du Musée d'art sacré de l'Université fédérale de Bahia représente

la prise en compte du passé colonial de Bahia et du Brésil ainsi que de son héritage portugais et chrétien. Il présente une récurrence de l'histoire de Bahia, celle de sa relation au régional, au national et à l'international. Sa collection fut réalisée à partir d'objets de Bahia, du Brésil et du Portugal. Son établissement et sa gestion engagèrent la collaboration de professeurs, d'architectes, de restaurateurs et d'historiens provenant de Bahia, du Brésil et de l'étranger. La restauration du couvent *Santa Teresa*, au regard des formations et des activités professionnelles de ses responsables parmi lesquels Wladimir Alves de Souza et João José Rescála, relève encore de l'enseignement artistique supérieur brésilien et de ses prix de voyage, des formations de spécialisation au Brésil et à l'étranger, des politiques de préservation et de conservation du patrimoine ainsi que des musées brésiliens. En effet, les institutions qu'ils fréquentèrent en tant qu'étudiants et au sein desquelles ils occupèrent une activité professionnelle ou de conseil furent : le Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro, l'Ecole nationale des Beaux-Arts, le Musée d'art moderne de Rio de Janeiro, le Musée national des Beaux-Arts, le Musée national d'histoire naturelle, le Service du patrimoine historique et artistique national (SPHAN) et l'Ecole des Beaux-Arts de l'Université fédérale de Bahia, sans compter les institutions d'enseignement étrangères (Etats-Unis et Espagne).

Les nouvelles entités culturelles et artistiques établies par Edgard Santos, parmi lesquelles le Musée d'art sacré, les écoles des disciplines artistiques et le Centre des études afro-orientales, de même que la participation de l'institution à des événements extérieurs comme la Biennale de São Paulo avec l'exposition *Bahia*, démontre l'amplitude culturelle et artistique prise en compte par le recteur. Du Musée d'art sacré au Centre des études afro-brésiliennes et aux expériences et expressions de la modernité, Edgard Santos participa amplement au fondement institutionnel de l'héritage historique portugais, chrétien, africain, afro-brésilien et des expériences érudites et populaires de la modernité. Basé sur une prise en compte et du passé et de sa contemporanéité, ce fondement institutionnel, souvent fragile, aux ressources limitées et confronté à de fortes résistances, engagea la reconnaissance de domaines déconsidérés, négligés ou dont le caractère universitaire ne pouvait être envisagé. L'apport de ces expériences, véritables laboratoires, constitua une ouverture aux recherches et aux expériences futures, à l'intérieur et à l'extérieur de l'Université.

Chapitre 6 - Lina Bo Bardi : le Musée d'art moderne de Bahia et le Musée d'art populaire

6.1. Le Musée d'art moderne de Bahia

L'ensemble des sources consultées relatives à l'établissement des musées d'art au Brésil à partir de la fin des années 1940 et plus spécifiquement des musées d'art moderne, relève le caractère hégémonique des modèles européens et américains. Et bien que s'inscrivant dans une écriture d'une histoire brésilienne de l'art et de ses institutions, elles ne présentent pratiquement aucune indication sur les musées d'art qui ne furent pas établis à São Paulo et à Rio de Janeiro. Lorsque d'autres musées d'art sont cités, ils apparaissent de manière très succinctes ou anecdotiques, permettant de relever la disparité des musées brésiliens.

Les musées de São Paulo et de Rio de Janeiro, instaurés selon les modèles des musées extérieurs au Brésil dotés d'une reconnaissance internationale comme le *Museum of Modern Art* (MoMA) de New York, constituèrent les modèles des musées créés postérieurement dans d'autres régions du Brésil. Il en est de même en ce qui concerne l'établissement et l'institutionnalisation de l'enseignement artistique de niveau supérieur. Suivant le modèle des académies françaises, l'Académie impériale des Beaux-Arts devenue l'Ecole nationale des Beaux-Arts constitua le modèle principal des formations artistiques de niveau supérieur des autres Etats du Brésil. Le relevé de ces enchaînements peut se poursuivre en considérant les sphères plus restreintes que sont par exemple les éléments internes au fonctionnement des institutions muséales ou des institutions d'enseignement artistique. Comme exemple, à partir de 1896, les obligations des bénéficiaires des prix de voyage de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia correspondaient aux obligations instituées antérieurement au sein de l'Académie impériale des Beaux-Arts. Mais ces dernières, à la même période, n'étaient plus les mêmes pour l'Ecole nationale des Beaux-Arts. Ce relevé peut encore se faire en ce qui concerne l'établissement des politiques culturelles et de ses institutions de préservation et de conservation du patrimoine, instaurées au Brésil selon les instances existantes à l'extérieur du Brésil.

Le problème de l'étude des institutions culturelles de Bahia, y compris celle de la création de son musée d'art moderne, en suivant un développement chronologique

comme il est présenté dans cette étude, est de reproduire cette succession d'enchaînements en y relevant les aspects notoires, innovateurs, au regard des différents modèles en présence. Le problème de l'écriture de l'histoire brésilienne de l'art ou encore des histoires des arts au Brésil, de même que celle d'une histoire de l'établissement des institutions culturelles brésiennes, de l'instauration ou de la constitution d'un patrimoine brésilien, et plus particulièrement de l'établissement des institutions culturelles de Bahia et de la constitution d'un patrimoine bahianais, est d'y apposer une histoire globale préexistante.

A ce problème vient s'ajouter ce qui a été relevé antérieurement et qui revient sans cesse dans l'étude du domaine artistique et culturel brésilien, la construction de la culture brésilienne avec l'Occident pour référence (Bueno, Fidelis, Freire, Poinot, 2013, 224), à laquelle s'adjoignent, d'une part, la volonté d'inscrire ces histoires dans une position d'égalité au sein des modèles euro-américains et, d'autre part, la quête d'une identité brésilienne, identité considérée aujourd'hui comme caduque en raison des transformations mondiales ou, plus rapidement énoncé, en raison de la mondialisation du domaine de l'art et de ses institutions.

Bien qu'une grande majorité de critiques, d'historiens et de sociologues relève l'hégémonie des références euro-américaines dans la prise en compte non seulement de la production artistique du Brésil mais encore dans l'écriture de son histoire et de ses institutions, l'absence d'une réelle prise en compte de la disparité, dans ce cas, des musées d'art brésiliens, consiste à poursuivre et à réitérer ces enchaînements.

Le Musée d'art moderne de Bahia (*Museu de Arte Moderna da Bahia*) des années 1960 à 1964 représente, à cette période, les premiers développements d'une nouvelle proposition muséale. Lina Bo Bardi (1967)³⁸⁸, architecte, première directrice de l'institution et auteure de cette proposition, décrit le Musée d'art moderne de Bahia postérieurement dans le texte intitulé *Cinco anos entre os 'Branco's' : o Museu de Arte Moderna da Bahia*, publié dans la revue *Mirante das Artes, etc.* éditée par Pietro Maria Bardi³⁸⁹, comme « la création d'un mouvement culturel » permettant l'entrée « dans le

³⁸⁸ Le dernier sous chapitre de cette étude est consacré à l'architecte d'origine italienne Lina Bo Bardi (6.3), apportant des informations sur sa formation, son arrivée au Brésil et ses activités jusqu'à la fin de période étudiée.

³⁸⁹ La revue *Mirantes das Artes, Etc.*, nouveau projet éditorial de Pietro Maria Bardi, fut lancée en janvier 1967 lorsque la construction du nouveau siège du Musée d'art de São Paulo arrivait à sa phase finale. Lina Bo Bardi écrivit quatre articles pour la revue en 1967, le dernier étant

monde de la véritable culture moderne » à partir d'une expérience populaire. La notion d'expérience populaire acquise au cours de ses cinq années passées dans le Nordeste, en reproduisant la formulation de l'architecte, fut reprise postérieurement dans l'un de ses textes sur le Musée d'art de São Paulo cité précédemment, à laquelle elle ajoute celle d'expérience de simplification (Ferraz, 1997).

Contextualisant l'établissement des institutions muséales d'art moderne au Brésil, Lina Bo Bardi fit une distinction dans l'usage du terme « musée ». Les musées d'art moderne au Brésil, « pays nouveau », furent établis sans avoir recours à des collections d'envergure à la différence des institutions muséales des pays dits de « vieille culture », dont les musées furent créés sur la base de collection importante. Selon Lina Bo Bardi (1967), le Musée d'art moderne de Bahia ne correspondait ainsi pas à un musée dans son sens traditionnel, c'est-à-dire à un musée voué à la conservation.

Le phénomène Musée d'Art Moderne est caractéristique d'un pays nouveau (les pays de vieille culture créent seulement des musées sur la base d'une importante collection, les musées à collection réduite ou sans collection n'existent pas), où le terme Musée détient une autre signification que celle de seulement conserver. Le Musée d'Art Moderne de Bahia n'était pas un 'musée' dans le sens traditionnel : étant donné la misère de l'Etat il ne pouvait conserver que peu de chose ; ses activités visaient la création d'un mouvement culturel qui, en assumant les valeurs d'une culture historiquement (dans le sens aulique) pauvre, pouvait de manière lucide, en surmontant les phases 'culturalistique' et 'historicistique' de l'Occident, s'appuyant sur une expérience populaire, (rigoureusement distincte du Folklore), entrer dans le monde de la véritable culture moderne, avec les instruments de la technique, comme méthode, et la force d'un nouvel humanisme (ni humanitarisme ni '*Umanesimo*'). (Bardi, 1967,)³⁹⁰

l'article intitulé *Cinco anos entre os "Branços" : o Museu de Arte Moderna da Bahia* (Bardi, 1967), texte explicatif et revendicatif de son expérience vécue à Salvador.

³⁹⁰ Traduction libre d'un extrait du texte *Cinco anos entre os 'Branços' : o Museu de Arte Moderna da Bahia* : « O fenômeno Museu de Arte Moderna é típico dum país novo (os países de velha cultura só criam museus na base dum importante acervo, não existem museus de acervo reduzido ou de nenhum acervo), onde a palavra Museu tem outra significação da de somente conservar. O Museu de Arte Moderna da Bahia não foi 'museu' no sentido tradicional : dada a miséria do Estado pouco podia 'conservar' ; suas atividades foram dirigidas à criação dum movimento cultural que assumindo os valores duma cultura historicamente (em sentido aulico) pobre, pudesse lucidamente, superando as fases 'culturalística' e 'historicística' do Occidente, apoiando-se numa experiência popular, (rigorosamente distinta do Folklore), entrar no mundo da verdadeira cultura moderna, com os

Le caractère inédit de la proposition de Lina Bo Bardi repose sur un ensemble d'expériences qui façonna le Musée d'art moderne de Bahia et constitua sa spécificité au regard des musées d'art moderne situés à l'intérieur et à l'extérieur du territoire brésilien, institution qui, toutefois, ne retient que peu l'attention des critiques et des historiens de l'art quant à l'historiographie des institutions muséales brésiliennes du XX^e siècle³⁹¹. Le terme « expérience » présent dans les écrits de Lina Bo Bardi sur la période au cours de laquelle elle travailla à Salvador, représente et regroupe plusieurs aspects distincts du parcours de l'architecte et des activités qu'elle développa dans le cadre du Musée d'art moderne de Bahia entre 1960 et 1964, puis du Musée d'art populaire au *Solar do Unhão* à partir de 1963.

Cette notion d'expérience a tout d'abord un aspect commun aux premiers musées d'art moderne brésiliens créés à partir de la fin de la première moitié du XX^e siècle. La durée qui séparait leur établissement officiel et le début de leurs activités était très réduite, conduisant à une préparation très limitée. Les conditions initiales de fonctionnement étaient précaires, liées à l'usage d'espaces qui n'avait pas été conçus pour des activités muséales, sans ressources appropriées et limitées. Ces espaces conduisirent à des réaménagements et à des adaptations indispensables réalisées dans un laps de temps très court. En ce qui concerne spécifiquement le Musée d'art moderne de Bahia, ce dernier reposait sur un ensemble d'activités, de décisions et de collaborations établies par Lina Bo Bardi avec ses différents partenaires provenant principalement de Salvador, de São Paulo et des régions du Nordeste, avec quelques interventions de l'extérieur du Brésil.

Le Musée d'art moderne de Bahia provient non pas d'un projet préétabli, pré-écrit et théorisé qui aurait été ensuite appliqué. Les éléments théoriques et critiques que Lina Bo Bardi développa en relation avec le Musée d'art moderne de Bahia furent majoritairement produits au cours de sa gestion de l'institution et ultérieurement. La

instrumentos da técnica, como método, e a força dum novo humanismo (nem humanitarismo nem 'Umanesimo'). ».

³⁹¹ Les textes, articles, mémoires, thèses et essais sur et autour de l'œuvre de Lina Bo Bardi sont très nombreux, inscrits dans des domaines de recherche et des disciplines très différentes les unes des autres. Au Brésil, l'architecte Lina Bo Bardi apparaît dans de nombreux travaux universitaires, provenant de départements d'architecture mais encore d'histoire, de sociologie, d'anthropologie et d'éducation, entre autres. La critique émise sur l'absence d'une réelle prise en considération de la proposition de Lina Bo Bardi et du Musée d'art moderne de Bahia concerne les ouvrages généraux et articles relatifs aux institutions muséales brésiliennes du XX^e siècle.

proposition de l'architecte connue à ce jour par l'intermédiaire de ses archives, de ses écrits, de témoignages, de travaux, d'études et de recherches, relève des propres expériences de Lina Bo Bardi, de celles partagées avec ses collaborateurs et de la notion participative qui entourait l'ensemble des activités du Musée. Les expériences antérieures de Lina Bo Bardi relatives à la création d'une institution muséale d'art moderne sont celles acquises lors de l'établissement du Musée d'art de São Paulo auquel elle participa aux côtés de son mari Pietro Maria Bardi, directeur de l'institution, sans oublier sa formation à Rome et son parcours professionnel comme designer graphique, illustratrice et éditorialiste en Italie qui précédèrent sa venue au Brésil.

L'expérience de Lina Bo Bardi avec les cultures populaires du Nordeste du Brésil qui déterminèrent ses orientations dans le cadre non seulement des activités du Musée d'art moderne puis du Musée d'art populaire mais encore de ses positionnements et de ses réalisations en termes d'architecture et de design et, plus largement, de culture, débuta à l'occasion de sa collaboration à la réalisation de l'exposition *Bahia* inaugurée en septembre 1959 dans le cadre de la Biennale de São Paulo, exposition de l'Université fédérale de Bahia conçue par Martim Gonçalves, directeur de l'École de théâtre³⁹².

Les activités du Musée d'art moderne de Bahia, qui déterminent l'identité de l'institution entre 1960 et 1964, émergent des expériences successives de Lina Bo Bardi. Elles constituent en elles-mêmes des expériences inédites en tant qu'ensemble de propositions interconnectées (musée-école³⁹³, musée-théâtre, musée-cinéma, entre autres), réalisées dans un état d'urgence en raison des transformations politiques et sociales en cours.

Les musées d'art moderne et d'art populaire de Bahia furent conçus dans le but de réduire la distance entre contemplation et

³⁹² Silvana Barbosa Rubino (2002, 88) indique toutefois que Lina Bo Bardi développa ses contacts avec le Nordeste du Brésil depuis São Paulo et par l'intermédiaire du Musée d'art de São Paulo. En 1949, Lina Bo Bardi organisa au Musée d'art de São Paulo une exposition sur l'artisanat de l'État de Pernambouc.

³⁹³ L'article de Carla Zollinger (2012) intitulé *Lina Bo Bardi and the Bahian Modern Art Museum : museum-school, museum in progress* traite spécifiquement les aspects pédagogiques et didactiques du Musée d'art moderne de Bahia. Cet article s'inscrit dans la documentation de l'exposition itinérante intitulée *Lina Bo Bardi : together* du collectif londonien *Assemble*. Organisée par la curatrice Noemi Blager, l'exposition définie comme une installation célébrant l'œuvre de l'architecte radicale Lina Bo Bardi et comprenant films, objets et sculptures débuta à Londres en 2012. Elle fut ensuite présentée dans les villes de Vienne, Bâle, Paris, Stockholm, Amsterdam, Berlin, Milan, Trévise et Chicago.

participation, et opérer la rupture des barrières entre érudit et populaire, et, objectif plus élevé, afin d'insérer Salvador dans le panorama de l'art moderne national et international et de contribuer à repositionner le Nordeste comme centralité culturelle.³⁹⁴ (Chagas, 2008)

La volonté de repositionner le Nordeste et plus spécifiquement Bahia comme centre culturel du pays rejoignait celles de Juracy Magalhães, gouverneur de l'Etat de Bahia dès 1959, et d'Edgard Santos, premier recteur de l'Université fédérale de Bahia, entre autres. Les convergences initiales entre les acteurs politiques, intellectuels et artistiques de Bahia quant à l'implantation à Salvador d'un Musée d'art moderne représentatif du mouvement de modernisation de l'Etat de Bahia et d'un repositionnement relatif à son passé comme centre culturel, politique et économique du Brésil au cours de la période coloniale, matrice d'une identité déchue, soutinrent en premier lieu très favorablement l'arrivée de l'architecte à Bahia et ses actions. En moins de trois années, ces convergences initiales se distancèrent et firent place à de profondes dissensions. Ces dissensions se révélèrent à des niveaux différents, regroupées autour des questions relatives au rôle souhaité et attendu d'un Musée d'art moderne et à la conception des arts populaires et de leur implication dans le développement de l'institution muséale.

L'une des caractéristiques fondamentales associée à la proposition théorique d'un musée d'art moderne dont l'identité se constitua sur la base d'expériences, est la prise en compte par Lina Bo Bardi du contexte général de Salvador et de ses circonstances particulières historiques, sociales, culturelles, politiques et économiques, caractéristique qui ne se limita pas au cadre du Musée d'art moderne de Bahia et du Musée d'art populaire, mais à l'ensemble de son œuvre.

Lina développa une attitude projective critique à l'orthodoxie moderniste ajustée à la révision qui eut lieu au cours de l'après-guerre. En réaction à l'asepsie du formalisme abstrait du rationalisme, elle travaille en mettant en évidence les spécificités de

³⁹⁴ Traduction libre du portugais d'extraits de l'article de l'architecte Maurício de Almeida Chagas (2008) intitulé *Salvador, 1958-1967. O Edifício Urpia, o Teatro Castro Alves e Lina Bo Bardi*, publié dans la revue électronique *Arquitextos* : « *Os museus de arte moderna e de arte popular da Bahia foram idealizados para reduzir a distância entre contemplação e participação, e operar o rompimento das barreiras entre o erudito e o popular, e, objetivo maior, para inserir Salvador no panorama da arte moderna nacional e internacional e contribuir para fazer retornar ao Nordeste a sua centralidade cultural.* »

l'environnement préexistant, soulignant les différences et le caractère du *lieu*.³⁹⁵ (Chagas, 2008)

La cohabitation³⁹⁶ avec les particularités des cultures nordestines et bahianaises, et, plus spécifiquement, de la perception de la claire simplicité expressive de l'architecture vernaculaire et de la beauté non intentionnelle des forteresses coloniales, contribuèrent à modifier le cours de son architecture [...].³⁹⁷ (Chagas, 2008)

Cet aspect d'une prise en compte contextuelle et environnementale dans l'œuvre de Lina Bo Bardi est largement relevé par l'architecte Olivia de Oliveira (2006), auteure de plusieurs ouvrages de référence sur Lina Bo Bardi parmi lesquels *Lina Bo Bardi : sutis substâncias da arquitetura*. Olivia de Oliveira (2006, 152) inscrit l'utilisation chez Lina Bo Bardi d'éléments préexistants dans une pratique propre à sa génération, de même que la contextualisation de ses réalisations à celle du domaine architectural d'après-guerre, comme l'expression manifeste et critique « contre le caractère neutre, hygiénique, universaliste et par dessus tout apolitique »³⁹⁸ des Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) de la période antérieure à la Seconde Guerre mondiale qui promouvaient la fonctionnalité en architecture et en urbanisme.

En dialogue avec l'architecture de Lina Bo Bardi, les éléments qui sont à portée de la main, les petits objets, les matériaux récupérés et recyclés, populaires, ludiques et traditionnels, lui servirent de support et intégrèrent non seulement ses réalisations architecturales mais également les expositions qu'elle conçut, dans un rapprochement entre techniques traditionnelles et contemporaines (Oliveira, 2006, 31). Ce rapprochement entre tradition et contemporanéité, entre œuvres d'art anciennes et œuvres d'art modernes mentionné dans le cas du Musée d'art de São Paulo, ne s'applique pas uniquement à l'œuvre architecturale de Lina Bo Bardi. Ces mêmes aspects constituent l'une des spécificités de ses dispositifs d'exposition, des « vitrines

³⁹⁵ Ibid. : « *Lina desenvolve uma atitude projetual crítica à ortodoxia modernista afinada com a revisão ocorrida no pós-guerra. Em reação à assepsia do formalismo abstrato do racionalismo, trabalha realçando as especificidades do ambiente preexistente, enfatizando as diferenças e o caráter do lugar.* »

³⁹⁶ Dans le sens d'un « vivre ensemble », du latin « *cum vivere* », en portugais « *conviver* ».

³⁹⁷ Traduction libre : « *O convívio com as particularidades das culturas nordestina e baiana, e, mais especificamente, a percepção da clara simplicidade expressiva da arquitetura vernacular e da beleza não intencional das fortalezas coloniais, contribuíram para alterar os rumos da sua arquitetura [...].* »

³⁹⁸ Traduction libre : « *[...] contra o caráter neutro, higiênico, universalista e sobretudo apolítico [...]* »

des formes », mais encore de l'ensemble des activités développées dans le cadre du Musée d'art moderne de Bahia.

Le recours à une contextualisation historique et politique dans l'œuvre architecturale de Lina Bo Bardi, détaillée par Olivia de Oliveira (2006, 152) notamment dans le cadre de l'édifice résidentiel dénommé *Casa do Chame-Chame* (1958-1964) construit à Salvador, s'inscrit dans la pratique de certains architectes qui rejetèrent le concept de *tabula rasa* en conservant certaines normes culturelles et en se référant aux modèles sociaux et culturels des destinataires de leurs réalisations. Cette orientation fut celle de Lina Bo Bardi, non seulement dans ses ouvrages architecturaux, mais encore dans le développement du Musée d'art moderne de Bahia puis de celui du Musée d'art populaire.

Un parallèle entre le processus de travail de Lina Bo Bardi comme architecte et celui de directrice et conceptrice d'une institution muséale, centre culturel ou mouvement en reprenant les dénominations qu'elle attribua au Musée d'art moderne de Bahia en raison du sens du terme « musée » le plus largement encré encore à ce jour dans ses fonctions de conservation et de monstration, peut précisément être établi. Les projets, dans le cadre de la phase de réalisation des ouvrages architecturaux de Lina Bo Bardi, tendaient à être éliminés, autorisant l'architecte à les remplacer par une action directe sur le site de construction et à les rendre perméables aux événements inattendus (Oliveira, 2006, 32). Les caractéristiques performatives de l'architecture de Lina Bo Bardi relevées par Olivia de Oliveira, celles d'une architecture « qui se fait, en faisant »³⁹⁹, correspondent à celles de ses actions qu'elle conçut et réalisa dans le cadre de l'établissement et du développement du Musée d'art moderne de Bahia. Ce furent ces mêmes caractéristiques qui la conduisirent à poursuivre la première proposition par l'implantation d'une seconde institution, le Musée d'art populaire.

Les fonctions de Lina Bo Bardi prirent fin en 1964. Elle envoya depuis São Paulo sa démission le 7 avril de la même année au gouverneur Lomanto Júnior et quitta Salvador le 3 août 1964. L'anthropologue et historien Renato Ferraz assumait la direction du Musée d'art moderne de Bahia qui fonctionna dès lors sur le site du *Solar do Unhão* jusqu'au retour de Berlin de Mário Cravo Júnior qui en reprit la direction (Rubino, 2002, 96).

³⁹⁹ Traduction libre : « [...] *Lina realiza uma arquitetura que se faz, fazendo.* »

Les raisons de l'interruption du développement proposé par Lina Bo Bardi comme directrice du Musée d'art moderne de Bahia sont très largement attribuées au coup d'Etat du 31 mars 1964 et au remodellement politique général qui eut lieu sur l'ensemble du territoire brésilien (Farkas, 2008, 7). L'architecte Maurício de Almeida Chagas (2008), professeur de l'Université fédérale de Bahia cité précédemment, relaie dans son article intitulé *Salvador, 1958-1967 - O Edifício Urpia, o Teatro Castro Alves e Lina Bo Bardi*, publié dans la revue électronique *Arquitextos*, l'épisode de l'occupation du Musée d'art moderne de Bahia en 1964 :

Avec le coup d'Etat militaire de 1964, le *foyer* du Théâtre Castro Alves est occupé par l'exposition d'armes et de matériel de propagande considéré comme subversif, soit-disant saisi des organisations de gauche qui soutenaient le président déchu. Ironiquement, le même *locus* de réunion et de formation de l'avant-garde politique et culturelle bahianaise était envahi et transformé, violemment, à l'appui d'une exhibition réactionnaire du pouvoir qui s'instaurait.⁴⁰⁰ (Chagas, 2008)

L'exposition de matériel de propagande mentionnée par Maurício de Almeida Chagas (2008) correspond à l'exposition intitulée *Material Subversivo* qui se tint au Musée d'art moderne de Bahia dans ses espaces du Théâtre Castro Alves, organisée par le successeur de Juracy Magalhães, le gouverneur Lomanto Júnior, alors que Lina Bo Bardi se trouvait à São Paulo (Rubino, 2002, 95). L'exposition fut relayée par les journaux locaux en précisant qu'elle comportait le matériel subversif intercepté dans les résidences de communistes et au sein d'entités en lien avec les activités du Parti communiste de Bahia.

Bien que le coup d'Etat de 1964 comme césure temporelle historique eut une influence indéniable sur le départ de Lina Bo Bardi, il n'explique toutefois pas l'ensemble des raisons et du contexte contraignant de Salvador à partir de 1961 auxquels Lina Bo Bardi fut confrontée. Les orientations idéologiques et politiques qui soutenaient une telle proposition ne purent se poursuivre, non pas uniquement en raison du coup d'Etat et de l'instauration d'un régime dictatorial, mais en raison d'une vaste

⁴⁰⁰ Ibid.: « *Com o golpe militar de 1964, o foyer do Teatro Castro Alves é ocupado com a mostra de armas e material de propaganda tido como subversivo (26), supostamente apreendido das organizações de esquerda que apoiavam o presidente deposto. Ironicamente, o mesmo locus de reunião e formação da vanguarda político-cultural baiana era invadido e transformado, violentamente, no suporte da reacionária exibição do poder que se instaurava.* »

transformation du Brésil, de la société de Bahia et, plus largement, du domaine artistique et culturel.

Le développement du Musée d'art moderne de Bahia puis l'établissement du Musée d'art populaire eurent lieu au cours d'une période de vastes transformations du Brésil, suivies dès le début des années 1960, à la fin du gouvernement de Juscelino Kubitschek, par de profondes crises politiques au niveau national et régional. Ce contexte conduisit à une perte graduelle de la portée culturelle des nouvelles institutions muséales de la capitale de Bahia (Lima, 2013, 110).

L'entreprise de développement, de modernisation et d'intégration promue par le président de la République des Etats-Unis du Brésil Juscelino Kubitschek dès sa prise du pouvoir en 1956 après son élection à la tête du gouvernement brésilien, conduisit à une intense industrialisation du pays. Sa gouvernance, reposant sur les notions de développement, d'ordre et les promesses d'un monde nouveau, basé sur une politique économique de développement national, fut marquée par une entrée importante de capitaux étrangers et d'un resserrement des liens politiques et économiques avec les Etats-Unis d'Amérique. Le régime démocratique de Juscelino Kubitschek, qui constitua en comparaison avec les différentes périodes de l'histoire du Brésil une période de stabilité politique, placé sous l'égide des forces armées, s'accordait avec l'ensemble des pays du bloc capitaliste en lutte contre le communisme.

Toutefois, l'ensemble des coûts engagés par le gouvernement pour soutenir les projets de ce programme de développement, parmi lesquels la construction de la nouvelle capitale Brasília, symbole du progrès et de la construction de ce nouveau monde, conduisirent à une augmentation des déficits de l'Etat et à une inflation croissante. La présence des syndicats au cours de la période de gouvernance de Juscelino Kubitschek s'affirma. São Paulo vécut en 1957 des grèves ouvrières importantes connues sous le nom de *greve dos 400 mil*. La mobilisation des ouvriers agricoles s'intensifia, constituant sous le gouvernement Kubitschek un nouvel acteur de la scène politique brésilienne.

Le Nordeste, région du Brésil qui acquit une délimitation territoriale sous la gouvernance de Getúlio Vargas mais dont l'aspect identitaire se développa antérieurement avec le mouvement régionaliste des années 1920 avec, entre autres, Gilberto Freyre et les romanciers qui décrivirent dans les années 1930 les conditions de vie de sa population, était perçu dans les années 1950 comme un espace géographique représentatif de retard et de ruralité (CPDOC, *A invenção do nordeste*). En 1958, la

sécheresse qui engendra l'exode d'une partie importante de sa population vers les centres urbains, main-d'œuvre qui participa entre autres à la construction de Brasília, conduisit à la création en 1959 de l'organe gouvernemental de développement du Nordeste (*Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste - SUDENE*) dont le secrétariat exécutif fut attribué à Celso Furtado. Ce nouvel organe qui définit l'espace géographique du Nordeste⁴⁰¹, fut le résultat d'une volonté d'une action directe de l'Etat considérée comme l'unique voie au développement de l'entité territoriale au regard des disparités croissantes avec le centre et le sud du pays (CPDOC, *A criação da Sudene*). L'organe de développement du Nordeste fut considérée par ses opposants comme une entité vouée à intégrer dans le marché national une région du Brésil qui représentait une menace à l'unité et à la sécurité nationale (Oliveira, 2006, 156).

L'année 1960, celle de l'ouverture officielle du Musée d'art moderne de Bahia, fut également au niveau national celle de l'inauguration de Brasília et du tracé routier reliant Belém à la nouvelle capitale. La même année, le successeur de Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros, fut élu à la présidence du Brésil. Ce dernier prit possession du gouvernement le 31 janvier 1961 et démissionna le 25 août, générant une crise institutionnelle. S'en suivit l'établissement du système parlementaire de l'acte additionnel de la constitution de 1946, en raison du refus des ministres militaires et d'une partie importante des forces armées d'accorder le pouvoir au vice-président João Goulart, alors en déplacement à l'étranger. Après une très courte période d'interim de Ranieri Mazzilli, président de la Chambre des députés, à la présidence du Brésil entre le 25 août et le 7 septembre 1961, João Goulart prêta serment en tant que président de la République le même jour et gouverna le Brésil jusqu'au premier avril 1964, date à laquelle il décida de quitter le pays afin d'éviter à la nation l'entrée dans une guerre civile.

Parallèlement à l'instabilité politique du début des années 1960, les projets institutionnels du domaine de l'éducation et de l'enseignement supérieur des années précédentes se concrétisèrent avec, en 1961, l'établissement de l'Université de Brasília et la première loi d'éducation brésilienne. Quant au domaine culturel, il présenta au

⁴⁰¹ Entrèrent officiellement à partir de la loi n° 3.692 du 15 décembre 1959 dans l'espace du Nordeste les Etats suivants : Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia et une partie de Minas Gerais (CPDOC, *A criação da Sudene*).

cours du début des années 1960 une radicalisation de son engagement politique initié dans les années 1950. Les membres de l'Union nationale des étudiants (*União Nacional dos Estudantes* - UNE) s'associèrent aux artistes et aux intellectuels brésiliens pour former en 1962 à Rio de Janeiro le Centre populaire de culture (*Centro popular de Cultura* - CPC) dont l'objectif était de créer et de divulguer un art populaire révolutionnaire (CPDOC, *Centro Popular de Cultura*). Cet engagement politique des acteurs du domaine culturel participa à la recherche et à l'affirmation de nouvelles orientations artistiques, tout particulièrement dans les disciplines des arts vivant, du théâtre, de la musique ainsi que du cinéma avec, entre autres, le développement d'une pratique théâtrale sociale, populaire, de rue et contestatrice d'Augusto Boal (1931-2009) ou le développement du *Cinema Novo* initié dans les années 1950 et représenté à Bahia par le jeune réalisateur Glauber Rocha (1939-1981).

Le Nordeste du Brésil fut un haut lieu de ces mouvements de revendications sociales et de la prise en compte des cultures populaires. En 1960 fut créé à Recife le Mouvement de culture populaire (*Movimento de Cultura Popular* - MCP), lié au mouvement français dénommé Peuple et Culture voué à la défense du droit à l'éducation et à la culture pour tous auquel participa entre autres le réalisateur français Chris Marker (1921-2012). Initié au cours de la Seconde Guerre mondiale et fondé en 1945, le mouvement Peuple et Culture publia la même année un bulletin intitulé *Un mouvement de culture populaire*. A Recife, les activités initiales du Mouvement de culture populaire étaient orientées par la volonté d'une conscientisation politique et sociale de la population au moyen de son alphabétisation et d'une éducation de base, objectifs développés par Paulo Freire (1921-1997)⁴⁰² pour la section recherche, et par

⁴⁰² Paulo Reglus Neves Freire, l'un des fondateurs du Mouvement de culture populaire de Recife, formé au sein de la Faculté de droit de la même ville fut, entre 1947 et 1954 directeur du secteur de l'éducation et de la culture du Service social de l'industrie (*Serviço Social da Indústria* - SESI). Parallèlement à son activité au SESI, il fut nommé en 1956 membre du Conseil consultatif de l'éducation et, en 1961, directeur de la Division de culture et des loisirs du Département de la documentation et de la culture de Recife. En 1959, il obtint un doctorat en philosophie et histoire de l'éducation et fut nommé la même année professeur d'histoire et de philosophie de l'éducation de l'École des Beaux-Arts. Il fut encore dans les années 1960 engagé à Brasília dans le Programme national d'alphabétisation (CPDOC, *Paulo Freire*). Connu pour sa méthode d'enseignement applicable à tous les niveaux de l'éducation reposant sur un processus concentré sur le milieu de l'apprenant et la compréhension de sa propre réalité dans un développement de conscience critique, considérée subversive par les militaires, il fut arrêté en 1964 par ces derniers puis libéré. Il s'exila tout d'abord au Chili, puis aux Etats-Unis. A

l'artiste Abelardo da Hora (1924-2014) pour celle des arts plastiques et de l'artisanat⁴⁰³. La culture populaire constituait non seulement une des perspectives très fortement soutenue par le mouvement (Gaspar, 2008) mais la base concrète de ses actions et de son orientation.

Postérieurement au contexte national et régional du début des années 1960, Lina Bo Bardi relata l'influence des tensions structurelles du Brésil de ces années. Ces tensions, qui atteignirent le domaine culturel et les universités, représentaient, selon elle, une menace pour la sortie d'un état de colonialisme culturel (Bardi, 1967). Pour définir la situation culturelle du Brésil de cette période, Lina Bo Bardi utilisa l'expression « sous-développement », habituellement d'usage pour les aspects économiques d'un pays. Elle formula quelques années plus tard que les forces d'autonomie qui avaient été mises en œuvre antérieurement pour sortir de cet état de « sous-développement » et de colonialisme culturel avant le coup d'Etat de 1964 furent démantelées. Ce cadre culturel antérieur aux événements du mois d'avril 1964 fut celui de la création et des premiers développements du Musée d'art moderne de Bahia et du Musée d'art populaire.

A Salvador, Lina Bo Bardi fut confrontée à un isolement grandissant avec le départ à partir de 1961, une année seulement après le début officiel du fonctionnement du Musée d'art moderne de Bahia, d'appuis et de collaborateurs importants. Cet isolement s'accrut en 1964 avec, à Recife, le démantèlement du Mouvement de culture populaire (*Movimento de Cultura Popular*) et l'arrestation de certains de ses dirigeants, mouvement de référence pour l'établissement du Musée d'art populaire. La non-réélection d'Edgard Santos à la tête de l'Université fédérale de Bahia entraîna son départ en 1961. Martim Gonçalves et Agostinho da Silva, directeurs respectivement de l'École de théâtre et du Centre d'études afro-orientales (CEAO) de l'Université fédérale de Bahia, cessèrent leurs activités à Salvador la même année. Hans-Joachim Koellreutter, directeur de l'unité de musique de l'Université, quitta sa fonction en 1962. Au niveau politique, le mandat du gouverneur de l'Etat de Bahia Juracy Magalhães,

partir de 1970 il résida en Suisse où il travailla pour le Conseil œcuménique des Eglises. Il revint au Brésil en 1980 (Gerhardt, 1993).

⁴⁰³ Le Mouvement de culture populaire de Recife était divisé en trois départements : formation de la culture, documentation et information, diffusion de la culture. Le premier comptait les dix sections suivantes : recherche ; arts plastiques et artisanat ; musique, danse et chant ; cinéma ; radio, télévision et presse ; théâtre ; culture brésilienne ; bien-être collectif ; santé ; sports (Gaspar, 2008).

initiateur du Musée d'art moderne de Bahia, prit fin en 1963, avec, au cours de cette période, d'importantes grèves étudiantes.

Le Musée d'art moderne de Bahia (*Museu de Arte Moderna da Bahia*) fut créé en 1959 par la loi n° 1.152⁴⁰⁴, ordonnée par l'Assemblée législative et ratifiée le 23 juillet par Juracy Magalhães, gouverneur de l'Etat de Bahia⁴⁰⁵. Placé sous le registre juridique de fondation avec une autonomie administrative et financière (article 1), le Musée fut établi afin de promouvoir l'étude et la diffusion de la connaissance des arts, avec une prédominance pour les arts plastiques et selon le critère représentatif de son évolution contemporaine, dans le but de collaborer au développement culturel de l'Etat de Bahia (article 2). L'administration de la nouvelle institution muséale devait être dirigée par un conseil de direction composé de sept membres non rémunérés, dont six choisis par le gouverneur de l'Etat (articles 3 & 4). Le gouvernement de l'Etat de Bahia était responsable d'octroyer au nouveau musée les moyens nécessaires à son établissement et à son entretien (article 7), et son conseil de direction se devait de présenter les comptes de l'entité muséale au Secrétaire de l'éducation et de la culture annuellement (article 8).

⁴⁰⁴ A la fin de l'article 13, dernier article de la loi n° 1.152 du 23 juillet 1959, au-dessous du nom Juracy Magalhães, suivent ceux de Wilson Lins et d'Aliomar Baleeiro. Le journaliste, écrivain et politicien Wilson Lins fut secrétaire de l'éducation et de la culture de l'Etat de Bahia de 1959 à 1962, député à l'Assemblée législative de 1951 à 1955, réélu pour les mandats de 1955 à 1959 puis de 1959 à 1963 (*Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, Wilson Lins*). Aliomar Baleeiro, professeur des Facultés de droit de l'Université fédérale de Bahia et de l'Université catholique de Bahia, entre autres, membre de l'Institut historique et géographique de Bahia, fut convié en 1959 par Juracy Magalhães à diriger le Secrétariat des finances de l'Etat de Bahia (CPDOC, *Aliomar Baleeiro*). Cf. Annexe V : XXX-XXXIII. Loi n° 1.152 du 23 juillet 1959.

⁴⁰⁵ Juracy Montenegro Magalhães (1905-2001), qui gouverna l'Etat de Bahia de 1931 à 1937, réalisa son dernier mandat comme gouverneur de l'Etat de Bahia de 1959 à 1963 sous la présidence de Juscelino Kubitschek (1956-1961). Après la fin de l'Etat Nouveau de Getúlio Vargas, Magalhães tenta sans succès de reprendre le gouvernement de Bahia en 1950. A la fin du deuxième gouvernement Vargas en 1954, il présida l'entreprise Petrobrás fondée en 1953 et fut élu au Sénat comme candidat de l'Union démocratique nationale (*União Democrática Nacional - UDN*) de Bahia. En 1957, il présida l'Union démocratique nationale (CPDOC, *Juraci Magalhães*).

Constitution du fonds muséal

Afin d'établir le patrimoine du Musée, le gouvernement de l'Etat de Bahia, toujours selon la loi n° 1.152 du 23 juillet 1959, lui fit une donation de quatre-vingt-sept œuvres provenant du Musée de l'Etat de Bahia (article 7). Lina Bo Bardi (1967) décrit dans son texte *Cinco anos entre os "Branços" : o Museu de Arte Moderna da Bahia*, détenant aujourd'hui un caractère testamentaire, les caractéristiques de la collection initiale du Musée.

La collection était petite : un petit nombre de tableaux cédés par le Musée de l'Etat, laborieusement réunis par José Valladares, directeur jusqu'à sa mort. Les ressources financières réduites du M.A.M.B. ne permettaient pas de grandes acquisitions, mais nous avons réussi à bénéficier de prêts du Musée d'Art de São Paulo, et nous avons pu avec une correcte planification des ressources, augmenter la collection : le Musée réussi à détenir une collection importante d'artistes brésiliens et de quelques étrangers.⁴⁰⁶ (Bardi, 1967)

L'analyse effectuée à partir des informations (technique, auteur, datation, dimensions et titre) présentes dans la loi n° 1.152 du 23 juillet 1959 et relatives aux quatre-vingt-sept œuvres transmises au Musée d'art moderne de Bahia (article 7), constituant la collection initiale de l'institution, indique qu'il s'agit d'œuvres réalisées entre 1944 et 1959 et dont les années 1954 et 1959 sont les plus représentées⁴⁰⁷. La collection fut ainsi initialement constituée d'œuvres exclusivement bidimensionnelles, à l'exception d'un album contenant des reproductions de dessins, réalisées par vingt-six artistes parmi lesquels quatre artistes femmes uniquement. La majorité des œuvres, au nombre de trente-deux, regroupaient des gravures de diverses techniques (xylogravures,

⁴⁰⁶ Traduction libre : « *O acervo era pequeno : poucos quadros cedidos pelo Museu do Estado, reunidos trabalhosamente por José Valladares, diretor até a morte. A verba reduzida do M.A.M.B. não permitia grandes aquisições, mas conseguimos empréstimos do Museu de Arte de São Paulo, e pudemos com uma planificação certa dos recursos, aumentar a coleção : o Museu chegou a ter uma importante coleção de artistas brasileiros e alguns estrangeiros.* »

⁴⁰⁷ En considérant la datation des œuvres transférées dans la collection du Musée d'art moderne de Bahia, les raisons de ce choix peuvent être comprises comme relatives à la dénomination de l'institution, c'est-à-dire des œuvres pouvant répondre à la question de ce qui est moderne, ou encore, pouvant s'inscrire dans une temporalité équivalente.

tailles-douces, eaux-fortes, monogravures), des huiles sur toile au nombre de quatorze, et des dessins, lithographies, gouaches et pastel.

Les artistes du fonds initial du musée

Les parcours respectifs des auteurs⁴⁰⁸ de ces œuvres (origines, formations et activités professionnelles, entre autres) s'inscrivent, pour la plupart, dans les thématiques abordées dans cette étude : leurs liens avec l'histoire des formations artistiques, la présence de leurs œuvres dans les expositions des premiers musées brésiliens d'art moderne, leur participation aux expositions du Salon national des Beaux-Arts, leur inscription dans les mouvements artistiques brésiliens de la première moitié du XX^e siècle, les prix de voyage à l'extérieur (*Prêmios de viagem ao exterior*) dont certains bénéficièrent et leurs formations réalisées hors de leur Etat d'origine ou encore à l'extérieur du Brésil.

Les itinéraires de ces artistes furent marqués par des déplacements à l'intérieur du territoire brésilien et pour certains d'entre eux de l'extérieur vers le Brésil. Cinq artistes migrèrent d'Europe et d'Amérique latine (Argentine, Hongrie, Moldavie, Allemagne) vers le Brésil. Les villes de destination furent majoritairement Rio de Janeiro puis, en second lieu, São Paulo. Pour les artistes provenant du Brésil, les Etats représentés sont, par ordre décroissant : São Paulo, Pernambouc, Rio de Janeiro et Bahia, puis Paraná, Ceará, Rio Grande do Norte et Minas Gerais. La prise en compte de ces itinéraires s'accorde avec l'analyse de Solange Oliveira Farkas (2008, 6), directrice du Musée d'art moderne de Bahia de 2007 à 2010, qui, sur les moments-clés de

⁴⁰⁸ Oswaldo Goeldi (1895-1961), Emílio Pettoruti (1892-1971), Roberto Burle Marx (1909-1994), Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), Aldo Bonadei (1906-1974), Carlos Thiré (1917-1963), Poty Lazzarotto (1924-1998), Karola Szilard Gabor (1901), Djanira (1914-1979), José Pancetti (1902-1958), Augusto Rodrigues (1913-1993), Carybé (1911-1997), Mário Cravo Júnior (1923), Sanson Flexor (1907-1971), João Alves da Silva (1906-1973), Arnaldo Pedroso D'Horta (1914-1973), Karl Heinz Hansen ou Hansen Bahia (1915-1978), Marina Caram (1925-2008), Silvia Leon Chalréo (1905-1987), Arthur Lício Pontual, Darel Valença (1924), Rossini Perez (1932), Aldemir Martins (1922-2006), Edson Motta (1910-1981), Marcelo Grassmann (1925-2013) et Aloísio Magalhães (1927-1982). La graphie des noms des artistes ainsi que les dates de naissance et décès varient selon les sources consultées. La graphie conservée est celle présente dans le texte de loi n° 1.152 du 23 juillet 1959. La grande majorité des reproductions de ces œuvres sont accessibles dans l'ouvrage *O Museu de Arte Moderna da Bahia* coordonné par Solange Oliveira Farkas (2008) présentant la collection du Musée.

l'histoire de l'art brésilien de la deuxième moitié du XX^e siècle, indique « la contribution fondamentale des artistes venus de l'extérieur et d'autres Etats pour la rénovation de l'iconographie locale »⁴⁰⁹.

Parmi les trajectoires des artistes qui sont représentatives des thématiques abordées figurent : Oswaldo Goeldi né à Rio de Janeiro, fils du zoologue et biologiste suisse Emil August Göldi, directeur et conservateur du Musée national brésilien à Rio de Janeiro (1884-1889) puis directeur du *Museu Paraense Emílio Goeldi* de 1894 à 1907⁴¹⁰ ; Emílio Pettoruti⁴¹¹, Roberto Burle Marx⁴¹², Aldo Bonadei⁴¹³, Karola Szilard Gabor, épouse de l'architecte et urbaniste Adalberto Szilard (Béla Szilard)⁴¹⁴, Marina

⁴⁰⁹ Traduction libre : « *A contribuição fundamental de artistas vindos do exterior e de outros estados para a renovação da iconografia local [...].* »

⁴¹⁰ Oswaldo Goeldi se forma à Zürich puis à Genève en Suisse.

⁴¹¹ Emílio Pettoruti, né en Argentine, directeur au début des années 1930 du Musée provincial des Beaux-Arts de La Plata, passa une grande partie de sa vie en France. Sa relation avec le Brésil et la présence de l'une de ses toiles dans la collection du Musée de l'Etat de Bahia semble être tributaire de l'insertion de ses œuvres dans la collection Constantini et de celle de Mário de Andrade.

⁴¹² Roberto Burle Marx, né à São Paulo, passa son enfance à Rio de Janeiro. A l'âge de 19 ans il résida en Allemagne. A son retour au Brésil, il se forma au sein de l'Ecole nationale des Beaux-Arts

⁴¹³ Aldo Bonadei, né à São Paulo, résida en Italie entre 1930 et 1931. Au début des années 1930, il participa au *Grupo Santa Helena* et à la *Família Artística Paulista*.

⁴¹⁴ Karola Szilard Gabor émigra au Brésil au début des années 1920 en raison des très faibles opportunités professionnelles que présentaient la Hongrie à cette période pour son mari.

Caram⁴¹⁵, Silvia Leon Chalhó⁴¹⁶, Darel Valença⁴¹⁷, Aldemir Martins⁴¹⁸ et Edson Motta⁴¹⁹.

Huit artistes dont les œuvres constituèrent la collection initiale du Musée d'art moderne de Bahia furent en lien direct avec Bahia et sa capitale Salvador. Poty Lazzarotto organisa dans les années 1950 des cours de gravure à Salvador. Djanira da Motta e Silva réalisa dans les années 1940 une œuvre murale intitulée *Candomblé* pour la résidence de l'écrivain Jorge Amado. José Pancetti, fils d'immigrés italiens né dans l'Etat de São Paulo, membre du *Núcleo Bernardelli* s'établit à Bahia en 1950. Hector Julio Páride Bernabó, connu sous le nom de Carybé, né en Argentine, voyagea pour la première fois à Salvador en 1944. Il y retourna en 1950 et s'y installa, participant au mouvement de rénovation des arts plastiques aux côtés, entre autres, de Mário Cravo Júnior. Karl Heinz Hansen, né en Allemagne, émigra au Brésil en 1950. Il s'installa à Salvador en 1955. Après avoir résidé entre 1959 et 1966 en Allemagne et en Ethiopie, il revint à Salvador où il se naturalisa, adopta le nom d'artiste Hansen Bahia et enseigna à

⁴¹⁵ Marina Caram, née dans l'Etat de São Paulo, entra en contact avec Oswald de Andrade puis Pietro Maria Bardi. Elle réalisa sa première exposition personnelle au Musée d'art de São Paulo en 1951.

⁴¹⁶ Silvia Leon Chalhó, née à Rio de Janeiro, professeur, journaliste et critique d'art, développa dès les années 1940 une peinture orientée par les thématiques populaires, présentant les caractéristiques d'un art « volontairement naïf ». Elle participa dès 1943 au Salon national des Beaux-Arts dans la section moderne (Galeria Jacques Ardies, *Silvia de Leon Chalhó*).

⁴¹⁷ Darel Valença, né dans l'Etat de Pernambouc, se forma tout d'abord à l'Ecole des Beaux-Arts de Recife. Il intégra le Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro en 1948 où il étudia la gravure. Dans les années 1950, il enseigna la gravure au Musée d'art de São Paulo et la lithographie à l'Ecole nationale des Beaux-Arts. Lauréat en 1957 du Prix de voyage à l'extérieur du Salon national des Beaux-Arts, il résida en Italie jusqu'en 1960.

⁴¹⁸ Aldemir Martins, né dans l'Etat de Ceará, suivit entre 1949 et 1951 les cours proposés par le Musée d'art de São Paulo, parmi lesquels les cours d'histoire de l'art de Pietro Maria Bardi et de gravure de Poty Lazzarotto. Lauréat du Prix de voyage à l'extérieur du Salon national d'art moderne en 1959, il résida deux années en Italie.

⁴¹⁹ Edson Motta, né dans l'Etat de Minas Gerais, intégra l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro dans les années 1920. Premier président du groupe d'artistes *Núcleo Bernardelli* fondé en 1931, il fut lauréat du Salon national des Beaux-Arts en 1939 et bénéficia du Prix de voyage à l'extérieur. Entre 1945 et 1946, soutenu par la Fondation Rockefeller, il se perfectionna aux Etats-Unis au sein de l'Université de Harvard. Collaborateur du Service du patrimoine historique et artistique national (SPHAN) à partir de 1944, il en établit le secteur de récupération des œuvres d'art (*Setor de Recuperação de Obras de Arte* - SPHAN). Professeur de l'Ecole nationale des Beaux-Arts, il y instaura le département de théorie, technique et conservation de peinture.

l'Ecole des Beaux-Arts de l'Université fédérale de Bahia. Il vécut de 1970 à 1978, année de son décès, dans la ville de São Felix dans l'Etat de Bahia.

Marcelo Grassmann, né à São Paulo, résida à Salvador en 1952 où il travailla avec Mário Cravo Júnior. Quant à ce dernier, né à Salvador, il figure parmi les artistes emblématiques de la vie artistique de Bahia. Après avoir résidé à Rio de Janeiro et aux Etats-Unis dans les années 1940, il retourna à Salvador en 1949 où son atelier devint un lieu de rencontres entre artistes. Professeur de l'Ecole des Beaux-Arts de l'Université fédérale de Bahia à partir de 1954, il occupa la fonction de directeur du Musée d'art moderne de Bahia de 1966 à 1967. João Alves da Silva, né à Ipirá dans l'Etat de Bahia, constitue une personnalité particulière parmi les artistes de la collection initiale du Musée d'art moderne de Bahia. Artiste autodidacte, ce furent Pierre Verger, puis Jorge Amado, Carybé et Odorico Tavares, directeur du réseau des *Diários Associados* de Bahia, qui l'introduisirent dans le milieu artistique⁴²⁰.

Création et localisation du nouveau musée

La création du Musée d'art moderne de Bahia fut soutenue par le gouverneur de l'Etat de Bahia et le préfet de la ville de Salvador⁴²¹, qui envisageaient une capitale moderne liée aux planifications nationales de développement propres au gouvernement de Juscelino Kubitschek, président de la République fédérative du Brésil de 1956 à 1961. Le conseil de direction du Musée d'art moderne de Bahia comporta au moment de sa création les alliés politiques du gouverneur parmi lesquels le journaliste, écrivain et collectionneur Odorico Montenegro Tavares da Silva (1912-1980) connu sous le nom d'Odorico Tavares⁴²², né dans l'Etat de Pernambouc et arrivé à Salvador en 1942 dans le but de diriger les *Diários Associados* fondés par Assis Chateaubriand et auxquels appartenaient les journaux *O Estado da Bahia* et *Diário de Notícias*, Assis Chateaubriand, propriétaire des *Diários Associados* et initiateur du Musée d'art de São

⁴²⁰ Les repères biographiques des artistes mentionnés sont issus de l'Encyclopédie Itaú Cultural.

⁴²¹ Silvana Barbosa Rubino (2008) présente José Valladares comme l'initiateur de la fondation du Musée d'art moderne de Bahia. Ce dernier défendit dès 1952 la création d'un musée à Bahia, ouvert aux expressions contemporaines de l'art.

⁴²² Odorico Tavares fut également un collaborateur de la revue *Habitat* comme photographe. Il constitua dès lors l'un des liens avec le Musée d'art de São Paulo garantissant la présence de Lina Bo Bardi à Bahia (Rubino, 2002, 148).

Paulo, Edgard Santos, et Lavinia Magalhães, épouse du gouverneur de l'Etat de Bahia, nommée présidente du Musée⁴²³.

L'architecte Lina Bo Bardi fut conviée en 1959 par le conseil de direction, après certains désaccords internes mais avec l'appui du couple Magalhães, à occuper la fonction de directrice artistique du nouveau musée. La proposition acceptée par Lina Bo Bardi se chevaucha avec la préparation de l'exposition *Bahia* à São Paulo, inaugurée le 21 septembre 1959. A ce moment, l'architecte ne possédait pas encore de connaissance particulière du contexte local (Lima, 2013, 92), bien qu'elle séjourna antérieurement à Salvador en février 1958 dans le cadre de conférences qu'elle donna aux étudiants du cours d'architecture qui dépendait encore de l'Ecole des Beaux-Arts de l'Université fédérale de Bahia. Invitée par l'architecte Diógenes Rebouças, Lina Bo Bardi revint à Salvador la même année afin d'y donner un cours de théorie et philosophie de l'architecture sur une période de trois mois (Chagas, 2008).

Le premier espace attribué provisoirement au Musée d'art moderne de Bahia choisi par son conseil de direction, occupation qui se prolongea jusqu'en 1964, fut le foyer du Théâtre Castro Alves (*Teatro Castro Alves* - TCA)⁴²⁴, partie de l'édifice qui ne

⁴²³ Sur la base des archives du Musée d'art moderne de Bahia mais sans précision sur le document, Silvana Barbosa Rubino (2002, 165) indique que le groupe initial qui participa à la fondation de la nouvelle institution muséale était constitué de José Valladares, Clarival do Prado Valladares, Walter da Silveira, le représentant du SPHAN à Bahia Godofredo Filho, Mário Cravo Júnior et Carlos Bastos. Quant aux membres du conseil de direction du Musée, elle relève Assis Chateaubriand, Edgard Santos, Clemente Mariani Bittencourt, Miguel Calmon du Pin e Almeida Sobrinho, Gileno Amado et Fernando Correia Ribeiro, conseil qui choisit comme présidente Lavinia Magalhães.

⁴²⁴ Le Théâtre Castro Alves (TCA), projeté initialement par les architectes Alcides da Rocha Miranda et José de Souza Reis en 1948, fut projeté à nouveau et réalisé par l'architecte moderniste José Bina Fonyat Filho (1918-1977) avec la collaboration de l'ingénieur Humberto Lemos Lopes (1921-2008), tous les deux nés à Salvador. L'édifice qui constitua un symbole de la modernisation de la ville de Salvador fut enregistré en 2013 par l'Institut du patrimoine historique et artistique national (IPHAN) comme patrimoine culturel et marque de l'architecture moderne brésilienne. Il est intéressant de relever que l'usage durant quatre années du TCA comme siège du Musée d'art moderne de Bahia n'apparaît pas dans ses rubriques informatives. L'historique du TCA proposé par le gouvernement de l'Etat de Bahia sur son site électronique n'y fait aucune mention : <http://www.tca.ba.gov.br/oteatro/curiosidades-0>, consulté le 10 novembre 2015. Il est par contre mentionné sur le site de l'Institut du patrimoine historique et artistique national :

<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/380/teatro-castro-alves-em-salvador-ba-e-tombado-pelo-iphan>, consulté le 10 novembre 2015. Le TCA qui devait ainsi être inauguré et fonctionnel en 1958 sous le gouvernement d'Antônio Balbino (1955-1959), débuta ses activités en 1967 sous le gouvernement de Lomanto Júnior (1963-1967).

fut pas atteinte par l'incendie du 9 juillet 1958 précédant de quelques jours son inauguration officielle. Selon Maurício de Almeida Chagas (2008), la nouvelle institution muséale devait initialement être installée dans un petit édifice du *Passeio Público* qui servait de siège aux *Diários Associados* d'Assis Chateaubriand.

L'inauguration officielle du Musée d'art moderne de Bahia ayant été planifiée pour le 6 janvier 1960, soit à peine plus de cinq mois après sa fondation, Lina Bo Bardi retourna à Salvador pour remodeler le foyer du TCA avant la fin de l'exposition *Bahia* qui se tenait à São Paulo. Malgré le cadre inhabituel pour l'établissement d'activités muséales, l'architecte et directrice du Musée se retrouva dans une situation similaire à celle de l'implantation du Musée d'art de São Paulo, c'est-à-dire dans la nécessité et probablement aussi le défi d'y aménager dans un laps de temps très court des espaces appropriés. Le Musée d'art moderne de Bahia ne fut ainsi pas la seule institution muséale brésilienne confrontée à un établissement contraignant. Les premiers musées d'art moderne brésiliens se confrontèrent à des conditions initiales qui ne correspondent pas à ce que l'on peut imaginer comme cadre à l'instauration d'un musée.

Les premiers développements du musée

Le 18 novembre 1959, Lina Bo Bardi termina une série de dessins (perspectives, plans, coupes) destinés à l'adaptation du foyer du Théâtre Castro Alves (Lima, 2013, 94). Avant cela, alors que le Musée d'art moderne de Bahia n'était pas encore officiellement inauguré, Lina Bo Bardi écrivit un communiqué daté du 17 octobre 1959⁴²⁵ annonçant le début de l'activité didactique de l'institution muséale avec une conférence sur la scénographie donnée par Félix Labisse (1905-1982)⁴²⁶, commissaire officiel de la France pour la cinquième Biennale de São Paulo, dont l'introduction et la

⁴²⁵ Le deuxième numéro publié en décembre 2013 de la revue *Contorno - Na medida do impossível* du Musée d'art moderne de Bahia dirigé depuis janvier 2013 par Marcelo Rezende contient plusieurs textes attribués à Lina Bo Bardi. Certains d'entre eux, faisant partie du fonds du Musée, ne sont pas datés et la signature de Lina Bo Bardi n'y est pas présente.

⁴²⁶ La présence du peintre français d'orientation surréaliste, scénographe et poète Félix Labisse à Salvador en octobre 1959 est relayée dans la note de bas de page n° 9 de l'article *O Jornal como Fonte de Pesquisa para o Teatro na Bahia entre 1956 e 1961 : Análise dos jornais A Tarde, Diário de Notícias e Jornal da Bahia* de Jussilene Santana (2010). Cette dernière intègre cependant la conférence donnée par Félix Labisse sur *Le théâtre et la scénographie* dans les cours d'artistes invités proposés par l'École de théâtre de l'Université fédérale de Bahia.

traduction revenait à Martim Gonçalves. Afin d'expliquer la raison de la thématique de la conférence inaugurale relative au domaine du théâtre, le texte du communiqué, reproduit en décembre 2013 dans le deuxième numéro de la revue *Contorno - Na medida do impossível* du Musée d'art moderne de Bahia, différencie le concept de musée lié à la séparation des disciplines des arts plastiques à celui du musée moderne et de sa prise en compte de l'art comme « la totalité des expressions esthétiques de l'homme » (Bardi, 2013, 66-67). Parmi ces expressions, le texte relève la peinture, la sculpture, l'architecture, le dessin industriel, les arts graphiques, la photographie, les arts « de la vision » (Bardi, 2013, 66-67) avec le cinéma, la télévision et le théâtre. Le théâtre y est décrit comme la discipline la plus complète des manifestations esthétiques en raison de la synthèse de tous les arts qu'il opère.

Les transformations et les adaptations que Lina Bo Bardi apporta au foyer du Théâtre Castro Alves comportaient, entre autres, la conversion de la rampe d'accès à la salle du théâtre détruite par l'incendie de 1958 en un petit auditorium multifonctionnel⁴²⁷. Elle conçut et intégra à ce dernier des structures temporaires en bois, des chaises connectées les unes aux autres faites de bois, de vis en laiton et de cuir souple, un tapis de nattes de paille rustique, empruntant des références et au Bauhaus et au vocabulaire vernaculaire (Lima, 2013, 94).

Le Musée d'art moderne de Bahia fut ouvert au public le 6 janvier 1960, selon la planification projetée, soutenu politiquement et localement ainsi que par les partenaires de l'Université fédérale de Bahia (Lima, 2013, 93-97), mais avec un financement restreint⁴²⁸. Malgré ces contraintes, Lina Bo Bardi réalisa un ensemble d'expositions et un programme culturel et éducatif d'envergure, qu'elle décrivit en 1967 comme « un programme qui n'était pas ambitieux », mais qui « était à peine un chemin »⁴²⁹ (Bardi, 1967). La traduction libre du terme portugais « *caminho* » par « chemin », permet de faire un lien avec la notion d'expérience développée antérieurement quant à la nature du Musée d'art moderne : une proposition qui ne fut pas préétablie par un projet défini et

⁴²⁷ En 1967, Lina Bo Bardi décrivit cet auditorium comme un auditorium-cinéma où y furent tenus des conférences, des cours, des projections et des débats (Bardi, 1967).

⁴²⁸ Parmi les proches collaborateurs du Musée d'art moderne de Bahia figurent l'artiste Mário Cravo Júnior qui réalisa plusieurs supports dessinés par l'architecte afin d'y présenter les œuvres de l'institution ainsi que l'historien et anthropologue Renato Ferraz qui occupa la fonction d'assistant personnel de Lina Bo Bardi et administrateur du musée. Ce dernier administra le Musée d'art moderne de Bahia après le départ de Lina Bo Bardi en 1964 (Lima, 2013, 97).

⁴²⁹ Traduction libre : « *Não foi um programa ambicioso, era apenas um caminho* »

définitif mais en présence d'une visée claire et précise, tel un programme en évolution, se construisant comme une œuvre, s'appuyant et réutilisant les expériences et les réalisations antérieures. Le terme « chemin » peut encore être interprété, comme un programme qui resta en chemin, en cours, sans avoir pu atteindre entièrement ce qui était visé, situation similaire à celle d'Edgard Santos lorsqu'il dut quitter l'Université fédérale de Bahia en raison de sa non-réélection au poste de recteur.

Le compte-rendu des activités du Musée de l'année 1960, document intégré au deuxième numéro de la revue *Contorno* de 2013 mentionnée précédemment, permet de se rendre compte de l'amplitude des projets et de leurs orientations après à peine une année de fonctionnement. Intitulé *Résumé des activités du Musée d'art moderne de Bahia (Resumo das atividades do Museu de Arte Moderna da Bahia)*, sans être ni signé ni daté mais présenté par la revue comme le résumé des activités de 1960, ce document indique la réalisation au cours de cette période annuelle de vingt-sept expositions. Sans en apporter de descriptif détaillé, le résumé décrit plus largement les finalités éducatives et de diffusion de l'art que le Musée tenta d'atteindre jusque-là avec l'implantation de deux écoles, une école pour enfants (*Escola da Criança*) et une école de musique pour enfants et jeunes (*Escola de Música Infanto-Juvenil*), soutenues par le Musée et établies en collaboration avec Martim Gonçalves et l'Ecole de théâtre ainsi qu'avec Hans-Joachim Koellreutter et le Séminaire libre de musique, tous deux de l'Université fédérale de Bahia⁴³⁰.

Ces deux écoles débutèrent leurs activités à partir du deuxième semestre de l'année 1960. Présentées comme preuves de l'orientation éducative du Musée, elles ne se caractérisaient pas par l'intention de donner aux enfants une initiation artistique⁴³¹, mais plus de leur apporter les moyens de développer leur personnalité à travers l'art. Le descriptif de ces écoles ainsi que la mention de la formation d'une équipe à cet effet servirent d'annonce tout d'abord pour le projet de création d'une université populaire en

⁴³⁰ L'Ecole des enfants proposait pour les classes d'enfants âgés de quatre à six ans des activités de jeux, de sculpture et de peinture et, pour les enfants de sept à douze ans, des activités d'improvisation théâtrale (Lourenço, 1999, 183). L'artiste Sante Scaldaferrri, né en 1928 à Salvador, formé au sein de l'Ecole des Beaux-Arts de l'Université fédérale de Bahia dans les années 1950 auprès entre autres des professeurs João José Rescala et Mário Cravo Júnior, fut l'assistant de Lina Bo Bardi entre 1960 et 1964 et professeur de l'Ecole des enfants du Musée d'art moderne de Bahia (Enciclopédia Itaú Cultural, *Sante Scaldaferrri*).

⁴³¹ Sept années plus tard, Lina Bo Bardi présenta l'école du Musée d'art moderne de Bahia comme « une école d'initiation artistique pour enfants ». Traduction libre : « *uma escola de iniciação artística para crianças* » (Bardi, 1967).

tant que laboratoire de recherche et de création d'objets et, en dernier lieu, pour la première Biennale nationale qu'elle prévoyait pour l'année 1961⁴³² (Bardi, 2013, 54-55).

De 1960 à 1964, le Musée d'art moderne de Bahia proposa une centaine d'expositions temporaires comprenant les oeuvres d'artistes confirmés et non confirmés, des artistes détenteurs d'une reconnaissance nationale et internationale, des expositions pédagogiques et historiques en collaboration avec le Musée d'art de São Paulo (MASP), ainsi que des expositions commandées par l'Etat de Bahia. La collaboration avec le Musée d'art de São Paulo permit de présenter à Salvador des œuvres, entre autres, des peintres Edgar Degas (1834-1917), Vincent Van Gogh (1853-1890) et Auguste Renoir (1841-1919) (Rubino, 2002, 185). Le Musée présenta également les œuvres d'artistes recommandées par Odorico Tavares, aux thématiques populaires mais jugées par Lina Bo Bardi trop « folkloriques ».

Lina Bo Bardi projeta encore dans le cadre de l'institution muséale une publication périodique qui ne put se concrétiser par manque de ressources : un magazine dont le titre initial devait être *Brasiliana*, modifié en *Revista B*, avec la participation d'intellectuels et d'artistes régionaux. Son objectif était de diffuser une revue populaire, capable d'interpeller la vie sociale et culturelle de Bahia (Lima, 2013, 97).

L'un des objectifs majeur du Musée d'art moderne de Bahia fortement soutenu par sa directrice était son ouverture et son accessibilité à des publics les plus diversifiés possibles de manière à ce que l'art puisse aller à la rencontre de la population de Bahia. A cet effet, elle accueillit en son sein les partenaires susceptibles d'y contribuer. Ce fut ainsi que des collaborations furent mises en place avec les acteurs des domaines du cinéma et du théâtre de la ville de Salvador. Le *Clube de Cinema da Bahia* fondé en 1950 intégra en 1960 l'espace du Théâtre Castro Alves réaménagé. Ouvert aux jeunes réalisateurs et étudiants de l'Université fédérale de Bahia, le Musée devint le cadre des nouvelles expérimentations du *Cinema Novo*.

⁴³² La première biennale nationale projetée par Lina Bo Bardi dès 1960 et sur laquelle elle travailla jusqu'en 1962 ne se concrétisa jamais (Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, *Linha do tempo - Lina Bo Bardi*). La première biennale des arts plastiques (*1^a Bienal Nacional de Artes Plásticas*), connue sous le nom de Biennale de Bahia (*Bienal da Bahia*) eut lieu en décembre 1966 au *Convento do Carmo* à Salvador. Cet événement présenta les œuvres d'artistes venus de différentes régions du Brésil. Parmi les artistes primés se trouvèrent Lygia Clark, Rubem Valentim, Rubens Gerchman et Hélio Oiticica.

Le Musée devint aussi le sujet et le cadre de débats et de querelles idéologiques, politiques et personnelles autour des questions relatives à l'orientation de Lina Bo Bardi, à son programme, à sa conception du musée, de l'art moderne et populaire. Odorico Tavares par exemple, soutien initial de Lina Bo Bardi, limitait la fonction du musée à son rôle de promoteur des artistes de Bahia. Malgré ces désaccords, le musée souhaité et conçu par Lina Bo Bardi comme centre ou mouvement populaire d'avant-garde culturelle, ou encore d'école représentative d'une authentique humanité se concrétisait graduellement.

Tous les espaces accessibles du Théâtre Castro Alves furent ainsi utilisés malgré les conditions précaires. En novembre 1960, un nouveau théâtre fut implanté dans les ruines du Théâtre Castro Alves où fut produit sous la direction de Martim Gonçalves l'*Opéra de quat'sous* de Bertold Brecht et Kurt Weill. D'autres collaborations théâtrales eurent lieu entre le Musée d'art moderne de Bahia et l'Ecole de théâtre de l'Université fédérale de Bahia. En 1961, Martim Gonçalves dirigea au sein du Théâtre Castro Alves la pièce *Caligula* d'Albert Camus (1913-1960) ainsi qu'une œuvre du romancier et dramaturge américain Thornton Wilder (1897-1975), traduite en portugais sous le titre *Por um Triz* (Santana, 2011, 521).

Les salles et les bureaux du Musée furent utilisés comme espaces d'enseignement, le foyer recevait les expositions (Lima, 2013, 97-98). Les écoles des enfants et adolescents du Musée, qui visaient l'introduction des techniques de l'art et de la musique auprès des classes sociales les moins privilégiées ainsi que, par conséquent, la formation d'un nouveau public, fonctionnèrent entre 1960 et 1961 en collaboration avec Hans-Joachim Koellreutter et Martim Gonçalves. Ce fut à partir du mois de mai 1960 que l'unité d'éducation pour enfants proposa un enseignement musical et artistique aux méthodes et aux techniques novatrices, soutenu par des professeurs boursiers. Martim Gonçalves indiqua dans un article du 29 avril 1960 paru dans le journal *Diário de Notícias* le projet d'intégrer au sein de l'Ecole des enfants des professeurs d'autres Etats du Brésil ainsi que de jeunes professeurs de l'Université fédérale de Bahia et de l'Ecole de Théâtre (Santana, 2009, 7). Le programme éducatif prit fin lorsque Martim Gonçalves renonça à sa fonction de directeur de l'Ecole de théâtre de l'Université fédérale de Bahia.

En janvier 1961, le journal *Diário de Notícias* réalisa un large article sur les activités du Musée d'art moderne de Bahia, rapportant la réalisation durant sa première année de fonctionnement de vingt-cinq expositions, parmi lesquelles des expositions

didactiques, appuyant l'aspect éducationnel de l'institution et de l'orientation de sa directrice. Ce fut dans le même article que Lina Bo Bardi informa de sa volonté de créer une université populaire dotée d'un laboratoire de recherches et de création d'objets comme réponse aux besoins des industries nationales (Santana, 2009, 8).

En avril 1961, le Musée d'art moderne de Bahia proposa une exposition de céramique de l'artiste Francisco Brennand⁴³³. Francisco de Paula Coimbra Almeida Brennand, né en 1927 dans l'Etat de Pernambouc, collègue de lycée et ami proche d'Ariano Suassuna, présenta à Salvador soixante-seize céramiques parmi lesquelles des plats, des assiettes et des panneaux muraux. L'exposition fut relatée dans le journal *Diário de Notícias* avec un article de Lina Bo Bardi qui présenta l'œuvre de Francisco Brennand (Bueno, 2011, 285-286). L'écrivain, dramaturge et poète Ariano Suassuna (1927-2014) écrivit pour l'occasion un poème qu'il adressa à Lina Bo Bardi en lui formulant son soutien au projet de biennale (Rubino, 2002, 184). Le Musée d'art moderne de Bahia et le programme de Lina Bo Bardi furent très largement soutenu par Glauber Rocha qui, associant l'action culturelle de l'Université fédérale de Bahia à celle du Musée, les compara en 1961 à deux chars de choc (Chagas, 2008).

L'effervescence culturelle à laquelle participa le Musée d'art moderne de Bahia fut accompagnée par l'amplification des dissensions entre Odorico Tavares et Lina Bo Bardi. Cette dernière qui considérait la ville de Salvador comme l'unique ville du Brésil en possession d'une véritable tradition culturelle vivante, sensible aux problèmes artistiques, remettait en question sa classe culturelle établie et ses modes provinciales. Opposée à la conception d'une culture folklorique soutenue entre autres par la presse locale et les groupes des folkloristes de Bahia et du Brésil, refusant la célébration des artistes réunis autour de cette conception et récusant le caractère touristique attribué à la ville de Salvador et à ses cultures populaires, Lina Bo Bardi perdit peu à peu le soutien d'Odorico Tavares qu'elle considérait comme l'un des acteurs principaux de ces orientations opposées aux siennes (Lima, 2013, 97).

⁴³³ Le texte de Lina Bo Bardi présentant l'exposition et l'œuvre de Francisco Brennand intitulé *Brennand cerâmica* figure dans la compilation non exhaustive des écrits de l'architecte (Rubino, Grinover, 2009, 113-115).

Les prémices de la création du Musée d'art populaire

Le Musée d'art moderne de Bahia installé provisoirement dès le début de son fonctionnement dans le foyer du Théâtre Castro Alves aurait du recevoir un nouveau siège définitif projeté par Lina Bo Bardi et l'architecte Diógenes Rebouças. Le projet ne fut pas développé. De plus en plus isolée après les départs successifs à partir de 1961 de ses principaux collaborateurs et soutiens parmi lesquels Edgar Santos, Agostinho da Silva, Martim Gonçalves, Hans-Joachim Koellreutter, consciente des changements politiques à venir avec la fin du mandat du gouverneur Juracy Magalhães en 1963, Lina Bo Bardi qui envisageait l'établissement d'une nouvelle entité liée au Musée d'art moderne de Bahia mais plus directement vouée à l'art populaire, l'artisanat et sa relation avec le design industriel, projeta l'aménagement du Musée avec sa nouvelle entité sur le site du *Solar do Unhão*, un ensemble d'édifices à l'abandon et à l'écart du centre de la ville de Salvador (Rubino, 2002, 184).

Propriété de l'Etat de Bahia, le *Solar do Unhão* fut attribué au Musée d'art moderne de Bahia. Sa relocalisation sur le nouveau site restauré par Lina Bo Bardi eut lieu après la création puis l'ouverture officielle le 3 novembre 1963 de sa nouvelle entité dénommée Musée d'art populaire (*Museu de Arte Popular* - MAP). A la différence des premiers musées d'art moderne brésiliens, celui de Bahia ne suscita pas la construction d'un nouvel édifice à l'architecture moderne. Il fut relogé dans des bâtiments d'architecture coloniale éloignés des nouvelles propositions en termes de muséologie. Ce aspect remarquable au regard des édifices construits au cours de la seconde moitié du XX^e siècle dans les centres économique et politique du Brésil pour y accueillir ses nouveaux musées conduit à s'interroger sur la situation différente à Bahia.

Alors que Bahia fit construire dans les années 1950 un théâtre qui constitua un symbole de la modernisation de la ville de Salvador, alors que Lina Bo Bardi réalisait dès la fin des années 1950 le projet du nouveau siège du Musée d'art de São Paulo, qualifié par Pietro Maria Bardi comme « hors des limites », parallèlement à ses activités de directrice du Musée d'art moderne de Bahia, le siège du Musée d'art moderne de Bahia fut celui d'un ensemble d'édifices de la période coloniale dont les usages différents au cours du temps transformèrent considérablement sa construction d'origine.

Le choix du site selon les sources consultées provient de Lina Bo Bardi, qui eut l'occasion en 1958 de le découvrir avec Martim Gonçalves et pour lequel un projet pour

l'Ecole de théâtre de l'Université fédérale de Bahia y avait été envisagé⁴³⁴. Ce choix ne peut toutefois être attribué à Lina Bo Bardi sans prendre en considération le contexte du début des années 1960 à Bahia mentionné antérieurement, c'est-à-dire l'isolement progressif de la directrice du Musée d'art moderne de Bahia, la perte graduelle de ses soutiens au sein de la ville de Salvador ainsi que le contexte politique et économique défavorable à de grandes entreprises comme le fut celui de la construction du Théâtre Castro Alves.

La comparaison avec la construction du Théâtre Castro Alves soulève une autre interrogation, celle du niveau d'intérêt des classes dirigeantes⁴³⁵ et de la société bahianaise pour le domaine des arts visuels et, comme le nom du Musée l'indique, pour l'art moderne en particulier. Cette question ne peut être posée sans relever les orientations de Lina Bo Bardi en matière d'art moderne et des notions de progrès et de modernisation qui caractérisèrent la gestion du Brésil et de ses Etats entre 1956 et 1961, ainsi que ses actions développées à partir de 1960 à Bahia. L'engagement politique croissant de Lina Bo Bardi, son soutien apporté à Martim Gonçalves devenu la cible des critiques journalistiques de la ville et l'éloignement progressif des attentes en particulier d'Odorico Tavares en raison de sa gestion et de sa conception du Musée d'art moderne, exercèrent très probablement une influence sur le rapport que les acteurs des différents champs sociaux de l'Etat de Bahia et de la ville de Salvador pouvaient avoir du Musée et de son développement.

Cette question relative à l'intérêt de la société bahianaise pour le domaine des arts visuels et ses orientations les plus récentes est liée à l'histoire du développement de ses institutions d'enseignement artistique et plus particulièrement à celle de son Ecole des Beaux-Arts. Au regard de son parcours historique réalisé dans la première partie de cette étude, l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia constituait dans les années 1960 l'unité artistique la plus ancienne de l'Université fédérale de Bahia, mais aussi la plus lente et la plus réfractaire à l'intégration des nouveaux développements artistiques qui se

⁴³⁴ Selon Silvana Barbosa Rubino (2002, 91), ce fut Martim Gonçalves qui emmena Lina Bo Bardi sur le site du *Solar do Unhão*. Ils envisagèrent ensemble d'y installer un théâtre expérimental lié à l'Ecole de théâtre de l'Université fédérale de Bahia. Sans le soutien escompté entre autres de Ciccillo Matarazzo, le projet ne se concrétisa pas (Rubino, 2002, 91).

⁴³⁵ L'expression « classe dirigeante » est utilisée dans son sens général, celui d'un ensemble d'individus exerçant un pouvoir de décision influant dans la vie sociale, politique, économique ou encore intellectuelle d'une collectivité. Elle comprend ainsi les élites intellectuelles, politiques et économiques d'une société.

succédèrent notamment au cours de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle. Liée à son héritage académique, l'intégration du modernisme à Bahia dans le domaine des arts visuels se situa majoritairement à l'extérieur de son école, sans omettre la présence de professeurs en son sein, comme Mário Cravo Júnior, qui participa et collabora, entre autres, aux propositions de Lina Bo Bardi dans le cadre du Musée d'art moderne de Bahia dès son arrivée à Salvador.

Un autre aspect remarquable relatif à l'École des Beaux-Arts de Bahia comme unité artistique de l'Université fédérale de Bahia est l'absence de sa mention dans les sources consultées en tant qu'institution partenaire ou ayant collaboré avec le Musée d'art moderne de Bahia, alors que les unités de théâtre et de musique, dont les disciplines ne figuraient pas parmi les priorités inscrites dans l'article 2 de la loi fondatrice de l'institution muséale (loi n° 1.152 du 23 juillet 1959) le furent de manière récurrente. La situation était identique en ce qui concerne l'École d'architecture de l'Université fédérale de Bahia, dépendante de l'École des Beaux-Arts jusqu'en 1959 et dénommée ensuite Faculté d'architecture après sa séparation de l'unité artistique. Zeuler Rocha Mello de Almeida Lima (2013, 91) relate sans équivoque que Lina Bo Bardi était consciente dès la fin des années 1950, avant même d'être appelée pour diriger le Musée d'art moderne de Bahia, que ses idées ne trouveraient pas d'appui auprès des architectes de l'École des Beaux-Arts, nourrissant ainsi « ses intérêts dans les programmes en plein essor et irrévérencieux des arts performatifs à l'Université de Bahia »⁴³⁶.

Les divergences entre Lina Bo Bardi et les architectes professeurs de l'École des Beaux-Arts de Bahia se manifestèrent déjà en 1958, lorsqu'elle remplaça le professeur Diógenes Rebouças.

Malgré toute l'attention qu'elle suscita parmi les étudiants, ses positions n'entrèrent pas en résonance avec les ambitions de l'école pour rattraper les développements modernistes architecturaux du sud du Brésil. [...] Tandis qu'ils ne la prenaient pas au sérieux, elle critiqua leur inclination rhétorique, une confrontation qui probablement conduisit à la décision de l'école de ne pas renouveler son contrat.⁴³⁷ (Lima, 2013, 89-90)

⁴³⁶ Traduction libre : « *she nurtured her interests in the the burgeoning and irreverent performing arts programs at the Universidade da Bahia* »

⁴³⁷ Traduction libre : « *For all the attention she drew among students, her positions did not resonate with the school's ambitions to catch up with the modernist architectural developments from the south of Brazil. [...] While they did not take her seriously, she criticized them as rhetorical, a confrontation that likely led to the school's decision not to renew her contract.* »

L'exposition *Bahia* déjà mentionnée, présentée en 1959 dans le cadre de la cinquième Biennale de São Paulo, réalisée par Martim Gonçalves et représentant l'Ecole de théâtre de l'Université fédérale de Bahia, à laquelle collaborèrent entre autres Vivaldo da Costa Lima et Pierre Verger, est un exemple supplémentaire de ce retrait de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia.

La section sur le Musée de l'Etat de Bahia du quatrième chapitre de cette thèse donne également des informations sur le soutien qu'apporta son directeur de la période de 1938 à 1959, José Antônio do Prado Valladares (1917-1959), non seulement aux nouvelles expressions artistiques produites à Bahia mais encore à la fondation d'un musée d'art moderne. Il est important toutefois de rappeler que ce soutien aux artistes et à la production artistique qui différait en grande partie de celle produite au sein de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia se réalisa en dehors de l'institution muséale et dans des espaces distincts. Ce fut ce dernier qui soutint en 1949 le premier Salon bahianais des Beaux-Arts comportant entre autres une catégorie dite moderne et dont le but projeté était la présentation de l'ensemble des tendances de la production artistique du Brésil, de l'académisme à l'abstraction.

L'hypothèse proposée relative au retrait de la société bahianaise à l'égard des nouvelles orientations de la période des années 1950 et 1960 du domaine des arts visuels relève, d'une part, de son attachement à un académisme lié à l'Ecole des Beaux-Arts et à ses acteurs et, d'autre part, aux divergences de sa classe dirigeante avec les orientations de Lina Bo Bardi quant aux questions de modernité, de progrès et d'art populaire. Les développements proposés par la directrice du Musée d'art moderne de Bahia présentèrent un caractère fort différent de ceux des musées d'art moderne de São Paulo et de Rio de Janeiro. L'élément commun des premiers musées d'art moderne créés dans les centres économique et politique du Brésil qui était celui du discours de la modernité (Bueno, Fidelis, Freire, Poinot, 2013, 227) présenta à Salvador un développement différent. Son nouveau siège au *Solar do Unhão* illustre cette distinction.

L'alignement au Brésil de l'esprit de la modernité et de la création des musées d'art moderne sur la notion de progrès décrit par Cristina Freire (Bueno, Fidelis, Freire, Poinot, 2013, 227-228), l'art moderne « associé à l'expérience d'un homme nouveau, d'une civilisation nouvelle concrétisée de façon exemplaire aux yeux du monde par la construction de Brasília », et la mise en œuvre d'un nouveau système de visibilité représentée et actualisée par l'implantation des musées d'art moderne, se réalisèrent à

Salvador sous une forme distincte, constituant le caractère inédit et particulier du Musée d'art moderne de Bahia et de la proposition de sa directrice et conceptrice Lina Bo Bardi.

6.2. Le Musée d'art populaire

Le Musée d'art populaire (*Museu de Arte Popular*) fut officiellement inauguré dans la ville de Salvador en 1963, après l'attribution par le gouvernement de l'Etat de Bahia de son site, un complexe architectural datant du XVI^e siècle portant la dénomination de *Solar do Unhão*. Sa conception initiale, qui se transforma quant à son appellation jusqu'à son établissement, puis son inauguration et sa courte période de fonctionnement qui dura moins de deux ans, revient à l'architecte et directrice du Musée d'art moderne de Bahia, Lina Bo Bardi.

Le fonctionnement conjoint dès le mois de novembre 1963 et le début de l'année 1964 des deux institutions muséales de la deuxième moitié du XX^e siècle situées dans la ville de Salvador, soit le Musée d'art moderne de Bahia et le Musée d'art populaire, ainsi que l'usage à cette période de deux sites différents, celui du *Solar do Unhão* qui devait accueillir non seulement la nouvelle institution muséale mais aussi le Musée d'art moderne de Bahia, de même que la poursuite de l'utilisation du foyer du Théâtre Castro Alves jusqu'au départ de Lina Bo Bardi de Salvador en 1964, conduisent à une certaine confusion dans la perception, la différenciation et l'analyse des deux entités. Cette confusion est encore accentuée par l'absence dans certaines notices informatives relatives au Musée d'art moderne de Bahia de la période durant laquelle il fonctionna dans le foyer du Théâtre Castro Alves, laissant envisager une localisation initiale de celui-ci sur le site du *Solar do Unhão*. La proposition du Musée d'art populaire de Lina Bo Bardi ne persista pas après le coup d'Etat de 1964, renforçant l'affiliation exclusive du *Solar do Unhão* au Musée d'art moderne de Bahia.

Le texte de Lina Bo Bardi (1967) intitulé *Cinco anos entre os "Branços" - O Museu de Arte Moderna da Bahia* indique de façon claire que le nouveau Musée d'art populaire fut établi comme nouvelle entité dépendante du Musée d'art moderne de Bahia et que son fonctionnement débuta en 1963 avec deux expositions inaugurales présentées au *Solar do Unhão* en novembre de la même année, l'une d'art populaire intitulée *Nordeste* ou *Civilização do Nordeste* et la seconde présentant les oeuvres

d'artistes issus des Etats de Bahia, de Ceará, de Pernambouc et du Centre de culture populaire de Recife⁴³⁸. Les deux sites fonctionnèrent ainsi simultanément pour une courte période, allant de l'inauguration du Musée d'art populaire sur le site restauré du *Solar do Unhão* en novembre 1963 jusqu'à l'occupation par l'armée de terre (*Exército*) du Musée d'art moderne de Bahia sur son site du Théâtre Castro Alves en juillet 1964 (Lourenço, 1999, 187).

Appelé également *Museu de Arte Popular do Unhão*, le nouveau musée avait comme objectif la prise en compte de l'artisanat populaire de l'ensemble du Brésil. Suite au projet de reconstruction du Théâtre Castro Alves, le Musée d'art moderne devait déménager. Sa directrice choisit comme nouveau siège de ce dernier le site du *Solar do Unhão*⁴³⁹, au sein duquel fut également projeté le Musée d'art populaire, centre de documentation d'art populaire, accompagné d'un centre des études techniques et de ses ateliers. Le gouvernement de Bahia attribua le site du *Solar do Unhão* au Musée d'art moderne de Bahia en 1962. Après huit mois de restauration et d'adaptation à ses nouvelles fonctions, dirigées et conçues par Lina Bo Bardi, le site fut opérationnel à partir de la deuxième moitié de l'année 1963 (Bardi, 1967).

La reconstruction du théâtre exigeait le déménagement du Musée. J'ai pensé à l'ensemble de l'*Unhão*, dont la construction date du XVI^e siècle, que Martim Gonçalves m'avait montré en 58 lorsqu'il pensait y installer une dépendance de l'Ecole de théâtre. J'ai obtenu du Gouvernement de l'Etat l'expropriation et l'argent nécessaire à la restauration, et huit mois plus tard, en mars 63 l'ensemble était pratiquement prêt ; à l'intérieur devait fonctionner le Musée d'Art Populaire et les ateliers de l'*Unhão*, le centre de documentation d'art populaire (non pas Folklore) et le centre des études techniques visant au passage d'un pré-artisanat primitif à l'industrie, dans le cadre du développement du pays. En novembre de la même année le Musée inaugurait la I^{ère} grande exposition d'Art Populaire du Nordeste et l'exposition Nordeste, exposition collective d'arts plastiques des

⁴³⁸ Le texte de Lina Bo Bardi datant de 1967 ne propose pas de titre pour l'exposition des œuvres des artistes des différents Etats cités. Toutefois, elle apparaît dans la thèse de doctorat de Silvana Barbosa Rubino (2002, 189-190) sous la dénomination *Artistas do Nordeste*.

⁴³⁹ Dans son article *O Trapiche à beira da baía : a restauração do Unhão por Lina Bo Bardi*, Carla Zollinger (2007, 3) relaye et documente les références apportées par Lina Bo Bardi sur le site du *Solar do Unhão*, qu'elle dénomma *Trapiche do Unhão*. Le terme en portugais « *trapiche* » désigne un entrepôt ou dépôt situé au bord de mer permettant le chargement et le déchargement des marchandises ou encore un petit moulin à sucre mû par des animaux.

artistes de Bahia, du Ceará, de Pernambuco, et du Centre de Culture Populaire de Recife.⁴⁴⁰ (Bardi, 1967)

Lina Bo Bardi reformula en 1961⁴⁴¹ son souhait de créer une nouvelle entité à Bahia dont le premier énoncé ne fut pas celui d'un musée, mais d'une université populaire orientée par des éléments et une organisation pédagogique spécifique, liée au domaine de la production artisanale et du design industriel. Cette nouvelle proposition ne remettait toutefois pas en question ni l'existence et le rôle du Musée d'art moderne, qu'elle continuait de considérer comme une véritable mission culturelle engagée dans un processus de démocratisation (Lima, 2013, 101), ni sa fonction de directrice de l'institution muséale.

Les caractéristiques de l'année 1961 sont à mettre en relation avec la formulation de cette nouvelle entité qui devint officiellement le Musée d'art populaire en 1963. Cette période correspond aux profondes modifications intervenues au sein de l'Université fédérale de Bahia avec les départs successifs, entre autres, du recteur de l'Université fédérale de Bahia Edgard Santos et du directeur de l'École de théâtre Martim Gonçalves, collaborateur artistique et intellectuel de grande importance dans le développement des activités de Lina Bo Bardi à Salvador. La situation politique et économique de Bahia présentée précédemment, les grèves des étudiants et les changements qui survinrent au sein de l'Université fédérale de Bahia permettent de

⁴⁴⁰ Traduction libre : « *A reconstrução do teatro obrigava à mudança do Museu. Pensei no conjunto do Unhão, cuja construção data do século XVI, que Martim Gonçalves tinha-me mostrado em '58 quando pensava instalar nele uma dependência da Escola de teatro. Consegui do Governo do Estado a desapropriação e a verba necessária à restauração, e oito meses depois, março de '63 o conjunto estava praticamente pronto ; nele iriam funcionar o Museu de Arte Popular e as Oficinas do Unhão, centro de documentação de arte popular (não Folklore) e centro de estudos técnicos visando a passagem dum pré-artisanato primitivo à indústria, no quadro do desenvolvimento do país. Em novembro do mesmo ano o Museu inaugurava a I grande exposição de Arte Popular do Nordeste e a exposição Nordeste, coletiva de artes plásticas dos artistas da Bahia, Ceará, Pernambuco, e do Centro de Cultura Popular do Recife.* »

⁴⁴¹ Carla Zollinger (2007, 16) propose une interprétation différente de l'occupation du site du *Solar do Unhão*. Sur la base entre autres des textes de Lina Bo Bardi relatifs à la restauration et à la conservation de sites et d'édifices anciens présents dans les chroniques de l'architecte qui parurent en 1958 dans le quotidien *Diário de Notícias* ainsi qu'à partir de la datation de la prise de connaissance du *Solar do Unhão* avec Martim Gonçalves en 1958, elle considère que la création du Musée d'art populaire et d'une université populaire en complément au Musée d'art moderne de Bahia furent projetés simultanément et que le *Solar do Unhão* constituait déjà, à ce moment, le site souhaité pour leurs développements conjoints.

s'interroger sur le regard que Lina Bo Bardi put poser d'une part sur l'évolution à venir de l'institution phare du domaine artistique et culturel de Bahia et, d'autre part, sur la perte d'un large soutien institutionnel dont elle bénéficia jusque-là. En effet, Lina Bo Bardi connaissait la reprise imminente des espaces du Théâtre Castro Alves pour sa reconstruction ainsi que la fin proche du mandat du gouverneur.

Un autre élément relatif à la première dénomination utilisée par Lina Bo Bardi pour définir la nouvelle institution muséale est celui de sa prise de contact avec le Mouvement de culture populaire de Recife au cours de cette période. Lorsque Lina Bo Bardi envisagea la création d'une université populaire à Bahia, qu'elle souhaitait pouvoir faire fonctionner dès l'année 1962 parallèlement aux activités du Musée d'art moderne de Bahia, elle la concevait sous la forme des corporations de la pré-Renaissance avec une collaboration et un partage entre artisans et artistes⁴⁴². Dans ce but, elle tenta sans succès de développer des échanges avec plusieurs institutions extérieures au Brésil allant, selon les lettres qu'elle écrivit en 1962, information relayée par Zeuler Rocha Mello de Almeida Lima (2013, 101), de la *Cranbrook Academy* dans l'Etat du Michigan aux Etats-Unis (*Cranbrook Academy of Art*) au *College of Art* d'Enugu au Nigeria.

La mention de l'Académie des arts de Cranbrook, qui se développa graduellement à partir de la première moitié du XX^e siècle, permet de tisser certaines correspondances avec le projet initial d'université populaire de Lina Bo Bardi⁴⁴³. L'Académie fonctionna tout d'abord de manière informelle sur la base d'une éducation artistique au sein d'ateliers où artistes et artisans travaillaient avec l'architecte finlandais Eliel Saarinen (1873-1950). Le fondateur de l'académie, George Gough Booth (1864-1949), important éditeur de presse et philanthrope, la concevait selon les développements du mouvement anglais *Arts and Crafts*. Il associait l'artisanat à la production de produits de qualité supérieure à une responsabilité éthique de la vie. L'académie comprenait également une bibliothèque et un musée construits en 1942

⁴⁴² Cette réactualisation de la mise en commun des savoirs des artistes et des artisans constitua l'une des caractéristiques du design italien de l'après-guerre. Initiée avant la Seconde Guerre mondiale et renforcée dès sa fin, cette mise en commun des savoirs et des pratiques des artistes, des architectes et des artisans conjointement à leur rapprochement avec les entreprises italiennes eut lieu dans un contexte de reconstruction de la société italienne (Leon, 2006, 106-107).

⁴⁴³ L'Académie des arts de Cranbrook fit partie des institutions que contacta Pietro Maria Bardi en 1950, une année avant le début des activités de l'Institut d'art contemporain (IAC) du Musée d'art de São Paulo, dans le but de pouvoir avoir accès à leurs programmes d'études respectifs (Leon, 2006, 75).

(Cranbrook Academy of Art, *History*). Charles et Ray Eames, connus entre autres pour leur réalisation du pavillon IBM à l'occasion de l'exposition universelle de 1964 à New York, intégrèrent l'Académie au début des années 1940. Charles Eames fut directeur du département de design industriel de l'institution à partir de 1940.

La tentative de Lina Bo Bardi d'établir des échanges institutionnels avec l'Académie des arts de Cranbrook permet encore de relever certaines concordances avec les premiers développements du Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro créé en 1856. En effet, ses premières orientations s'affilièrent à celles des fondateurs du mouvement *Arts and Crafts* à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, dans une mise en relation entre art, société et travail, ainsi qu'en rapprochant l'industrie à la création artistique. De manière générale, l'enseignement du Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro visait à préparer la classe ouvrière à l'industrialisation du Brésil et à l'urbanisation de ses centres dans une valorisation de l'intégration de modèles esthétiques et artistiques alors en vigueur.

Ces correspondances émises entre les orientations de Lina Bo Bardi et le mouvement *Arts and Crafts* nécessiteraient cependant une étude plus approfondie de manière à pouvoir les déterminer plus précisément. En effet, de manière similaire aux rapprochements de Lina Bo Bardi avec les acteurs brésiliens des services de conservation et de préservation du patrimoine ainsi qu'avec les défenseurs de la production des artefacts populaires de Bahia, de profondes discordances existèrent, largement formulées par Lina Bo Bardi notamment dans sa différenciation effectuée entre les notions d'art populaire et de folklore. Un des exemples de ces différends fut le rejet de Lina Bo Bardi à l'égard de l'aspect nostalgique du mouvement *Arts and Crafts*, comme elle rejeta l'abstraction utopique liée au Bauhaus et à l'École d'Ulm dans le contexte spécifique du Brésil et de Bahia (Lima, 2013, 110).

L'élément commun des orientations du mouvement *Arts and Crafts* et de celui du *Bauhaus* de Weimar et de Dessau, relevé par Ethel Leon (2006, 112) au regard de ce qui constitua l'idéal projeté par Pietro Maria Bardi et la création de l'Institut d'art contemporain du Musée d'art de São Paulo en 1950 et auquel participa largement Lina Bo Bardi, était la fonction sociale attribuée à l'éducation et à la formation du goût du public. Dans le cas non seulement du Musée d'art populaire mais de l'ensemble des activités de Lina Bo Bardi à Bahia, cette fonction sociale s'accrut, accompagnée d'un élargissement des publics incorporés au projet d'éducation et de formation qui se renforça au cours de ses années au contact du Nordeste du Brésil.

Quant à la mention du *College of Art* d'Enugu au Nigeria, sans que des éléments probants puissent soutenir cette remarque, elle ne peut toutefois être signalée sans faire de rapprochement avec, d'une part, l'origine des esclaves déplacés et transportés à Salvador et, donc, de la base culturelle des afro-descendants et du candomblé et, d'autre part, avec les premiers voyages des collaborateurs du Centre des études afro-orientales (CEAO) de l'Université fédérale de Bahia au Nigeria ainsi que l'Université d'Ibadan, qui constituait l'institution de contact des projets de Martim Gonçalves et de Pierre Verger. En 1960, Vivaldo da Costa Lima, premier chercheur du Centre des études afro-orientales, accompagné de Pierre Verger, représenta l'Université fédérale de Bahia au Nigeria. En 1959, Vivaldo da Costa Lima et Pierre Verger participèrent à l'exposition *Bahia* présentée à São Paulo, exposition à laquelle prit également part Lina Bo Bardi.

Cette mention du *College of Art d'Enugu* est également remarquable au regard de l'orientation de l'Institut d'art contemporain du Musée d'art de São Paulo auquel Lina Bo Bardi prit part, entre autres, comme professeur régulière de design industriel, fonction qu'elle occupa entre 1951 et 1953, année de la fermeture de l'Institut. Les bases de l'Institut d'art contemporain, dont les activités correspondaient à une école de design, furent établies à partir des modèles et des orientations des écoles du Bauhaus et de leurs développements sur le territoire américain, ainsi qu'à partir du design graphique suisse, sans référence à d'autres influences ou modèles extérieurs aux territoires européens et américains.

Ainsi, sans avoir réussi à établir des liens avec l'étranger et les institutions citées, le Mouvement de culture populaire (*Movimento de Cultura Popular* - MCP) devint l'une des références de Lina Bo Bardi pour sa conception d'université populaire. Certains acteurs de ce mouvement devinrent quant à eux un nouveau soutien dans les activités muséales de Lina Bo Bardi réalisées et projetées à Bahia à partir de 1961⁴⁴⁴ (Lima, 2013, 101).

L'expression « université populaire »⁴⁴⁵ utilisée par Lina Bo Bardi antérieurement à la création du Musée d'art populaire fut présente dans la désignation

⁴⁴⁴ Ce fut Mário Cravo Júnior qui présenta Lina Bo Bardi à un groupe d'artistes de Recife qui participèrent au développement du Mouvement de culture populaire parmi lesquels figurait Francisco Brennand (Lima, 2013, 101).

⁴⁴⁵ L'origine des universités populaires en Europe, dont les appellations furent multiples et relatives à leurs localisations et à leurs histoires respectives, remonte au XIX^e siècle. Elles eurent toutefois comme objectif commun une éducation théorique ou pratique dans une prise en compte de l'éducation principalement des adultes des milieux populaires.

des actions du Mouvement de culture populaire de Recife au début des années 1960, formulée entre autres par l'un de ses fondateurs et premier président, Germano de Vasconcellos Coelho. Ce dernier, né en 1927 dans l'Etat de Paraíba et formé au sein de la Faculté de droit de Recife, entra en contact dans les années 1950 en France avec les orientations pédagogiques de Montessori, Freinet, Decroly, Cousinet et le mouvement Peuple et Culture.

[...] Le Mouvement de Culture Populaire est né de la misère du peuple de Recife. De ses paysages mutilés. De ses mangroves recouvertes de *mocambos*⁴⁴⁶. De la boue des collines et des sols détrempés, où prospèrent l'analphabétisme, la perte d'emploi, la maladie et la faim. Ses racines plongent dans les blessures de la ville dégradée. Elles se fixent dans les terres arides. Elles reflètent son drame comme "synthèse dramatisée d'une structure sociale entière". Drame aussi d'autres domaines sous-développés. De Recife avec 80.000 enfants de 7 à 14 ans sans école. A l'échelle du Brésil, avec 6 millions d'enfants analphabètes. A Recife, avec des milliers et des milliers d'adultes analphabètes. A l'échelle du Brésil, avec des millions d'adultes analphabètes. Du monde dans lequel nous vivons, en plein XX^e siècle, avec plus d'un milliard d'hommes et de femmes et d'enfants plus ou moins incapables de lire, d'écrire et de compter. Le Mouvement de Culture Populaire représente, ainsi, une réponse. La réponse du préfet Miguel Arraes, des conseillers municipaux, des intellectuels, des étudiants et du peuple de Recife au défi de la misère. La réponse qui se dynamise sous la forme d'un Mouvement qui inséra, au Nordeste, une expérience nouvelle d'Université populaire.⁴⁴⁷ (Gaspar, 2008)

⁴⁴⁶ Le terme « *mocambo* » présent dans le texte original de Germano Coelho et conservé dans la traduction libre désigne les habitations rudimentaires de paille et de boue construites par les anciens esclaves et leurs descendants, à l'opposé des « *sobrados* », les habitations de leurs anciens maîtres. Gilberto Freyre utilisa ces deux termes comme titre de l'un de ses ouvrages, *Sobrados e Mocambos* publié en 1936.

⁴⁴⁷ Traduction libre de l'extrait de texte de Germano Coelho repris par Lúcia Gaspar (2008) dans son article sur le Mouvement de culture populaire : « *O Movimento de Cultura Popular nasceu da miséria do povo do Recife. De suas paisagens mutiladas. De seus mangues cobertos de mocambos. Da lama dos morros e alagados, onde crescem o analfabetismo, o desemprego, a doença e a fome. Suas raízes mergulham nas feridas da cidade degradada. Fincam-se nas terras áridas. Refletem o seu drama como "síntese dramatizada da estrutura social inteira". Drama também de outras áreas subdesenvolvidas. Do Recife com 80.000 crianças de 7 a 14 anos de idade sem escola. Do Brasil, com 6 milhões. Do Recife, com milhares e milhares de adultos analfabetos. Do Brasil, com milhões. Do mundo em que vivemos, em pleno século XX, com mais de um bilhão de homens e mulheres e crianças incapazes sequer de ler, escrever e contar. O Movimento de Cultura Popular representa, assim, uma resposta. A resposta do prefeito Miguel Arraes, dos vereadores, dos intelectuais, dos estudantes e do povo do Recife ao*

Le développement du Mouvement de culture populaire de Recife créé en 1960 s'inscrit au Brésil à la fin de l'ouverture démocratique du gouvernement de Juscelino Kubitschek (1956-1960) qui participa à celle de nouvelles orientations en termes de culture et d'éducation, marquée à partir du début des années 1960 par un populisme national moraliste puis syndicaliste (Soares, 2009, 17). Au niveau international, les années 1960 furent marquées par la Révolution cubaine de 1959, la période de tensions et de confrontations idéologiques et politiques entre les Etats-Unis et l'URSS, le deuxième Concile du Vatican qui renforça la doctrine sociale de l'Eglise catholique, la conquête d'indépendance des pays africains parmi lesquels le Nigeria et le mouvement des droits civiques aux Etats-Unis contre la ségrégation raciale (Soares, 2009, 16).

Au cours du début des années 1960 émergèrent au Brésil d'autres mouvements liés aux questions d'éducation et de culture populaire, comme la Campagne *De pé no chão também se aprende a ler* dans l'Etat de Rio Grande do Norte, le Mouvement d'éducation de base (*Movimento de Educação de Base* - MEB) créé par la Conférence nationale des évêques du Brésil et soutenu par le gouvernement fédéral, le Centre populaire de culture (CPC) de l'Union nationale des étudiants (UNE) qui, sous l'influence du Mouvement de culture populaire de Recife se répandit dans plusieurs Etats du Brésil dont Bahia, et encore, la Campagne d'éducation populaire de l'Etat de Paraíba (Soares, 2009, 15).

En septembre 1963 eut lieu à Recife la Première rencontre nationale d'alphabétisation et de culture populaire (*I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular*), soutenue par le Ministère de l'éducation, le secrétariat de l'éducation, la préfecture et l'Université de Recife. Cette rencontre permit de répertorier soixante-dix-huit mouvements différents au Brésil relatifs aux questions d'éducation et de culture populaire ainsi que l'échange d'informations sur leurs actions réciproques. Les éléments communs de ces mouvements étaient en premier lieu la présence d'activités liées aux arts visuels, au théâtre, à la musique, à la littérature et au cinéma. Le deuxième élément relevait des initiatives engagées pour une alphabétisation des adultes et, le troisième, présentait un questionnaire sur le concept de culture populaire (Soares, 2009, 26).

Le témoignage de l'artiste Abelardo Germano da Hora (1986), membre fondateur de la Société d'art moderne de Recife (*Sociedade de Arte Moderna do Recife*) en 1948 et président de cette dernière durant dix ans, fondateur en 1960 du Mouvement

desafio da miséria. Resposta que se dinamiza sob a forma de um Movimento que inicia, no Nordeste, uma experiência nova de Universidade Popular. »

de culture populaire et collaborateur en 1963 de l'exposition *Nordeste* du Musée d'art populaire présenté sur le site du *Solar do Unhão*, indique l'influence de la redémocratisation du Brésil et le libre fonctionnement des partis politiques pour le Mouvement de culture populaire, qui permirent le travail conjoint des acteurs de différentes orientations et politiques et religieuses⁴⁴⁸.

Abelardo da Hora (1924-2014), créa avec d'autres artistes en 1952 l'Atelier collectif de la Société d'art moderne de Recife, établissant des cours de dessin, de gravure, de peinture et de sculpture orientés par la thématique de la culture populaire. Son objectif s'élargit ensuite avec la visée de réunir les intellectuels, le gouvernement et la population dans un mouvement de démocratisation de l'enseignement artistique et de la culture, similaire au fonctionnement d'une université populaire. Soutenu par le gouvernement municipal dirigé par le nouveau préfet Miguel Arraes de Alencar (1916-2005)⁴⁴⁹, le projet initial élaboré par Abelardo da Hora (1986) qui fut dénommé Mouvement de culture populaire et qui comprenait les disciplines des arts plastiques et l'artisanat, la musique et le chant, le théâtre dont la section fut dirigée par Ariano Suassuna, ainsi que l'alphabétisation des adultes et des enfants, fut accepté par le préfet de la ville de Recife, Miguel Arraes, ainsi que par un groupe d'éducateurs catholiques progressistes disposés à collaborer avec l'administration d'Arraes parmi lesquels figuraient Germano Coelho et Paulo Freire. Ces derniers intégrèrent le Conseil de direction du Mouvement de culture populaire de Recife.

Le Mouvement de culture populaire et ses acteurs participèrent également à la création, au développement et aux activités des musées du Nordeste. Abelardo da Hora, Francisco Brennand et Lívio Xavier collaborèrent à l'exposition *Nordeste* du Musée d'art populaire présenté au *Solar do Unhão* en 1963. Antérieurement Lívio Xavier

⁴⁴⁸ Abelardo da Hora (1986) précise dans son témoignage la prise en compte du caractère hétérogène du groupe qui participa à l'établissement de son projet de mouvement culturel et éducatif, lui attribuant une philosophie acceptable pour tous et pour une longue durée, dont l'objectif premier était la démocratisation de l'enseignement. Travaillèrent ainsi ensemble catholiques, protestants, pratiquants des cultes afro-brésiliens, personnes sans religion, adhérents du Parti travailliste brésilien (PTB) et communistes, entre autres.

⁴⁴⁹ Abelardo da Hora (1986) indique encore dans son témoignage que Miguel Arraes, préfet de la municipalité de Recife de 1960 à 1962, puis gouverneur de l'Etat de Pernambouc de 1963 au 2 avril 1964, formula son total soutien au développement d'un mouvement d'éducation et de culture. Celui-ci lui demanda d'ajouter dans la structure du projet du mouvement un secteur d'éducation voué à l'alphabétisation des enfants et des adultes, grand objectif de son gouvernement. Ce fut également Miguel Arraes qui prit l'initiative d'introduire le groupe de catholiques progressistes dans le projet du mouvement.

participa à l'organisation du Musée d'art de l'Université de Ceará⁴⁵⁰. Le Musée d'anthropologie de l'Institut *Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*⁴⁵¹ à Recife fut créé à la même période par le sociologue et anthropologue Gilberto Freyre (Lima, 2013, 102). Quant au domaine étudiantin, des étudiants de l'Université fédérale de Bahia à Salvador s'engagèrent dans la création d'un Centre populaire de culture (CPC) bahianais.

La désignation d'université populaire attribuée par Lina Bo Bardi à la future entité dépendante du Musée d'art moderne de Bahia se transforma en école de design industriel et d'artisanat (*Escola de Desenho Industrial e Artesanato*). Entre 1962 et 1963, Lina Bo Bardi travailla activement sur cette nouvelle élaboration. Elle envisagea ainsi pour cette dernière une structure similaire à celle développée par le Mouvement de culture populaire de Recife, avec deux établissements liés l'un à l'autre. Le premier, Centre des études des travaux artisanaux (*Centro de Estudos do Trabalhos do Artesanato* - CETA) devait être voué au secteur documentaire. Le second, Centre des études techniques du Nordeste (*Centro de Estudos Técnicos do Nordeste*), était conçu comme une école de design industriel orientée selon la vision de sa conceptrice. En octobre 1962, Lina Bo Bardi organisa sur le site du Théâtre Castro Alves et dans le cadre des activités du Musée d'art moderne de Bahia une exposition temporaire sous l'intitulé d'artisanat et de design industriel comme première présentation de sa proposition de nouvelle institution (Lima, 2013, 102).

⁴⁵⁰ La relation de Lívio Xavier au Musée d'art de Ceará reste imprécise. Les informations concernant sa fonction au sein du Musée d'art de l'Université de Ceará n'apparaissent pas dans les rubriques historiques du Musée, pourtant désigné dans l'ouvrage *L'impasse nel design : l'esperienza nel Nordest del Brasile* de Lina Bo Bardi (1995, 53) comme fondateur et directeur de l'institution. D'autre part, le Musée est encore décrit dans le même ouvrage comme n'existant plus. Plus récemment, la mention d'un fonctionnaire de l'Université de Ceará du nom de Lívio Xavier Júnior est présente dans l'article d'Everardo Ramos (2010, 43) relatif à la gravure populaire, dont l'activité fut liée à cette thématique au début des années 1960.

⁴⁵¹ Les objectifs du Musée d'anthropologie, entité de l'Institut Joaquim Nabuco de recherches sociales (*Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais* - IJNPS) créé à Recife dans l'Etat de Pernambouc en 1949 par Gilberto Freyre (1900-1987) alors député fédéral, devenu depuis Fondation Joaquim Nabuco, comprenaient la réunion selon un critère anthropologique de la documentation relative au passé, à la vie et à la culture d'une région traditionnellement agraire du Brésil, allant de Bahia à l'Amazonie (Freyre, 1960). La collection du Musée d'anthropologie fut intégrée au Musée de l'Homme du Nordeste (*Museu do Homem do Nordeste*) fondé en 1979, tout comme le fut également la collection du Musée d'art populaire.

Les deux nouvelles entités projetées par Lina Bo Bardi et dont la fonction était d'opérer « le passage d'un pré-artisanat primitif à l'industrie »⁴⁵² (Bardi, 1967) s'apparentaient initialement aux orientations développées dès la fin des années 1950 par l'organe gouvernemental de développement du Nordeste (SUDENE) créé en 1959 et dirigé par Celso Furtado (1920-2004), représenté pour l'Etat de Bahia par le politicien et économiste Rômulo Barreto de Almeida (1914-1988). L'artisanat et les arts populaires conçus comme base possible d'un développement industriel et, par conséquent, sources d'emplois et de revenus, furent soutenus et défendus par le gouvernement fédéral et son président Juscelino Kubitschek dès la fin des années 1950⁴⁵³ (Rubino, 2008). Dans le cadre de ces orientations, Celso Furtado créa en 1961 l'entreprise ARTENE (*Artesanato do Nordeste S.A.*) afin de soutenir le marché des produits artisanaux, le développement des coopératives locales et la formation des artisans. Lina Bo Bardi (1995, 63) critiqua vigoureusement dans son ouvrage débuté dans les années 1980 et publié après sa mort l'orientation que prit l'entreprise, devenue selon cette dernière une entreprise de souvenirs pour touristes sans préoccupation esthétique et ayant perdu l'apport des intellectuels (sociologues, anthropologues et économistes) qui participèrent à son établissement.

Contrairement à l'idée de Carla Zollinger (2007, 16) qui associe temporellement la conception du Musée d'art populaire à la création du Musée d'art moderne de Bahia, ce travail de thèse propose de considérer la nouvelle entité muséale selon les aspects développés antérieurement. Il s'agit en effet de l'aborder selon les spécificités des propositions architecturales et muséales de Lina Bo Bardi, basées sur les notions d'une part d'expérience et, d'autre part, de contextualisation. Comme le Musée d'art moderne de Bahia, le Musée d'art populaire prit pleinement forme à partir des expériences successives passées et présentes de l'architecte et directrice de musée, ainsi qu'à partir

⁴⁵² Traduction libre : « *a passagem dum pré-artisanato primitivo à indústria [...]* »

⁴⁵³ L'attention portée au Brésil aux études folkloriques et aux traditions populaires remonte à la fin du XIX^e siècle avec les travaux sur la poésie populaire de Sílvio Romero (1851-1914). Les années 1950 constituèrent, au niveau institutionnel, une période culminante de cette problématique avec, préalablement, en 1947, la création de la Commission nationale de folklore (*Comissão Nacional de Folklore - CNFL*) liée à l'Institut brésilien d'éducation, de science et de culture (*Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura - IBECC*) et à l'UNESCO, puis, en 1948, avec la 1^{ère} Semaine nationale de folklore (*Semana Nacional de Folclore*) qui se tint à Rio de Janeiro. En 1951 eut lieu dans la même ville le 1^{er} Congrès brésilien de folklore (*Congresso Brasileiro de Folclore*) et, en 1957, Salvador accueillit sa troisième rencontre. En 1958, Juscelino Kubitschek créa la Campagne de défense du folklore brésilien (*Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro - CBDF*), organe dépendant du Ministère de l'éducation et de la culture.

de ses propositions antérieures, modulées, précisées et renforcées sur la base d'une contextualisation sociale, économique, politique et idéologique.

L'insertion de Lina Bo Bardi dans le domaine du design et du design industriel date du début des années 1940 dans le cadre de ses activités d'illustratrice, de designer graphique puis d'éditorialiste au sein des revues italiennes *Domus*, *Lo Stile*, *Linea*, *Vetrina e Negozio*, *Tempo*, *Grazia*, *Cordelia* et *A*. En 1946, dans la revue *A*, en réponse à l'absence en Italie de production industrielle de mobilier, elle réalisa un récit illustré dans lequel elle formula l'idée d'introduire des artisans dans de petites industries conjointement à celle de techniciens experts pour la conception et la production de mobilier (Lima, 2013, 32). A la fin des années 1940, le Musée d'art de São Paulo, dirigé par Pietro Maria Bardi et auquel participa Lina Bo Bardi, intégra le domaine du design et du design industriel avec, en 1948, une exposition sur les chaises parmi lesquelles celles produites par l'industrie autrichienne Thonet (Leon, 2006, 15). Deux ans plus tard une vitrine des formes (*Vitrine das Formas*) contenant une diversité d'objets marquant l'universalité et la permanence d'objets de haute qualité formelle y fut introduite (Leon, 2006, 16).

La relation de Lina Bo Bardi avec le design industriel se poursuivit avec l'Institut d'art contemporain (*Instituto de Arte Contemporânea* - IAC) mentionné précédemment, fondé en 1950 comme entité du Musée d'art de São Paulo et conçu par Pietro Maria Bardi comme une école de design industriel et établi selon le modèle du *New Bauhaus* fondé en 1937 à Chicago et dirigé par Lazlo Moholy-Nagy de 1937 à 1946, dénommé ensuite *IIT Institute of Design* (Lima, 2013, 47). Les objectifs de l'Institut étaient d'amplifier l'étude et les recherches du domaine des arts appliqués contemporains, orientées par un processus de production industrielle⁴⁵⁴.

La création du IAC et l'ouverture du Musée d'art de São Paulo à d'autres domaines et activités que celles liées à la présentation d'œuvres d'art contribuèrent au but recherché par Pietro Maria Bardi, celui de « faire de l'art une expérience détenant un rôle social important, influant le mode de produire et, donc, transformant l'élite »⁴⁵⁵ (Leon, 2006, 36). Ce dernier souhaitait, comme le fut le design italien d'après-guerre,

⁴⁵⁴ Ethel Leon (2006, 31-32) dans son mémoire de master sur l'Institut d'Art contemporain et son école de design industriel de la période de 1951-1953 établit des correspondances entre le projet de Pietro Maria Bardi et la tradition de l'enseignement du design du XIX^e siècle avec, en particulier, les développements de l'anglais Sir Henry Cole (1808-1882).

⁴⁵⁵ Traduction libre : « [...] *fazer da arte uma experiência que tivesse papel social relevante, influenciando no modo de produzir e, portanto, transformando a elite.* »

pouvoir instaurer un lien direct entre l'Institut, ses élèves et l'industrie brésilienne. L'Institut ferma en 1953, sans avoir réussi à susciter l'intérêt des entreprises brésiliennes ni à incorporer les designers au sein de l'industrie brésilienne. Lina Bo Bardi qui y enseigna le design industriel et fit partie des professeurs réguliers de la nouvelle entité dès sa création, côtoya, parmi les nombreux intervenants brésiliens et non brésiliens, Mário Cravo Júnior, Hans-Joachim Koellreutter et Gilberto Freyre, qui participèrent aux enseignements et aux conférences proposées par l'institution⁴⁵⁶ (Leon, 2006, 47, 53).

A la même période, Pietro Maria Bardi et Lina Bo Bardi fondèrent la revue des arts *Habitat* dans laquelle le design industriel prit une place importante, avec la présentation de la production artisanale du Nord et du Nordeste du Brésil, ses objets du quotidien, utilitaires et fonctionnels liés aux racines culturelles de ses populations, ainsi que les objets liés aux différents cultes religieux (Bottura, 2014, 5)⁴⁵⁷. La revue *Habitat* qui intégra l'ensemble des expressions artistiques sans se restreindre au domaine de l'architecture (arts visuels, arts appliqués, art populaire, cinéma, photographie, théâtre, danse, littérature) constituait à cette période un espace de réflexion unique à São Paulo (Grinover, 2010, 148-149). Relayant les activités du Musée d'art de São Paulo, de son Institut d'art contemporain et de la galerie romaine de Pietro Maria Bardi transférée à São Paulo et dénommée *Estúdio Palma*⁴⁵⁸ (*Studio de Arte e Arquitetura Palma*), la

⁴⁵⁶ Les cours proposés par le IAC étaient très liés au Bauhaus et principalement à ses développements qui eurent lieu sur le territoire américain. Walter Gropius, Le Corbusier, Alexandre Calder, Saul Steinberg, Giò Ponti, Pier Luigi Nervi, entre autres, furent conviés à y donner des conférences (Leon, 2006, 54). Toutefois, le IAC selon l'orientation de son concepteur Maria Pietro Bardi n'intégra pas la notion d'utopie ni sa participation dans le processus de démocratisation (Leon, 2006, 75), position soutenue par Lina Bo Bardi ultérieurement au sujet du Musée d'art moderne de Bahia.

⁴⁵⁷ La revue culturelle *Habitat*, fondée en 1950 et active jusqu'en 1965, fut entièrement éditée par le couple Bardi jusqu'en 1952, puis en partie par Lina Bo Bardi au début de l'année 1954. A partir de mars 1964, la revue fut dirigée par Geraldo Ferraz. Lina Bo Bardi fut liée au quinze premiers numéros de la revue, à l'exception des numéros dix à treize dirigés par le professeur et historien de l'art Flávio Motta, qui fut également professeur au sein du Musée d'art de São Paulo (Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, *Linha do tempo - Lina Bo Bardi*).

⁴⁵⁸ La galerie *Estúdio Palma* (*Studio de Arte e Arquitetura Palma*) fondée en 1948, parallèlement à ses activités de vente d'objets d'art, comprenait également une petite entreprise de design d'intérieur et de fabrication de mobilier dénommée *Oficina Paubrá* que le couple Bardi créa en collaboration avec l'architecte Giancarlo Piantoni et dont l'existence fut très brève. Lina Bo Bardi conçut dans ce cadre des chaises en intégrant un nouveau processus de production locale et des matériaux traditionnels (Lima, 2013, 53-54).

revue visait la formation de la classe moyenne émergente au moyen d'un large débat culturel couvrant le domaine de l'architecture brésilienne mais encore les domaines de l'art et de la culture en intégrant l'ensemble des acteurs et des contributeurs du domaine artistique brésilien, indépendamment de leur notoriété et de leurs origines (Lima, 2013, 47).

Dans le cadre de la revue *Habitat*, Lina Bo Bardi débuta sa documentation sur l'architecture rurale et les cultures populaires brésiennes associées à leurs artefacts. Elle y formula encore ses premières propositions d'un design et d'une architecture brésilienne basée non pas sur les modèles européens mais sur les réalités locales incluant le climat, les matériaux et le mode de vie, entre autres (Lima, 2013, 49). De nombreux textes accompagnés d'une documentation visuelle sur l'habitat, les activités et les artefacts des différentes populations du Nord et du Nordeste du Brésil figurèrent ainsi dans la revue *Habitat* dès sa première publication avec, comme exemple, dans son premier numéro sous la rubrique des chroniques sociales (*Crônicas sociais*) un article de quatre pages intitulé *Amazônas : o povo arquiteto* (Habitat, 1950, 68-71) reproduisant l'habitat des populations amazoniennes et des scènes de la vie quotidienne.

L'implication théorique, critique et pratique de Lina Bo Bardi dans le domaine du design ainsi que sa prise en compte des éléments provenant des cultures populaires et de ses artefacts se poursuivit en 1958 à Salvador, dans le cadre de la page culturelle hebdomadaire qu'elle fut conviée à éditer dans le quotidien *Diários de Notícias* appartenant à Assis Chateaubriand et dirigé par Odorico Tavares. Cette activité dura trois mois, période durant laquelle elle intervint au sein de l'Université fédérale de Bahia comme professeur de théorie et philosophie de l'architecture en remplacement du professeur et architecte Diógenes Rebouças. Intitulée *Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida : arquitetura, pintura, escultura, música, artes visuais*, la page culturelle de Lina Bo Bardi se déclina en huit éditions et couvra les thématiques des diverses disciplines et expressions artistiques et culturelles au niveau local, national et international, avec un accent particulier porté sur les questions sociales et urbaines de la ville de Salvador relatives à sa récente et rapide modernisation.

Ce fut dans ce contexte que Lina Bo Bardi formula, en s'appuyant sur une interprétation gramscienne⁴⁵⁹ des notions de culture et du rôle social des intellectuels, sa

⁴⁵⁹ Dans la deuxième et dernière notice de son bref texte datant de 1960 intitulé *Técnica e arte* (Bardi, 2013, 61) relatif à l'exposition *Desenho concreto* du Musée d'art moderne de Bahia, Lina Bo Bardi fait une référence directe au texte d'Antonio Gramsci (1891-1937) sur les

conception d'une architecture tournée vers les besoins de ses usagers et d'un élargissement conceptuel de la culture (Lima, 2013, 86). Ce fut également dans le cadre de cette activité éditoriale qu'elle énonça ses premières critiques envers la notion de folklore, rejetant son caractère nostalgique et, donc, la relégation de ses objets à une temporalité passée excluant et niant par conséquent leur possible actualisation. Lina Bo Bardi, conjointement aux apports des interlocuteurs qu'elle invita dans ses chroniques parmi lesquels figurèrent entre autres Hans-Joachim Koellreutter, Martim Gonçalves et Mário Cravo Júnior, exprima d'une part l'association qu'elle envisageait entre exposition, musée et école et, d'autre part, sa conception d'un musée vivant dédié à l'artisanat et à l'art industriel, constitué de l'ensemble de la production artisanale, de sa documentation et des artefacts populaires, dont la collection formerait les fondements des cultures historiques et populaires propres aux pays de leur provenance (Lima, 2013, 89)⁴⁶⁰.

La notion de musée comme mouvement ou centre, école, ou encore comme musée vivant est antérieure à la création du Musée d'art populaire et de sa première formulation d'université populaire. Elle débuta, pour la directrice du Musée d'art moderne de Bahia puis du Musée d'art populaire, aux côtés de Pietro Maria Bardi avec la fondation du Musée d'art de São Paulo puis de l'Institut d'art contemporain. Mais ce qui différencie ces diverses expériences antérieures à la dernière proposition muséale de Lina Bo Bardi établie à Salvador, capitale de l'Etat de Bahia, Etat du Nordeste du Brésil, est sa contextualisation et sa prise en compte d'un environnement et d'une temporalité économique, sociale et politique tout à fait spécifique. La forme distincte que prit la proposition du Musée d'art populaire de Lina Bo Bardi se précisa tout en se distanciant des activités muséales auxquelles elle prit part antérieurement et, par conséquent, des modèles ou des mouvements qui servirent de base aux expériences

intellectuels et l'organisation de la culture (*Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*) issu des *Cahiers de prison (Quaderni del carcere)*, les 2'248 pages manuscrites écrites entre 1929 et 1935 par le journaliste, secrétaire du Parti communiste italien et député de l'Assemblée nationale après son arrestation en 1926 et sa condamnation à vingt ans de prison. Lina Bo Bardi n'indiqua toutefois pas les références bibliographiques de l'ouvrage cité, qui correspond vraisemblablement à la publication posthume de 1949 des éditions Einaudi, qui éditèrent une anthologie des *Cahiers de prison* sous la forme de volumes thématiques (1948-1951).

⁴⁶⁰ Le domaine du design industriel fut également traité par Lina Bo Bardi en 1960 dans la revue *Ângulos* éditée par les étudiants de droit de l'Université fédérale de Bahia avec un article intitulé "Artes Menores": *Notas Para Criação Duma Cadeira de Desenho Industrial*, reproduit intégralement dans le mémoire de master de Marina Mange Grinover (2010, 178-181).

antérieures. L'élément fondateur de la proposition du Musée d'art populaire provient de l'intérêt et de l'ancrage dès les années 1940 de l'architecte, designer, illustratrice, puis professeur, directrice et conceptrice de musée, formulés dans les articles qu'elle produisit individuellement ou collectivement en Italie, dans une architecture comme expression de la vie humaine et de sa teneur profondément morale (Lima, 2013, 22), considérant les besoins relatifs à la vie et capable de répondre aux contraintes liées aux caractéristiques des lieux où elle s'inscrit : une architecture moderne, simple, sensible aux réalités locales et au quotidien (Lima, 2013, 24), anonyme, vernaculaire, inscrite dans un mouvement continu entre tradition et modernité, rejetant tout académisme et formalisme (Lima, 2013, 25).

Cet ancrage, cette orientation architecturale, associés au contexte spécifique de Bahia et du Nordeste de la fin des années 1950 et du début des années 1960, rencontra une résonance particulière au contact des cultures populaires, matérialisées par ses objets et ses artefacts, production de connaissances populaires. Ces mêmes objets et artefacts répertoriés sous la dénomination d'art populaire ou d'artisanat, porteurs et témoins par excellence en raison de leurs fonctions et de leurs usages des éléments fondateurs des activités humaines, détenaient et manifestaient ces expressions anonymes de la vie humaine, ses besoins, ses contraintes, dans des formes et une temporalité non figée. Ainsi, le processus de documentation de la production artisanale du Nordeste conjointement à la conception et à la production de nouveaux artefacts sans que le lien avec ses fondements ne disparaissent, leur insertion dans l'industrie brésilienne, constituaient, au-delà de ses affiliations politiques et idéologiques, une réelle proposition ou conception qui ne se limitait pas au design, aux arts appliqués, ni à celle d'un patrimoine régional ou national, mais qui embrassait l'ensemble des activités humaines.

Comme dans toutes les cultures, la véritable force rénovatrice réside dans les racines populaires, pour cette raison (nous refusons le terme 'Folklore') [...].⁴⁶¹ (Bardi, 2013, 64)

L'expression esthétique, lorsqu'elle est juste, constitue le patrimoine de la culture universelle, et d'autant plus universelle combien plus

⁴⁶¹ Traduction libre d'un extrait d'un document de Lina Bo Bardi publié en 2013, non daté et lié à son texte relatif à l'exposition *Nordeste* présentée en 1963 au Musée d'art populaire : « *Como em todas as culturas, a verdadeira força renovadora se encontra nas raízes populares, por esta razão (refusamos a palavra 'Folklore') [...].* »

définie dans ses caractères nationaux et provinciaux.⁴⁶² [...] (Bardi, 2013, 65)

Ces considérations permettent ainsi de comprendre la séparation que fit Lina Bo Bardi de manière appuyée et récurrente entre art populaire et folklore, de son rejet d'une prise en compte, d'une conservation et d'une préservation figée non seulement des cultures populaires et de ses artefacts, mais aussi des sites et des complexes historiques architecturaux.

Consciente de l'impossibilité d'introduire ses nouvelles propositions muséales et éducatives au sein du siège temporaire du Musée d'art moderne de Bahia ainsi que celle d'obtenir de nouveaux espaces à cet effet par l'intermédiaire de l'Université fédérale de Bahia et, sachant que le gouverneur Juracy Magalhães n'était plus en mesure de lui attribuer un nouvel édifice d'envergure, la nouvelle accessibilité donnée au site du *Solar do Unhão* par la construction d'une route (*avenida do Contorno*) permettant de relier le bas de la ville de Salvador à son centre constitua l'opportunité qui s'offrit à Lina Bo Bardi⁴⁶³ pour mener à bien son projet.

Le tracé initial de la future avenue, projetée en 1943 avec la création du Bureau du plan d'urbanisme de la ville de Salvador (*Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade de Salvador - EPUCS*) qui prévoyait le passage de l'une de ses voies au centre du site du *Solar do Unhão*, menaçait une partie de ses installations pourtant classées dans le registre du Service du patrimoine historique et artistique national (SPHAN) le seize septembre de la même année (Gama, 2008, 8)⁴⁶⁴. En 1960, lorsque les travaux débutèrent, l'architecte et professeur Diógenes Rebouças, figure importante des actions

⁴⁶² Ibid. : « *A expressão estética, quando válida, é patrimônio da cultura universal, e tanto mais universal quanto mais definida nos seus caracteres nacionais e provinciais. [...]* »

⁴⁶³ L'analyse de Zeuler R. M. de A. Lima (2013, 102), qui diffère de celle déjà mentionnée de Carla Zollinger (2007), indique que le choix de Lina Bo Bardi qui se porta sur le complexe architectural du *Solar do Unhão* était lié à son très mauvais état, sachant que sans le soutien d'Odorico Tavares et avec un gouverneur en fin de mandat, elle ne pouvait revendiquer autre chose.

⁴⁶⁴ Le manoir *Solar do Unhão*, dénommé également *Quinta do Unhão*, et la chapelle *Nossa Senhora da Conceição* furent inscrits en 1943 dans le registre du Service du patrimoine historique et artistique national (SPHAN) sous la dénomination *Solar do Unhão e Capela Nossa Senhora da Conceição (Salvador, BA)* dans la section des beaux-arts (*Livro de Belas Artes*) et la section historique (*Livro Histórico*). Furent également classés comme biens matériels du patrimoine national sous la même dénomination : l'ancienne porte principale d'entrée, la rampe pavée donnant accès à la résidence, le parc, l'aqueduc, la fontaine en pierre du jardin, la fontaine Santa Luzia et l'édifice de la chapelle (IPHAN, 1943).

entreprises pour la préservation du patrimoine construit de Bahia, collaborateur entre 1947 et 1952 du Département du patrimoine historique et artistique national (DPHAN) ainsi que l'un des architectes les plus actifs à Bahia dans l'intégration de l'architecture moderne à Bahia de la fin des années 1940 au milieu des années 1960⁴⁶⁵, proposa un tracé différent préservant le site du *Solar do Unhão* situé sur les bords de la baie de Tous les Saints (Chagas, 2008).

Les bâtiments du *Solar do Unhão*

Dans une situation similaire à celle du couvent *Santa Teresa* avant sa restauration et sa reconversion en musée d'art sacré, le *Solar do Unhão* et ses édifices se trouvaient à la fin des années 1950 dans un état de délabrement, occupés par quelques familles. Selon les repères chronologiques de l'Institut du patrimoine artistique et culturel de Bahia (IPAC, 2014)⁴⁶⁶, la rubrique de l'Institut du patrimoine historique et artistique national (IPHAN) et le texte de Mara Gama (2008), le terrain appartenait au XVI^e siècle à Gabriel Soares de Sousa qui le remit en 1584 par testament aux moines du monastère Saint-Benoît. Au XVII^e siècle, le site fut utilisé comme résidence du juge Pedro de Unhão Castelo Branco, auquel est attribuée la construction de l'édifice principal dénommé *solar* ou *casarão*. Ce dernier comportait alors un rez-de-chaussée attribué aux services et un premier étage servant de résidence à ses propriétaires. Un étage supplémentaire fut ajouté au XIX^e siècle. Le pont de quatre arches qui donne accès au bâtiment principal fut orné d'*azulejos* portugais de style baroque. Fut ajouté au site du *Solar do Unhão* au cours de la première moitié du XVIII^e, après son rachat par José Pires de Carvalho e Albuquerque, une chapelle dénommée *Capela Nossa Senhora da Conceição* qui fut reconstruite à la fin du XVIII^e siècle.

A partir de la première moitié du XIX^e siècle, le *Solar do Unhão* fut utilisé et aménagé comme complexe agro-industriel, recevant et exportant la production du *Reconcâvo baiano*. En 1816, son héritier le loua à l'industriel suisse d'origine

⁴⁶⁵ Diógenes Rebouças réalisa à Salvador, entre autres, le stade *Fonte Nova* (1942-1951), l'*Hotel da Bahia* (1947-1952) et le bâtiment dénommé *Edifício do IPASE* (1952-1953).

⁴⁶⁶ Les repères chronologiques relatifs au *Solar do Unhão* furent publiés en 2014 sur le site électronique de l'Institut du patrimoine artistique et culturel de Bahia (IPAC) dans le cadre de son ample rénovation projetée par l'architecte André Vainer, toujours en cours de réalisation en date du mois d'octobre 2015.

neuchâteloise, Auguste-Frédéric de Meuron, qui y transféra sa manufacture de tabac⁴⁶⁷. Ce fut au cours de cette période que l'ensemble architectonique vit ses principales transformations relatives aux besoins des nouvelles activités qui s'y développèrent. Des entrepôts furent construits et la chapelle fut transformée en habitation. Après le départ de la manufacture d'Auguste-Frédéric de Meuron, l'édifice principal fut utilisé dès 1928 comme entrepôt (*trapiche*) et la chapelle comme scierie. Vendu à l'Etat de Bahia au cours de la première moitié du XX^e siècle, le site du *Solar do Unhão* servit durant la Seconde Guerre mondiale de caserne aux unités de la marine (Gama, 2008, 8).

Au début des années 1960, le gouvernement de l'Etat de Bahia attribua le *Solar do Unhão* au Musée d'art moderne de Bahia, autorisant ainsi avec l'accord du Département du patrimoine historique et artistique national les travaux de restauration qui débutèrent en 1962 (Zollinger, 2007, 14) et qui furent accompagnés de ceux de l'*avenida do Contorno*, bénéficiant ainsi des ressources qui étaient destinées à la construction de la nouvelle avenue (Chagas, 2008). Lina Bo Bardi (1967) revint brièvement sur cet épisode en 1967 dans son texte *Cinco anos entre os "brancos"* publié dans la revue *Mirantes das Artes*.

J'ai obtenu du Gouvernement de l'Etat l'expropriation et les fonds nécessaires à la restauration, et huit mois plus tard, en mars 1963, l'ensemble était pratiquement prêt ; [...] (Bardi, 1967)⁴⁶⁸

Les questions liées à la conservation d'édifices et de sites historiques furent préalablement débattues par Lina Bo Bardi (1958)⁴⁶⁹, en particulier à Salvador dans ses chroniques publiées dans le quotidien *Diário de Notícias* avant que ne lui fût attribuée la fonction de directrice du Musée d'art moderne de Bahia. Elle associait pleinement la conservation de l'ancien à celle des traditions populaires, la désignant comme une problématique fondamentale de l'homme moderne et s'inscrivant dans la même différenciation que celle effectuée par rapport au folklore, c'est-à-dire une conception de la restauration et de la conservation non figée, mais inscrite et valorisée dans la

⁴⁶⁷ L'entreprise de tabac d'Auguste-Frédéric de Meuron fonctionna sur le site du *Solar do Unhão* de 1916 à 1926.

⁴⁶⁸ Traduction libre : « *Consegui do Governo do Estado a desapropriação e a verba necessária à restauração, e oito meses depois, março 1963, o conjunto estava praticamente pronto ; [...]* »

⁴⁶⁹ Bardi, Lina Bo, « Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida : arquitetura, pintura, escultura, música e artes visuais », *Diário de Notícias*, n° 3, Salvador, 21 septembre 1958.

construction du présent. Les problématiques de conservation et de restauration, dont les remises en question et les reformulations ont accompagné et continue d'être associées aux différents domaines et disciplines dont elles sont issues, sont intimement liées au sens et au rôle attribués à ses objets, comme ce fut le cas par exemple, dans le cadre de l'établissement du Service du patrimoine historique et artistique national soulevé dans le quatrième chapitre de cette étude.

Les conceptions de Lina Bo Bardi, relatives à ces problématiques et leurs applications dans le cadre de la restauration du *Solar do Unhão* inaugurèrent une pratique qu'elle poursuivit avec l'adaptation et la transformation de l'ancien complexe industriel SESC Pompeia à São Paulo (Oliveira, 2002, 113) puis, avec ses interventions dans le processus de restauration du quartier historique du *Pelourinho* à Salvador dont une partie fut démolie, comme celle de son intervention urbaine au *Belvedere da Sé* (Oliveira, 2002, 5). Ces conceptions, partagées par certains de ses contemporains italiens comme Carlo Scarpa (1906-1978) et Franco Albini (1905-1977), contribuèrent à leur propagation sur le territoire brésilien (Lima, 2013, 104).

Une terminologie spécifique mériterait d'être développée, désignant et définissant ce processus qui ne s'arrête ni ne correspond totalement au travail proprement dit de restauration et de conservation de l'ancien, mais bien à celui de sa prise en compte, de sa valorisation et de la conservation de ses éléments fondamentaux tout en le renouvelant et en le transformant. Les concepts de conservation et de restauration se rapprocheraient ainsi plus de leurs sens étymologique et historique en tant qu'observation et maintien, associés à une remise en vigueur, un rétablissement et un renouvellement. Lina Bo Bardi rejeta l'option de restaurer le *Solar do Unhão* selon le style colonial (Oliveira, 2002, 82), ce qui généra dissensions et obstacles de la part des acteurs encrés dans une conception de préservation propre à celle, au cours de cette période, des organes patrimoniaux officiels. Une restauration similaire à l'état premier du complexe architectural n'était toutefois pas réalisable en raison, d'une part, de la succession des modifications qui y furent apportées aux cours des siècles et, d'autre part, en raison de l'absence de documentation suffisante permettant de retracer de manière complète son état originel (Lima, 2013, 102)⁴⁷⁰.

⁴⁷⁰ Les problématiques de restauration et de conservation dans l'œuvre architecturale de Lina Bo Bardi sont traitées, entre autres, par Zeuler R. M. de A Lima (2005 ; 2013), Olivia de Oliveira (2002 ; 2006), Carla Zollinger (2007) et Silvana Barbosa Rubino (2008). Lima (2005, 28), dans son article intitulé *Preservation as Confrontation : The Work of Lina Bo Bardi* publié dans la

Le site du *Solar do Unhão* restauré et pratiquement prêt en mars 1963 comme l'indiqua Lina Bo Bardi (1967) dans l'extrait de texte inséré précédemment, pouvait accueillir ses nouvelles attributions : le Musée d'art populaire (*Museu de Arte Popular*) et les ateliers de l'*Unhão* (*Oficinas do Unhão*), respectivement centre de documentation d'art populaire (*centro de documentação de arte popular*) et centre des études techniques (*centro de estudos técnicos*). En 1964, le site et ses édifices présentaient une organisation spatiale comprenant, entre autres, une salle d'exposition principale située dans le *casarão*, la chapelle transformée en salle de cours, des ateliers, les réserves du musée, une salle de réunion, les archives du Musée d'art moderne de Bahia, un secrétariat, une administration, une direction, des commodités, une cuisine, un restaurant ainsi que des espaces extérieurs avec un jardin d'herbes aromatiques (Oliveira, 2002, 83).

Critique architecturale

L'unique modification qu'apporta Lina Bo Bardi sur le site, dans le cas de l'acceptation du postulat selon lequel les transformations effectuées par l'architecte sur le site (réorganisation spatiale des espaces des édifices, ajouts de parois, traitement des façades à la chaux, choix d'une couleur différente de l'usage habituel pour les volets et portes, entre autres), inscrites sous le registre de restauration, ne peuvent être attribuées de manière personnelle à l'architecte, postulat qui par une analyse plus vaste pourrait être remis en cause, fut la construction d'un imposant escalier hélicoïdal en bois situé dans la salle principale d'exposition du *casarão*. Cet escalier, qui donne accès à l'étage supérieur constitue encore à ce jour l'une des marques notables du musée⁴⁷¹. Les

revue *Peer Reviewed* antérieurement à la publication de sa monographie de 2013 intitulée *Lina Bo Bardi* qui constitue l'un des ouvrages de référence de cette étude, associe à la question de conservation dans l'œuvre de Lina Bo Bardi celle du collectif. Il considère en effet que l'objectif de Lina Bo Bardi était d'inscrire les sites et ses édifices historiques non seulement dans une temporalité présente, mais bien dans un présent associé à la vie collective des lieux où ils se situaient. Un rapprochement peut ainsi être effectué avec les différenciations que Lina Bo Bardi (2009, 77) apporta dans son article intitulé *Vitrinas* entre : le contact immédiat produit par les vitrines présentes dans les villes et le travail de persuasion effectué, entre autres, par les espaces d'expositions.

⁴⁷¹ Les escaliers réalisés par Lina Bo Bardi, parmi lesquels celui du *Solar do Unhão*, constituent le cadre d'une analyse réalisée par Olivia de Oliveira (2006, 179-180).

travaux de restauration et d'adaptation de Lina Bo Bardi qui reposaient sur l'extraction des éléments superflus du site, le soulignement de ses six bâtiments principaux, l'adaptation des entrepôts pour leur usage comme ateliers et le traitement des deux places principales avec l'agrandissement de celle située au bord de l'eau afin d'y recevoir fêtes populaires et projections de films, constituent un apport indéniable de l'architecte, directrice de musée et responsable de l'école de design industriel (Lima, 2013, 104).

Les activités du musée

L'Ecole de design industriel et d'artisanat ou centre des études techniques conçu par Lina Bo Bardi et dont l'objectif était de former conjointement artisans et designers (Bottura, 2014, 10) afin d'éliminer l'écart existant entre projet et exécution et atteindre « une production artistique liée à la vie pratique » et un artisanat « transformé en design industriel »⁴⁷² (Pereira, 2007, 50), initia ses activités avec quarante-quatre étudiants répartis dans onze ateliers. Les ateliers étaient coordonnés par des artisans locaux (Lima, 2013, 104). Parmi les professeurs responsables de l'école figuraient Lina Bo Bardi, Mário Cravo Júnior et Diógenes Rebouças (Oliveira, 2002, 82). Quant au Musée d'art populaire ou centre de documentation, il fut inauguré le 3 novembre 1963 avec deux expositions présentées simultanément dans deux espaces distincts du *Solar do Unhão* : l'exposition d'œuvres d'artistes du Nordeste qui occupait le bâtiment jouxtant la place donnant sur la baie, et l'exposition intitulée *Nordeste* ou *Civilização do Nordeste* de plus grande envergure, qui occupait les espaces inférieur et supérieur du *casarão*.

L'exposition *Nordeste* correspondait à un élargissement de l'exposition *Bahia* présentée dans le cadre de la Biennale de São Paulo en 1959 en intégrant l'ensemble de la région du Nordeste du Brésil. Dans la première salle en rez-de chaussée supérieur étaient exposés des objets et des artefacts d'art populaire et d'artisanat et, au premier étage, des objets aux influences africaines et indigènes, provenant d'institutions locales et de collectionneurs. L'exposition *Nordeste* comprenait plus de deux mille objets

⁴⁷² Traduction libre d'un extrait de texte de Lina Bo Bardi inséré dans le mémoire de master de Juliano Aparecido Pereira (2007, 50) : « [...] a produção de Arte ligada à vida prática, o Artesanato transformado em Industrial Design »

(ustensils en bois, petits bœufs en argile, figures de proue, cruches, vases, bols, ustensils de cuisine, cuillères, écumoières, pots en étain, pilons, ex-votos, objets du candomblé, décorations de maison, entre autres) (Bottura, 2014, 10), collectés par l'architecte avec l'aide de Lívio Xavier, Francisco Brennand, Martim Gonçalves et Mário Cravo Júnior. Martim Gonçalves et Mário Cravo Júnior disponibilisèrent pour cette exposition des objets de leurs propres collections (Lima, 2013, 108). Objets du quotidien, objets utilitaires, regroupés par catégories en fonction de leurs usages (ciseaux, pinces, cuillères, entre autres), ils constituaient ainsi les prototypes de leur transformation future en production industrielle (Bottura, 2014, 10), références et modèles pour le centre des études techniques et ses ateliers situés dans les bâtiments annexes.

[...] Cette exposition vise à présenter une civilisation pensée dans tous ses détails, étudiée techniquement (même si le terme *technique* définit ici un travail primitif), de l'éclairage aux cuillères de cuisine, aux couvertures de lit, aux vêtements, théières, jouets, meubles, armes. [...] ⁴⁷³ (Bardi *in* Rubino, Grinover, 2009, 116-117)

En 1960, dans son article intitulé '*Artes Menores*', *notas para criação duma cadeira de desenho Industrial* publié en 1960 à Salvador dans la revue *Ângulos* (Grinover, 2010, 173-174), Lina Bo Bardi décrit ce qui peut être envisagé comme l'une des bases de sa proposition de musée et de centre de formation du *Solar do Unhão*, celle d'une prise en compte des arts dits mineurs, c'est-à-dire des objets du quotidien inscrits sous la dénomination de design industriel. Le design industriel, considéré par Lina Bo Bardi comme la forme d'art la plus caractéristique de l'époque dans laquelle elle s'inscrivait en raison de sa relation continue avec la vie des hommes, constituait par conséquent la voie possible à une humanisation de l'art dans son sens et artistique et technique et à l'instauration d'une nouvelle conscience sociale collective. Les arts dits mineurs, qui dans leur contextualisation « nordestine » peuvent être associés aux objets d'art populaire et par conséquent à une culture populaire, considérée comme progressiste par Lina Bo Bardi (Rubino, Grinover, 2009, 118) en raison de sa relation aux problématiques du réel et opposée au folklore en raison de son héritage

⁴⁷³ Traduction libre d'un extrait du texte de Lina Bo Bardi figurant dans le catalogue de l'exposition inaugurale *Nordeste* du Musée d'art populaire (1963) : « [...] *Esta exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente (mesmo se a palavra técnico define aqui um trabalho primitivo), desde a iluminação até as colheres de cozinha, as colchas, as roupas, bules, brinquedos, móveis, armas. [...]* »

statique et régressif, constituaient le fondement, dans le cas de leur effectuation ou de leur passage dans le domaine du design industriel, d'une civilisation technique humaine et poétique.

Le Musée d'art populaire ferma quelques semaines après le coup d'Etat en 1964, alors que le Musée d'art moderne de Bahia poursuivit ses activités sous la direction de Mário Cravo Júnior, indépendamment du départ de sa directrice qui quitta Salvador la même année. En 1975 fut publié dans le deuxième numéro de la revue *Malasartes* l'article de Lina Bo Bardi (1975-76) intitulé *Planejamento ambiental - 'desenho' no impasse*⁴⁷⁴ dans lequel elle formula l'échec de la tentative d'établir au Brésil le domaine du design industriel comme « force régénératrice de toute une société » :

« L'art n'est pas si innocent : la grande tentative de faire du Design Industriel la force régénératrice de toute une société a échoué [...] »⁴⁷⁵ (Bardi, 1975-76, 4).

Le constat d'échec formulé par Lina Bo Bardi dans les années 1970, réitéré dans les années 1980 avec l'insertion du même texte (Bardi, 1975-76, 4) dans la publication posthume intitulée *Tempos de Grossura : o Design no Impasse* (Bardi, 1994)⁴⁷⁶, correspond à l'échec de l'établissement d'un design industriel fondé sur les objets et les artefacts des cultures populaires, celui du passage d'un pré-artisanat à sa production industrielle et, par conséquent, à l'échec de l'instauration au niveau national d'un renouvellement et d'une réactualisation des cultures populaires considérées comme fondement culturel du Brésil.

⁴⁷⁴ La revue *Malasartes* qui ne publia que trois numéros entre 1975 et 1976 est caractérisée par des textes et des propositions artistiques qui interrogeaient le circuit de l'art au Brésil et son marché qui étaient à cette période en train de s'établir (Machado, Santos, 2012, 685).

⁴⁷⁵ Traduction libre : « *A arte não é tão inocente : a grande tentativa de fazer do Desenho Industrial a força regeneradora de toda uma sociedade faliu [...]* »

⁴⁷⁶ La version consultée de l'ouvrage est celle en italien intitulée *L'impasse del design : l'esperienza nel Nordest del Brasile* (Bardi, 1995), publiée conjointement par l'Institut Lina Bo et P. M. Bardi et l'éditeur Charta à Milan. Ce projet débuté en 1980 par Lina Bo Bardi se voulait être un témoignage de la période durant laquelle elle travailla dans la région du Nordeste du Brésil et qui prit fin abruptement en 1964. L'auteure et l'initiatrice de ce projet l'interrompit en 1981, considérant à cette époque qu'il ne servait à rien et qu'il « tomberait dans l'oreille d'un sourd » (Bardi, 1995, 7). Ce fut l'Institut Lina Bo et P. M. Bardi, fondé en 1990 à São Paulo par le couple dans le but de promouvoir l'étude et la recherche sur la culture brésilienne et plus spécifiquement dans les domaines de l'architecture et des arts, qui termina ce projet.

Cet échec peut ainsi être compris comme celui du Musée d'art populaire et du centre de formation, dans le cas où les éléments significatifs des deux entités sont réduites à leur rôle et à leur fonction première projetée par Lina Bo Bardi. Pourtant, malgré ce constat, malgré la fermeture du Musée d'art populaire et la dispersion des objets et des artefacts d'artisanat et d'art populaire et, par conséquent, la perte de bon nombre d'entre eux, malgré le dispositif d'exposition attribué à certains d'entre eux au sein du *Solar Ferrão* dans le centre historique de la ville de Salvador les réduisant à des reliques « folkloriques » ou de « souvenir », malgré la fermeture du centre de formation qui ne put atteindre son rôle escompté, transformé en ateliers du Musée d'art moderne de Bahia (*Oficinas do MAM-BA*) proposant des cours de diverses disciplines artistiques, les propositions et les actions développées par Lina Bo Bardi à partir du début des années 1960 à Salvador restent vivantes et signifiantes selon le développement ci-dessous.

Au début de ce XXI^e siècle, avec plus de cinquante années de distance, les propositions et les actions de Lina Bo Bardi constituent non seulement une des bases concrètes de l'établissement et du développement d'un patrimoine de Bahia et du Brésil, mais encore une base de réflexion pour l'ensemble des disciplines relatives aux objets et artefacts indépendamment de leurs inscriptions sous les classifications d'« arts mineurs » ou d'« arts majeurs », en particulier l'histoire de l'art, la sociologie de l'art, la muséologie et la muséographie et, de manière plus large, les sciences sociales.

Avec l'élargissement des activités du Musée d'art moderne de Bahia et la création du Musée d'art populaire qui conduisit à la restauration du site historique du *Solar do Unhão*, Lina Bo Bardi participa, par sa préservation et son maintien, au développement du patrimoine matériel de Bahia et du Brésil. L'action de Lina Bo Bardi et l'impulsion qu'elle donna à une réelle prise en compte et valorisation des cultures populaires et de ses artefacts, en collectant et en regroupant un très vaste ensemble de documents destinés au centre de documentation, ainsi que l'ensemble des sources textuelles et photographiques conservées et utilisées entre autres pour ses textes, articles et publications, de même que la création du Musée d'art populaire comme institution vouée aux cultures populaires du Nordeste, contribuèrent non seulement au développement du patrimoine bahianais et brésilien comme le fut la restauration du *Solar do Unhão*, mais participèrent pleinement au fondement institutionnel des expressions populaires de Bahia et du Nordeste du Brésil.

6.3. Lina Bo Bardi : architecte, designer, scénographe, directrice, médiatrice

Achillina di Enrico Bo, née en 1914 à Rome, qui utilisa dès ses années d'études l'appellation familière Lina héritée de son enfance, connue dès son arrivée au Brésil après s'être mariée en Italie avec le journaliste, galeriste puis directeur fondateur du Musée d'art de São Paulo (MASP) Pietro Maria Bardi sous la dénomination de Lina Bo Bardi ou de Dona Lina, acquit graduellement à partir des années 1980 une vaste reconnaissance nationale et, plus récemment, à partir des années 2000, une reconnaissance internationale avant tout liée aux domaines de l'architecture et du design.

En 2001, l'architecte Olivia de Oliveira (2001, 82), citée à plusieurs reprises dans cette étude, écrivait pour le bulletin des ingénieurs et architectes suisses IAS :

« Absente des manuels d'histoire officielle de l'architecture, l'œuvre de Lina Bo Bardi est restée méconnue en dehors du Brésil, ce qui ne veut pas dire qu'elle constitue une expression régionale ou mineure de l'architecture contemporaine. Son travail est en parfaite syntonie avec le monde vital de l'après-guerre, notamment avec les idées défendues par des architectes tels que Alison et Peter Smithson, Aldo Van Eyck, Candilis et Bakema. Une affinité qui ne se limite d'ailleurs pas au terrain architectonique, mais recoupe les vues d'avant-gardes artistiques et philosophiques, telles que représentées par Joseph Beuys et Yves Klein, les idéaux anarcho-ludiques diffusés par l'Internationale situationniste, ainsi que la notion de temps présent - *Jetztzeit* - formulée par Walter Benjamin [...]. »
(Oliveira, 2001, 82)

L'œuvre de Lina Bo Bardi constitue au Brésil dès les années 1990 et jusqu'à ce jour le cadre de très nombreuses études et recherches universitaires (articles, mémoires de master, thèses de doctorat, colloques, conférences, publications), non seulement liées au domaine de l'architecture, bien que majoritaires, mais inscrites dans les disciplines, entre autres, d'histoire, d'histoire de l'art, d'anthropologie et des études culturelles.

En Europe et aux Etats-Unis, la reconnaissance de Lina Bo Bardi fut plus tardive, fortement activée au cours de l'année 2014 à l'occasion des événements et des expositions organisées pour le centenaire de sa naissance (1914-1992), accompagnés par de nouvelles publications, liées elles aussi majoritairement à des institutions dédiées

au domaine de l'architecture et du design⁴⁷⁷. Les monographies en langue française sont toutefois encore inexistantes. Elles sont publiées majoritairement en portugais et en anglais, puis en italien, en espagnol avec quelques publications en langue allemande.

D'autres événements furent organisés préalablement au centenaire de la naissance de Lina Bo Bardi, ouvrant la relation de son oeuvre avec le domaine de l'art contemporain et ses productions actuelles avec, entre autres, en 2013, une exposition organisée par le curateur et historien de l'art Hans-Ulrich Obrist⁴⁷⁸ (1968) dans l'ancienne résidence du couple Bardi réalisée par l'architecte, la *Casa de Vidro* (1950-1951) à São Paulo.

La reconnaissance nationale et internationale de l'oeuvre de Lina Bo Bardi, renforcée à partir du début du XXI^e siècle reste toutefois principalement attachée à ses

⁴⁷⁷ De manière non exhaustive, en 2010, l'architecte Kazuho Sejima responsable du secteur architecture de la Biennale de Venise réalisa une rétrospective de l'oeuvre de Lina Bo Bardi. En 2012 à Londres, la galerie AA (*Architectural Association School of Architecture*) présenta l'exposition *Lina & Gio : the last humanists*, organisée par Ana Araujo, explorant la relation entre Lina Bo Bardi et l'architecte et designer italien Giò Ponti, fondateur de la revue *Domus*. La même année débuta également à Londres la première présentation de l'exposition itinérante *Lina Bo Bardi : together*. En 2013, le curateur Guilherme Wisnik responsable de la Biennale d'architecture de São Paulo, revisita l'oeuvre de Lina Bo Bardi en reformulant ses dispositifs dans le sous-sol du Musée d'art de São Paulo (MASP). En 2014 à Munich fut présentée à l'*Architekturmuseum der TU (Pinakothek der Moderne)* l'exposition *Lina Bo Bardi 100 : Brazil's alternative path to modernism* sous la direction d'Andres Lepik et Simone Bader. En mars 2015 à New York, également dans le cadre du centenaire de la naissance de l'architecte, l'*American Institute of Architects* organisa deux tables rondes sous l'intitulé *Lina Bo Bardi : Visionary architect*. Entre mars et juin 2015, le *Museum of Modern Art* de New York intégra le travail de Lina Bo Bardi dans l'exposition collective *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. Au Brésil, l'année 2014 fut le cadre de nombreux événements organisés autour de l'oeuvre et de la figure de Lina Bo Bardi avec les expositions : *Lina Bo Bardi em Uberlândia (Lina Bo Bardi e o Triângulo Mineiro)* dans la ville d'Uberlândia dans l'Etat de Minas Gerais ; *A arquitetura política de Lina Bo Bardi* présentée au SESC Pompeia à São Paulo, organisée par les architectes et collaborateurs de Lina Bo Bardi Marcelo Ferraz et André Vainer ; *Lina gráfica* également présentée au SESC Pompeia, organisée par João Bandeira e Ana Avelar ; *Maneiras de expor : arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi* présentée au *Museu da Casa Brasileira* à São Paulo et *O Mobiliário De Lina Bo Bardi: Tempos Pioneiros*, exposition du mobilier projeté par Lina Bo Bardi présentée à la *Casa de Vidro* également à São Paulo ; et à Salvador, organisée par Ana Carolina Bierrenbach et Carla Zollinger, présenté au Musée d'art moderne de Bahia et à la Maison du Benin (*Casa do Benin*) l'événement *Centenário de Lina Bo Bardi - Tempos vivos de uma arquitetura*.

⁴⁷⁸ Hans-Ulrich Obrist, figure « incontournable » aux très nombreux projets relatifs aux différentes formes et productions de l'art actuel, fut entre autres le co-curateur de la première édition de la biennale européenne d'art contemporain *Manifesta*, curateur du Musée d'art moderne de la Ville de Paris et codirecteur de la *Serpentine Gallery* de Londres depuis 2006.

deux réalisations situées à São Paulo, postérieures à son séjour dans le Nordeste du Brésil⁴⁷⁹ : le nouveau siège du Musée d'art de São Paulo (1957-1968) et le SESC Pompeia (1977-1986)⁴⁸⁰, ancienne fabrique réhabilitée, restaurée et adaptée en centre d'activités culturelles, pédagogiques et sportives, considérée comme l'œuvre la plus complète de l'architecte et qui lui valut sa plus grande visibilité.

Les apports critiques et les études sur les interventions de Lina Bo Bardi réalisées à Salvador sont retenues avant tout comme période d'influence et de maturation pour ses réalisations et ses activités ultérieures, parmi lesquelles le SESC Pompeia déjà mentionné. L'implication de l'architecte dans la création et le développement des nouvelles institutions muséales de Bahia du début de la seconde moitié du XX^e siècle, le Musée d'art moderne de Bahia (1960) et le Musée d'art populaire (1963), n'est que peu retenue. Seules les études universitaires effectuées principalement par des étudiants, professeurs et chercheurs brésiliens traitent spécifiquement de certains aspects de l'architecte et de son œuvre liés directement au Nordeste du Brésil, à Bahia et à sa capitale Salvador, comme, par exemple, le Musée d'art populaire, le centre des études techniques ou école de design qui constitua l'un des pôles d'activités du Musée d'art populaire, ou encore ses orientations idéologiques et conceptuelles en lien avec les écrits du journaliste italien Antonio Gramsci. L'élément le plus relevé dans les études sur Lina Bo Bardi et sa relation au Nordeste du Brésil est relatif aux cultures populaires et ses artefacts, au risque de rendre cette relation similaire au rejet que l'architecte formula de manière récurrente face au caractère folklorique attribué à ces cultures et à ses artefacts.

Issue d'une famille modeste au mode éducatif traditionnel, Lina Bo Bardi grandit dans la capitale italienne marquée dès les années 1920 par l'ascendance fasciste et l'influence grandissante de la politique de l'Etat dans la sphère privée, assignant aux femmes les rôles de mère et de femme au foyer. Démontrant des signes de désobéissance face aux règles sociales qui lui étaient imposées et sans résultats scolaires suffisants pour pouvoir intégrer le lycée classique qui donnaient accès aux universités et

⁴⁷⁹ Dans son introduction à l'ouvrage *Lina Bo Bardi : the theory of architectural practice*, Cathrine Veikos (2014, 6) relève que les projets réalisés par Lina Bo Bardi dès la fin des années 1950 dans d'autres régions du Brésil sont moins connus mais tout aussi importants.

⁴⁸⁰ Le SESC (*Serviço Social do Comércio*) Pompeia est l'une des entités à but non lucratif maintenues par les responsables du commerce brésilien développées à partir de 1946 au Brésil au cours de son développement industriel, vouées à apporter aux communautés locales des programmes culturels, éducatifs et de santé (Lima, 2013, 158).

aux carrières les plus prestigieuses, Lina Bo Bardi intégra le lycée artistique de Rome en 1930. Ecole destinée à la formation des enseignants, elle dispensait des cours théoriques et pratiques d'éducation dans les domaines visuels, avec des cours de base sur l'histoire de l'art et de l'architecture, une approche théorique et des cours de dessin (Lima, 2013, 9).

En 1934, malgré la désapprobation de sa famille, Lina Bo Bardi intégra l'Ecole d'architecture de Rome (*Scuola di Architettura di Roma*) au sein de laquelle prévalaient les principes néoclassiques et ceux du mouvement *Novecento* (Veikos, 2014, 12), en présence entre autres des professeurs Gustavo Giovannoni (1873-1947), Marcello Piacentini (1881-1960) et Luigi Piccinato (1899-1983).

L'architecte et ingénieur Gustavo Giovannoni dirigea l'Ecole d'architecture de Rome de 1927 à 1935 dans une approche pluridisciplinaire, en présence de disciplines liées aux activités d'ingénieur et d'urbaniste, accompagnées d'un enseignement artistique avec des cours d'histoire de l'art et d'architecture, de conservation et de restauration patrimoniale. Engagé dans les questions de conservation et de restauration dans un contexte d'après-guerre (1914-1918), il défendait la conciliation entre une prise en compte du patrimoine historique architectural et son renouveau, à partir d'une contextualisation et de l'analyse des besoins spécifiques de chaque ville. La complémentarité entre l'ancien et le nouveau préconisée par Gustavo Giovannoni, l'importance qu'il attribuait aux caractéristiques physiques du paysage et à celles des matériaux régionaux dans la formulation d'un langage architectural eurent une influence importante sur Lina Bo Bardi (Veikos, 2014, 12). Marcello Piacentini, architecte prolifique de sa génération, président du puissant syndicat national fasciste des architectes, est connu, entre autres, pour sa réalisation dans les années 1930 du campus universitaire de Rome. Avant la Seconde Guerre mondiale, les deux architectes influencèrent le paysage urbain des villes italiennes, de même que la formation d'architecte à Rome, caractérisée par une distanciation avec les avant-gardes artistiques européennes et la prise en compte des traditions italiennes dans une pratique contemporaine (Lima, 2013, 10).

Les années 1930 en Italie présentaient deux mouvements d'architecture opposés : une jeune génération d'architectes qui se trouvaient dans les centres urbains du Nord de l'Italie, Milan et Turin, en pleine expansion industrielle et qui absorba les innovations esthétiques européennes du début du XX^e siècle et, une génération plus ancienne, dont faisait partie Gustavo Giovannoni, orientée par des valeurs

traditionnelles proches des principes académiques et une conception historique de la préservation et de la restauration en architecture (Lima, 2013, 12-13). A Milan, l'architecte et professeur Giuseppe Pagano (1896-1945) reprochait à l'école de Rome son traditionalisme. Il développa des recherches sur l'architecture rurale italienne et son processus de construction qu'il intégra comme modèle au rationalisme et au modernisme italien (Veikos, 2014, 12).

Ces quelques incursions dans la période de formation de Lina Bo Bardi permettent de relever que la problématique d'une contextualisation historique, sociale et matérielle, ainsi que la prise en compte des réalités physiques d'un territoire que développa postérieurement Lina Bo Bardi au Brésil et tout particulièrement dans ses diverses activités liées au Nordeste du Brésil et à Bahia, faisait partie des orientations et des conceptions auxquelles elle eut accès antérieurement à son action sur le territoire brésilien. Les deux pôles ou mouvements présents en Italie dans les années 1930, représentés par ses écoles de Rome et de Milan, persistèrent dans l'œuvre et les actions de Lina Bo Bardi mais sous une forme et une formulation différente, caractérisée chez l'architecte par la révocation de leurs oppositions⁴⁸¹.

Lina Bo Bardi termina sa formation en architecture à la fin des années 1930 avec l'acquisition d'une formation généraliste aux fondements historiques, orientations opposées à celles recommandées par Walter Gropius aux étudiants de l'école du Bauhaus⁴⁸² (Lima, 2013, 15) et de celles de la formation en architecture de la ville de Milan. En 1940, dans un pays membre de l'Axe qui entra en guerre et dans un contexte ne présentant que peu d'opportunités professionnelles pour la nouvelle génération d'architectes récemment diplômée, Lina Bo Bardi se rendit à Milan où débuta sa vie professionnelle, non pas comme architecte mais en tant qu'illustratrice, designer graphique puis éditorialiste.

Ses premières activités professionnelles consistèrent en mandats qu'elle exécuta comme indépendante pour l'architecte et designer Giò Ponti (1891-1979), mandats que lui transmettaient son ancien collègue d'études, l'architecte Carlo Pagani, alors enseignant de l'Institut polytechnique de Milan (*Politecnico di Milano*) et collaborateur de Giò Ponti. Ce dernier, qui enseigna au sein de l'Ecole polytechnique de

⁴⁸¹ Olivia de Oliveira (2006, 113) associe à la notion de dépassement des opposés la génération européenne de l'après-guerre qui rénova son intérêt pour les arts africains comme possible réconciliation à travers l'anthropologie.

⁴⁸² L'école du Bauhaus fut fondée en Allemagne en 1919.

Milan de 1936 à 1961 conjointement à ses activités d'architecte, de designer et de responsable de la revue *Domus* fondée en 1928, constitua une référence pour Lina Bo Bardi. Cette dernière poursuivit l'association que fit en Italie Giò Ponti entre artisanat et production industrielle, promouvant une continuité entre tradition et modernité, sous une forme singulière, encrée dans un engagement social et politique lié au contexte particulier du Brésil et de Bahia au cours de la période de la fin des années 1950 et du début des années 1960⁴⁸³.

Lorsque Lina Bo Bardi et Pietro Maria Bardi arrivèrent au Brésil en 1946, puis lors de leur installation dans la ville de São Paulo l'année suivante, les espaces voués au domaine artistique et à la culture étaient très limités. São Paulo ne présentait aucune galerie d'art marchande. La structure sociale de la société brésilienne ne présentait pas encore de classe moyenne établie et les questions relatives à la culture et à ses diverses expressions étaient confinées dans un cercle très restreint de l'élite politique, économique et intellectuelle. La création du Musée d'art de São Paulo fut ainsi, conjointement à l'organisation d'expositions d'œuvres d'art, le cadre entre autres de l'instauration de cours et d'expositions didactiques ainsi que de la publication de la revue *Habitat*. L'action de Lina Bo Bardi, indépendamment de sa relation avec Pietro Maria Bardi et de leurs activités communes, fut empreinte d'un large aspect didactique.

Ce aspect didactique apparaît dès les années 1940 en Italie dans ses conseils adressés aux lectrices de la revue *A : Cultura della vita* quant à l'utilisation de mobilier modulaire de production industrielle (Lima, 2013, 32). Il se précisa au Brésil avec sa première expérience d'enseignement au sein du Musée d'art de São Paulo et plus particulièrement dans le cadre des cours de l'Institut d'art contemporain (IAC) pour lequel elle fut responsable de l'enseignement du design industriel. Cette expérience se poursuivit en 1955 lorsqu'elle enseigna le design d'intérieur au sein de la Faculté d'architecture et d'urbanisme (*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU/USP*) de l'Université fédérale de São Paulo (Lima, 2013, 69).

⁴⁸³ Les relations entre Giò Ponti et le couple Bardi se poursuivirent dans les années 1950 entre l'Italie et le Brésil. Giò Ponti voyagea en Amérique latine en 1952, période durant laquelle il réalisa plusieurs projets dans la ville de São Paulo. Il publia en 1953 dans la revue *Domus* la *Casa de Vidro* de Lina Bo Bardi ainsi que son fauteuil connu sous le nom de *Bowl Chair*, un volume circulaire en forme de bol maintenu au-dessus du sol par quatre tiges métalliques. A son tour, Pietro Maria Bardi publia dans la revue *Habitat* le projet de Ponti pour la Faculté de physique nucléaire théorique de São Paulo (Veikos, 2014, 20).

Bien que son contrat comme professeur de l'Université de São Paulo fut reconduit pour une année supplémentaire, elle ne le suivit que partiellement, après avoir fait la demande d'un semestre de congé de manière à pouvoir préparer sa candidature au nouveau poste de professeur titulaire en théorie de l'architecture, mis au concours selon les dispositions de la loi fédérale n° 2.938 du 2 novembre 1956 et organisé par le Conseil universitaire de la même université. La procédure engagées par Lina Bo Bardi dura jusqu'en 1959, sans succès⁴⁸⁴. Toutefois, ce fut dans le cadre de la préparation de sa candidature que Lina Bo Bardi rédigea en portugais le texte intitulé *Contribution propédeutique à l'enseignement de la théorie de l'architecture*⁴⁸⁵ publié en 1957 à São Paulo dans la revue *Habitat*⁴⁸⁶.

Première publication d'une architecte femme qui instaura une théorie de l'architecture, constituant dans ce sens un texte fondateur, son texte contient, bien que traitant spécifiquement du domaine de l'architecture et adressé à de futurs architectes et urbanistes, les bases conceptuelles des actions concrètes qu'elle développa quelques années plus tard à Bahia. Elle formula de manière claire et directe dans la préface et dans les derniers paragraphes de ce texte l'objectif premier vers lequel devait conduire et soutenir, selon elle, non seulement une théorie de l'architecture mais la formation d'architecte.

Le stimulus pour acquérir une conscience professionnelle, en d'autres termes, un point de vue philosophique sur la relation entre l'architecte et la société, une compréhension de ses activités en lien avec d'autres activités, les responsabilités, les limites, et la question de ne pas outrepasser ces limites, tout cela devrait être inclus dans l'enseignement de la Théorie de l'Architecture. Cela devrait être transmis avec un sens d'humanisme ; en d'autres termes, avec ces

⁴⁸⁴ Les raisons invoquées ultérieurement par Lina Bo Bardi quant à la non acceptation de sa candidature au concours pour l'attribution du poste de professeur titulaire de théorie de l'architecture de la Faculté d'architecture et d'urbanisme de l'Université fédérale de São Paulo seraient liées à ses orientations politiques et à sa réputation (Oliveira, 2002, 249-250). Cathrine Veikos (2014, 42) rajoute à cette explication les suspicions de son lien avec le fascisme italien en raison de sa relation avec Pietro Maria Bardi qui adhéra en 1926 au parti fasciste.

⁴⁸⁵ Traduction libre : « *Contribuição propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura* »

⁴⁸⁶ Le texte *Contribuição propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura* de Lina Bo Bardi fut reproduit en 2002. Sa première traduction en anglais revient à Cathrine Veikos (2014), professeur associé d'architecture et responsable du Programme de design d'intérieur du *California College of Arts* de San Francisco, publiée sous l'intitulé *Lina Bo Bardi : the theory of architectural practice* et accompagnée d'un essai introductif contextualisant ses sources historiques et les discours contemporains à partir desquels il fut établi.

notions et ces raisons qui animent l'esprit, plutôt qu'avec des idéalismes formels, des positivismes démodés et des interprétations matérialistes et scientifiques. Ceci donnera à la Théorie de l'Architecture une signification pour notre temps, pour l'humanité, et, à la fois, pourvoira une position qui est critique et composée, dépourvue d'enthousiasmes utopiques, mais conscient de ses propres responsabilités.⁴⁸⁷ (Bardi *in* Veikos, 2014, 50)

Ce fut également dans le cadre son argumentation relative à l'instauration d'une théorie de l'architecture que Lina Bo Bardi précisa sa conception du terme « national », dont la relation à l'international permettrait le fondement d'une culture mondiale, dans la mesure où les contributions de chaque pays répondent à ses spécificités et à ses besoins respectifs. Cette insertion dans son texte *Contribuição propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*, bien qu'antérieure à son immersion dans le contexte spécifique de Bahia du début des années 1960 différent de celui de São Paulo, constitue un apport indéniable pour comprendre son action développée à Salvador et la volonté d'instaurer Bahia comme centre national de culture⁴⁸⁸.

Cette conception permet encore de situer l'orientation de Lina Bo Bardi par rapport à la problématique de l'identité nationale brésilienne, de sa recherche et de son affirmation, associée à celle d'une culture nationale brésilienne, l'une des préoccupations majeures des diverses sphères politiques, intellectuelles, éducationnelles, culturelles et artistiques brésiennes du XIX^e siècle et qui marqua

⁴⁸⁷ Traduction libre : « *The stimulus to acquire a professional conscience, in other words, a philosophical point of view towards the relationship between the architect and society, an understanding of his activities in connection with other activities, the responsibilities, the limits, and the issue of not overstepping these limits, all this should be included in the teaching of Architecture Theory. It should be imparted with a sense of humanism ; in other words, with those notions and reasons that animate the spirit, rather than with formal idealisms, old-fashioned positivisms and materialistic-scientific interpretations. This will give Architecture Theory significance for our times, for humanity, and, at the same time, provide for a stance that is critical and composed, devoid of utopian enthusiasms, but conscious of its own responsibilities.* »

⁴⁸⁸ La distinction entre les termes « national », « nationaliste » et « cosmopolite » sont essentiels pour la compréhension non seulement de l'œuvre de Lina Bo Bardi mais encore et particulièrement pour la compréhension de ses propositions élaborées à Bahia. L'acceptation du terme « national » chez Lina Bo Bardi s'inscrit pleinement dans la révocation des opposés et, donc, de son contraire, le terme « intenational ». Lina Bo Bardi ne s'inscrit nullement dans le rejet de l' « international », mais dans celui d'un formalisme qui ferait abstraction des réalités concrètes et historiques des sociétés. La notion de révocation des opposés provient de celle d'Olivia de Oliveira (2006, 113) formulée comme « dépassement des oppositions ».

profondément leurs orientations au cours de la première moitié du XX^e siècle. Les dénominations d'École nationale des Beaux-Arts, du Salon national des Beaux-Arts, la création de musées nationaux ainsi que celle du Service du patrimoine historique et artistique national en sont des exemples. La conception de Bahia comme matrice culturelle nationale réitérée dans les années 1950 et 1960 et qui fut à l'origine de certaines actions des ses acteurs politiques et de son élite intellectuelle afin de lui restituer cette reconnaissance, s'inscrit dans la problématique mentionnée.

Le vrai sens du terme "national" est celui qui, exempt de significations politiques nationalistes vides, conduira à une collaboration internationale, une effective et vitale contribution aux activités spécifiques qui satisferont les besoins spirituel et matériel de chaque pays. La somme de ces contributions, synthétisées dans une langue internationale, constituera la base d'une nouvelle culture qui ne sera plus "Européenne" ni "Américaine" mais, oui, une culture globale. Ce langage ne sera ni celui d'un abstrait et vague "cosmopolitisme" ni celui de revendications "nationales" de caractère esthétique et idéologique.⁴⁸⁹ (Bardi *in* Veikos, 2014, 180).

L'insertion de Lina Bo Bardi dans le domaine de l'enseignement se poursuit en 1958 à Salvador, après un premier voyage en février de la même année à l'occasion duquel elle rencontra les artistes du cercle d'Odorico Tavares, l'architecte et professeur de l'Université fédérale de Bahia Diógenes Rebouças et l'artiste Mário Cravo Júnior. Ce dernier l'introduisit à d'autres artistes et intellectuels ainsi qu'aux cultures et traditions afro-brésiliennes. Ce fut à ce moment que Mário Cravo Júnior lui demanda de lui projeter une maison avec un atelier. Elle entreprit également à cette occasion les premiers dessins pour la construction d'un édifice résidentiel dénommé *Casa do*

⁴⁸⁹ Traduction libre : « *The true meaning of the term "national" is that which, deprived of empty political-nationalist meanings, will lead to international collaboration, an effective and vital contribution of specific activities that will satisfy the spiritual and material needs of each country. The sum of these contributions, synthesized in an international language, will be the basis of a new culture that will no longer be "European" or "American" but, yes, a global culture. This language will be neither that of an abstract and vague "cosmopolitanism" nor that of "national" claims of an aesthetic-ideological character.* ». Lina Bo Bardi (*in* Veikos, 2014, 213-214) ajouta à ce paragraphe une note faisant référence à la notion de *Weltliteratur* de Goethe (1827-1832), en relevant l'importance d'une compréhension réciproque des particularités nationales permettant l'établissement d'une unité concrète.

*Chame-Chame*⁴⁹⁰ (1958-1964) sur la demande du couple Gilka Felloni de Mattos Nogueira et Rubem Rodrigues Nogueira (Lima, 2013, 75).

En avril 1958, elle fut conviée par l'Université fédérale de Bahia par l'intermédiaire de Diógenes Rebouças à y donner une série de trois conférences sur la thématique *espace et architecture* à l'attention des étudiants de l'École d'architecture. Ses conférences, mentionnées dans la presse locale, proposèrent une lecture critique des théories de l'architecte, urbaniste et historien de l'architecture Bruno Zevi (1918-2000)⁴⁹¹, avec lequel elle collabora en Italie au cours des années 1945 et 1946 dans le cadre de ses activités d'éditorialiste et de designer graphique. Développant la problématique de la relation entre nature et architecture, ses conférences se basèrent en grande partie sur son texte *Contribuição propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura* de 1957.

L'aspect que Lina Bo Bardi développa et proposa aux étudiants de l'Université fédérale de Bahia lors de ses conférences de 1958, formulé par Olivia de Oliveira (2006, 113) comme le dépassement des oppositions, fut l'analyse de termes opposés comme intérieur et extérieur, forme et contenu, art et technique, entre autres, au regard de leur possible synthèse.

Le semestre suivant, en août 1958, Lina Bo Bardi retourna à Salvador répondant positivement à la proposition faite par Diógenes Rebouças de prendre en charge son cours de théorie de l'architecture⁴⁹². Son enseignement dura moins de quatre mois. Il prit fin en novembre 1958 en raison du non renouvellement de son contrat. Toutefois, au cours de son séjour à Salvador entre le mois d'août et le mois de novembre 1958, Lina Bo Bardi donna d'autres conférences, parmi lesquelles celles adressées aux étudiants de danse de l'Université fédérale de Bahia, développant les relations entre espace et danse,

⁴⁹⁰ La *Casa do Chame-Chame* fut démolie en 1984.

⁴⁹¹ Bruno Zevi, inscrit à la Faculté d'architecture de Rome, quitta l'Italie en 1938 après l'instauration des lois raciales (*Leggi razziali*) édictées par le régime fasciste contre les personnes de religion juive et proclamées par Benito Mussolini. Il séjourna tout d'abord à Londres, puis intégra aux Etats-Unis la *Harvard Graduate School of Design*, au sein de laquelle Walter Gropius dirigeait le Département d'architecture. De retour en Europe en 1943, il participa à la lutte antifasciste auprès du Parti *Azione*. En 1944, il lança l'Association pour l'architecture organique (*Associazione per l'Architettura Organica - APAO*) et fonda en 1945 la revue *Metron*. A partir de 1948, il enseigna l'histoire de l'architecture comme professeur ordinaire de l'Université IUAV de Venise puis, dès 1964, auprès de la Faculté d'architecture de Rome.

⁴⁹² Concernant le contenu, les orientations et le mode d'enseignement de Lina Bo Bardi : cf. Lima, 2013, 84.

espace et théâtre, ainsi que celles entre architecture, art et quotidien. Ce fut encore au cours de ce séjour, entre septembre et novembre 1958, que Lina Bo Bardi produisit et publia ses chroniques hebdomadaires dans le journal *Diário de Notícias* dirigé par Odorico Tavares, intitulées *Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida*⁴⁹³.

Les neuf éditions des chroniques écrites par Lina Bo Bardi, publiés chaque semaine du 7 septembre 1958 au 2 novembre 1958, contenaient : des articles de l'architecte⁴⁹⁴ ; des articles du directeur de l'Ecole de musique de l'Université fédérale de Bahia Hans-Joachim Koellreutter⁴⁹⁵ ; des interventions de l'artiste Mário Cravo Júnior⁴⁹⁶ ; des articles du directeur de l'Ecole de théâtre de l'Université fédérale de Bahia Martim Gonçalves ; des dessins de Lina Bo Bardi ; des reproductions des photographies de Silvio Robatto, Ennes Melo, Pierre Verger, Leão Rosemberg et O.T. pour les documents signés ; de nombreuses autres et diverses insertions visuelles ainsi que des articles ponctuels de Luiz Saia et de Gianni Ratto.

Trois rubriques distinctes indépendantes des autres articles et documents visuels figurèrent dans les neuf éditions de la page culturelle réalisées par Lina Bo Bardi. La première, faisant office d'éditorial, intitulée « *Ôlho sobre a Bahia* » littéralement « œil sur Bahia » et située en haut de page, comprenait pour chaque numéro une reproduction photographique et un texte non signé. Les propos affirmatifs et au caractère de manifeste de cette rubrique relatives à la préservation des édifices, des rues et des places de Salvador contre la spéculation immobilière, la conservation des édifices anciens et des traditions populaires dans leur intégration dans la vie quotidienne, permettent de les attribuer à Lina Bo Bardi. Les deuxième et troisième rubriques, intitulées « *Documentos* » et « *Antologia* » et situées en bas de page, comprenaient des documents divers, visuels et textuels, dont la publication visait à relever les différents aspects anciens et contemporains de la vie à Bahia.

⁴⁹³ Cf. Annexe VII : XXXV-XLIII.

⁴⁹⁴ Parmi les articles de Lina Bo Bardi publiés dans ses chroniques de 1958 et non signés, figurent, entre autres : *Cultura e não cultura, arquitetura ou Arquitetura, Inatualidade da Cultura, A Escola e a Vida, Casas ou Museus ?, A invasão, A lua* et *Arte industrial*.

⁴⁹⁵ Hans-Joachim Koellreutter dont la présence fut la plus régulière dans les chroniques de Lina Bo Bardi publia un article par semaine : *Musica Concreta, Carta a Claudio Santoro, Da Realidade Musical, Da Educação Musical, Sobre a problemática da música de nosso tempo, Pelo Mundo da musica, Canto orfeônico, Ars Nova* et *Folklore Mágico*.

⁴⁹⁶ Les deux articles de Mário Cravo Júnior publiés dans les chroniques sont : *Problemática da Arte Moderna* et *Dois poetas « criticoplasticos »*.

Les chroniques de Lina Bo Bardi présentèrent ainsi un large éventail des divers aspects culturels et artistiques présents et passés de Bahia et de sa capitale Salvador. Les articles, dessins et photographies qui proposaient une lecture critique des spécificités culturelles de Bahia étaient accompagnés d'articles sur la production artistique contemporaine régionale, nationale et internationale. Un exemple de ces articles est celui écrit par Hans-Joachim Koellreutter dans le premier numéro des chroniques, traitant de la musique concrète en faisant référence aux compositeurs Pierre Boulez (1925), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Karel Goeyvaerts (1923-1993), Henri Pousseur (1929-2009), Luciano Berio (1925-2003) et Luigi Nono (1924-1990), et au langage pictural correspondant, l'art concret, avec l'un de ses représentants, le peintre, architecte et théoricien de l'art Theo van Doesburg (1883-1931).

La récurrence chez Lina Bo Bardi de la prise en compte et de l'insertion de temporalités passées et présentes, comme ce fut le cas de ses chroniques mais encore plus largement dans son œuvre architecturale et l'ensemble de ses actions et de ses propositions, héritage de sa formation à Rome et de son insertion dans le mouvement moderniste à Milan, prit une forme singulière à Bahia au contact de réalités sociales et culturelles distinctes.

Bien que n'ayant pu poursuivre son enseignement au sein de l'Université fédérale de Bahia en 1958, Lina Bo Bardi revint à Salvador dans le cadre de sa collaboration, entre autres, avec Martim Gonçalves pour l'exposition *Bahia* présentée en 1959 à São Paulo, avant l'invitation qui lui fut faite de diriger et d'établir à Salvador le Musée d'art moderne de Bahia. Les chroniques que réalisa Lina Bo Bardi peuvent ainsi être comprises comme une première conceptualisation de la rencontre entre ses orientations dans le domaine de l'architecture et plus largement dans le domaine culturel et le contexte spécifique de Bahia. Par conséquent, il est possible de comprendre l'apport que constitua Bahia et le Nordeste pour Lina Bo Bardi, celui d'une possible formulation concrète du dépassement des opposés, d'une synthèse ou d'une rencontre d'éléments à priori opposés, qui prit forme dans sa proposition de Musée d'art populaire et d'école de design mais aussi dans ses réalisations architecturales et sa création de mobilier.

Le processus projeté par Lina Bo Bardi à Bahia et qui devait se concrétiser avec la création et le développement du Musée d'art populaire et du centre des études techniques, ce processus du passage du pré-artisanat en design industriel, s'inscrit pleinement dans la problématique du dépassement des opposés. Il consistait encore en

une intervention et sociale et culturelle concrète pour l'ensemble du Brésil et son développement. Ce passage du pré-artisanat en design industriel qui constitue l'une des propositions les plus singulières de Lina Bo Bardi projetées à Bahia, reste évoqué dans les discours critiques sur l'œuvre de l'architecte comme faisant partie de ses utopies.

La faible reconnaissance des réalisations développées par Lina Bo Bardi à Bahia mentionnée précédemment associée à l'évocation du caractère utopique attribué à ses actions de la fin des années 1950 au début des années 1960 à Bahia, peut se comprendre par l'absence de marque architecturale de grande visibilité. Il est vrai que la réhabilitation, la restauration et l'adaptation du Musée d'art populaire sur le site du *Solar do Unhão* ne présenta pas une envergure architectonique aussi visible que celles du MASP ou du SESC Pompeia. Quant aux premiers développements du Musée d'art moderne de Bahia, ils eurent lieu dans un théâtre en partie détruit par un incendie antérieurement à son occupation : le Théâtre Castro Alves, marque de l'architecture moderniste à Bahia en attente d'une reconstruction partielle. Bien que la partie de l'édifice utilisée comme siège provisoire de l'institution muséale ne fut pas atteinte par l'incendie, la création d'un musée d'art moderne sur les cendres d'un bâtiment moderniste n'est pas anodin.

Les cinq années que passa Lina Bo Bardi à Bahia peuvent ainsi se résumer par l'absence d'une action architecturale de forte visibilité et d'un échec formulé par elle-même quant à sa tentative d'instaurer ou d'induire un processus industriel basé sur les fondements culturels du Nordeste et ainsi, d'établir Bahia comme centre national de culture⁴⁹⁷. Reste donc « l'utopie » d'un processus dont la fin prématurée fut causée, selon les interprétations, par le coup d'Etat de 1964, par un système capitaliste « dépendant »⁴⁹⁸ appliqué à un pays aux prémices de son développement industriel,

⁴⁹⁷ L'instauration de Bahia comme centre national de culture, visée non seulement par Lina Bo Bardi mais par les différents acteurs qui soutinrent initialement ses actions à Bahia, ne fait pas abstraction du fait que Bahia avec sa capitale Salvador constitua antérieurement aux années 1960 un centre culturel. Etant donné la différence incontestable de conception non seulement du terme culture mais encore de centre culturel national projeté par Lina Bo Bardi dans une prise en compte factuelle des cultures populaires, de ses artefacts et par conséquent de ses acteurs, le terme instauration ne peut, dans ce sens précis, être remplacé par celui de rétablissement. Cette différenciation est importante, car elle constitue très probablement l'une des raisons de la perte graduelle des appuis de Lina Bo Bardi à Bahia qui la firent venir dans le Nordeste et participèrent ainsi, en partie, à l'échec de sa proposition ou, du moins, à son interruption.

⁴⁹⁸ Terme repris de Lina Bo Bardi (*in* Rubino, Grinover, 2009, 139) utilisé dans son article intitulé *Planejamento ambiental : " desenho " no impasse* publié dans la revue *Malasartes* en 1976 : « *Qual a situação de um país de estrutura capitalista dependente, onde a revolução*

entre autres. Resterait ainsi l'apport patrimonial lié à la conservation et à la restauration du *Solar do Unhão* et le fondement institutionnel des cultures populaires par leur insertion dans une institution muséale.

La proposition contextuelle de Lina Bo Bardi, expression utilisée en référence à la notion de contextualisation comme élément caractéristique de l'œuvre de l'architecte énoncée antérieurement dans la section sur le Musée d'art moderne de Bahia, développée à Bahia de la fin des années 1950 au début des années 1960, relative à sa rencontre avec des réalités différentes de celles des centres économique et politique du Brésil de cette période, soutenue par un environnement favorable avec une université en pleine expansion, ne correspondait pas à un projet architectural dans le sens d'ériger un nouvel édifice, un nouveau bâtiment, qu'il soit un musée d'art moderne ou un musée d'art populaire.

Le centre de documentation et le centre techniques des études constituaient une première étape dans un processus de transformation beaucoup plus large que celle d'un édifice. Il s'agissait d'une actualisation de la force populaire brésilienne pour une implication dans la vie de sa population à travers ses objets du quotidien : une proposition concrète, rationnelle et objective, afin d'atteindre un état de civilisation, c'est-à-dire un développement prenant en compte ses divers aspects sociaux, politiques, culturels et économiques⁴⁹⁹.

L'utilisation du terme « utopie » concernant Lina Bo Bardi, discours récurrent pour définir ses propositions de la fin des années 1950 et du début des années 1960 dans le cadre de Bahia et du Nordeste du Brésil, s'avèrent, selon ce travail de thèse, inappropriées. Les propositions de Lina Bo Bardi de cette période, ne consistaient pas en un projet imaginaire d'une société, ni d'un idéal par conséquent non réalisable, en reprenant la définition commune du terme « utopie », mais une proposition non réalisée.

Les cinq années que passa Lina Bo Bardi à Bahia et ses propositions qui se distinguèrent par rapport à celles, ultérieures, réalisées dans des contextes différents, permettent de mettre en évidence certaines de ses caractéristiques, qui ne correspondent

nacional democrático-burguesa não conseguiu se processar, que entra na industrialização com restos de estruturas oligárquico-nacionais ? ». Traduction libre : « Quelle est la situation d'un pays de structure capitaliste dépendante, où la révolution nationale démocratique bourgeoise ne parvint pas à s'opérer, qui entre dans l'industrialisation avec des restes de structures oligarchiques nationales ? »

⁴⁹⁹ Ce fut dans le cadre de ces propositions que Lina Bo Bardi s'appuya sur les écrits d'Antonio Gramsci.

pas à une transformation radicale liée au contexte particulier de Bahia, mais bien à une assise et à une affirmation de ses expériences et de ses références antérieures, allant de sa formation à Rome à ses premières activités professionnelles de la première moitié des années 1940 à Milan avant son départ pour le Brésil, jusqu'à sa rencontre nouvelle avec le territoire brésilien et ses diverses activités et réalisations à São Paulo en lien avec la création et le développement du Musée d'art de São Paulo fondé et dirigé par son mari Pietro Maria Bardi.

La période que Lina Bo Bardi passa à Bahia permet de relever l'étendue de son action qui ne peut se résumer ni être quantifiée comme cela est le cas pour la construction de nouveaux édifices. Son action ne se limita pas à son activité d'architecte mais embrassa, entre autres, les domaines du design avec la création d'un mobilier spécifique notamment pour le Musée d'art moderne de Bahia et son théâtre, la scénographie ou l'architecture scénique dans le cadre de sa collaboration avec Martim Gonçalves, la mise en place de nouveaux dispositifs d'exposition, une conception muséale correspondant à celle d'un musée-mouvement, musée-centre culturel ou encore musée-école, la publication d'articles et la poursuite de son implication dans la transmission de sa conception sociale non seulement de l'architecture, mais de l'art et de l'ensemble des activités humaines.

L'amplitude de l'action de Lina Bo Bardi liée à sa conception sociale du travail et du rôle de l'architecte, et plus largement à sa conception de la culture et, par conséquent, de ses expressions artistiques dans le contexte spécifique brésilien des années 1950 et 1960, se manifeste dans ses activités d'éditorialiste, de critique et, plus largement, dans son effort constant de communication, de transmission, de formation et d'enseignement. Cette amplitude temporelle, ce dépassement d'éléments à priori opposés comme l'artisanat, les cultures populaires et leur réactualisation dans de nouvelles formes contemporaines constituent non seulement la singularité de l'œuvre de Lina Bo Bardi, mais encore l'effectuation de sa rencontre avec Bahia.

L'élément qui ne fut pas soulevé dans cette étude mais dont le développement pourrait contribuer à apporter un éclairage supplémentaire, non seulement sur la relation qu'établit Lina Bo Bardi avec le Nordeste du Brésil mais encore sur sa relation informelle avec les mouvements politiques de revendications sociales du Nordeste du Brésil, est celui de la figure d'immigrée à laquelle elle appartenait. Figure au positionnement différent de celui des travailleurs provenant d'Europe qui participèrent à l'expansion industrielle du Brésil au cours de la première moitié du XX^e siècle, elle se

confronta tout de même ou processus qui accompagne ce statut, celui d'une adaptation à un nouvel environnement culturel et social.

A Salvador, sa situation différait de celle de São Paulo et de son insertion professionnelle et sociale aux côtés de son mari Pietro Maria Bardi. Cette situation se modifia profondément lors de son graduel isolement relatif à la perte des soutiens initiaux qu'elle rencontra à Bahia et aux départs successifs d'Edgard Santos, de Martim Gonçalves et de Hans-Joachim Koellreutter. Ce fut au cours de cette période qu'elle développa ses contacts avec les acteurs du Mouvement de culture populaire de Recife et que se précisait sa proposition de Musée d'art populaire comme centre de documentation et celle du centre des études techniques.

L'immersion dans le contexte bahianais de la fin des années 1950 et le début des années 1960 était en concordance avec les notions de contextualisation et d'expérience qu'elle invoquait dans ses écrits relatifs à l'architecture et plus généralement à la culture. En 1957, dans sa théorie de l'architecture, Lina Bo Bardi énonçait le rôle de l'architecte, sa nécessaire humilité et sa conscience professionnelle, ainsi que sa prise en considération des traditions et des expressions populaires. L'immersion et l'adaptation de Lina Bo Bardi à son nouveau contexte que constituait Bahia étaient en concordance avec ses orientations formulées antérieurement et, nécessaires à l'acquisition d'une légitimité pour pouvoir concrétiser ses propositions.

Malgré l'interruption de ses ultimes propositions des années 1960 à Bahia, l'expérience acquise par Lina Bo Bardi au cours de ses cinq années passées dans le Nordeste du Brésil influença très largement ses réalisations ultérieures et renforça son positionnement sur la responsabilité collective de l'architecte et de l'artiste quant aux problématiques sociales et politiques.

Sa rencontre avec Bahia participa non seulement à l'établissement et au renforcement institutionnel des cultures populaires et de ses artefacts, ignorés et occultés, mais encore à leur reconnaissance et à leur valorisation. Cette reconnaissance et cette valorisation opéra non seulement auprès des acteurs politiques et culturels de Bahia, mais influença étudiants, artistes, architectes, cinéastes et intellectuels en devenir dont les témoignages relatent la marque indéniable qu'elle introduisit dans leurs parcours respectifs. Parmi les nombreux témoignages qui pourraient être relatés quant à l'influence de Lina Bo Bardi à Bahia, celui du musicien, chanteur et compositeur

Caetano Veloso, présent dans le film *Lina Bo Bardi* du réalisateur Aurélio Michiles produit en 1993, est très significatif⁵⁰⁰.

L'apport conjoint de l'ensemble des activités du Musée d'art moderne de Bahia, du Musée d'art populaire, de l'Université fédérale de Bahia et ses nouvelles entités constitua un véritable élargissement culturel et artistique qui, ensemble, opérèrent cette rencontre entre héritage culturel et recherche de nouveaux langages dans un mouvement libre des formalismes passés et contemporains. Malgré les transformations, les césures historiques et les pertes de certains de ses apports, les témoignages de cet élargissement persistent.

⁵⁰⁰ Dans son témoignage, Caetano Veloso y définit tout d'abord l'essor culturel et artistique qui eut lieu à Bahia de la fin des années 1950 au début des années 1960. Il le considère, en mentionnant l'apport du recteur de l'Université fédérale de Bahia Edgard Santos et les artistes que ce dernier fit venir à Bahia, parmi lesquels Martim Gonçalves et Hans-Joachim Koellreutter et, surtout, celui de Lina Bo Bardi, comme un mouvement conséquent. Il poursuit en précisant qu'il se considère lui-même comme une conséquence de ce mouvement. Caetano Veloso indique encore que tous les artistes de sa génération qui sortirent de Bahia (Glauber Rocha, Gilberto Gil, Maria Bethânia) doivent beaucoup à Edgard Santos, mais encore plus à Lina Bo Bardi. Le passage du témoignage de Caetano Veloso se termine par sa description du rapport que Lina Bo Bardi entretenait avec les cultures populaires. Il détermine cette relation en exprimant que, parmi tous ceux qui participèrent à la renaissance de la culture érudite à Salvador, Lina Bo Bardi fut celle qui vit le plus profondément la force de créativité populaire de la ville de Salvador et de sa région comme véritable force culturelle. En riant, sous forme ironique et provocatrice, il dit encore que Lina Bo Bardi peut être considérée comme la fondatrice de la civilisation bahianaise (Aurélio Michiles, *Lina Bo Bardi*, 1993, 50min., extrait contenant le témoignage de Caetano Veloso 26min 56 - 29min environ).

L'Etat de Bahia avec sa capitale Salvador, fondée par son premier gouverneur général Tomé de Sousa sous la dénomination de São Salvador da Bahia, capitainerie royale, siège de la colonie portugaise sur le continent américain à partir du XVI^e siècle, considéré en raison de la rencontre entre Portugais, Amérindiens et Africains par les processus d'invasion et d'esclavage comme la matrice culturelle non seulement du territoire bahianais mais de l'ensemble du Brésil, connut un développement culturel et artistique institutionnel sans précédent des années 1950 au début des années 1960.

La nouveauté de ce développement artistique et culturel institutionnel de Bahia au cours de la seconde moitié du XX^e siècle se rapporte, d'une part, au grand nombre d'institutions et d'établissements fondés sur une très courte période, associé à l'étendue des disciplines déployées. D'autre part, les caractéristiques de ces nouvelles institutions, avec l'apport tout aussi remarquable de leurs acteurs respectifs d'origines et de formations diverses, furent leur capacité de rénovation et de renouvellement des domaines culturels et artistiques dans une prise en compte conjointe et la formulation de nouvelles propositions sur la base, non seulement, des avant-gardes européennes de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle ainsi que de leurs déploiements sur le territoire brésilien, mais encore des cultures et des traditions populaires locales.

L'ampleur de cet essor est d'autant plus saisissant au regard de la situation générale de la province puis de l'Etat de Bahia au cours des XIX^e et XX^e siècles, caractérisée non seulement par un développement beaucoup plus tardif de ses institutions culturelles et artistiques, mais encore par une reproduction et une application de modèles du centre-sud du pays avec, parfois, l'utilisation de certains d'entre eux ayant déjà subis des transformations⁵⁰¹. Bien que l'Ecole de médecine de Bahia, fondée en 1808 à la fin de la période coloniale (1815), fut la première de la colonie et détentrice

⁵⁰¹ Un exemple de l'utilisation de modèles qui n'étaient plus en vigueur fut celui de l'obligation, à la fin du XIX^e siècle, pour les artistes de l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia lauréats du Prix de voyage à l'étranger, de participer au concours d'admission de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Cette obligation, reprise du modèle du Prix de voyage de l'Ecole nationale des Beaux-Arts, n'était déjà plus appliquée à Rio de Janeiro.

d'une grande reconnaissance au-delà des frontières du territoire brésilien⁵⁰², les premières universités brésiliennes furent créées au début de la première moitié du XX^e siècle, celle de Bahia en 1946. L'institutionnalisation de l'enseignement artistique débuta à Bahia une cinquantaine d'année plus tard (1877) que celle de la capitale Rio de Janeiro (1826). Les premiers musées d'art moderne du Brésil furent fondés en 1948, celui de Bahia plus d'une dizaine d'années plus tard.

L'Université et les musées de l'Etat de Bahia fondés à partir des années 1940, dont l'héritage est lié à l'histoire du Brésil de la période coloniale à son indépendance, de la proclamation de la République fédérative du Brésil aux années démocratiques des années 1950, constituèrent les deux axes essentiels de cet essor. L'Université de Bahia intégra en son sein, par l'action et l'initiative de son recteur Edgard Santos qui dirigea l'institution de 1946 à 1961, l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia (1947), qui comptait également l'Ecole d'architecture devenue Faculté d'architecture en 1959. Sous le même rectorat furent créées de nouvelles entités des domaines culturel et artistique avec, entre autres, les Séminaires libres de musique (1954), premières manifestations de l'Ecole de musique établie en 1955, les Ecoles de théâtre et de danse (1956), le théâtre universitaire Santo Antônio (1958), le Centre d'études afro-orientales (1959) et, la même année, le Musée d'art sacré⁵⁰³.

⁵⁰² Les écrits et les actions du médecin et professeur Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), formé initialement au sein de l'Ecole de médecine de Bahia, qui occupa à partir de 1889 le poste d'adjoint de la chaire de médecine clinique de l'institution puis, dès 1891 la chaire de médecine publique, constituèrent un apport considérable sur les questions raciales liées au domaine de la santé publique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle non seulement pour Bahia, mais pour l'ensemble du Brésil (Corrêa, 2005-2006).

⁵⁰³ L'insertion et la création des entités citées comprennent uniquement ce qui ressort des domaines culturel et artistique. L'action du recteur Edgard Santos ne se limita pas à ces domaines et disciplines. Il créa et fédéralisa un grand nombre des entités actuelles de l'Université, étendue de son action que ses détracteurs omissent de signaler lors de leurs critiques face à l'élargissement et à l'ouverture de l'Université aux disciplines artistiques. Furent ainsi incorporés, créés ou autonomisés sous le rectorat d'Edgard Santos, entre autres : l'Hôpital des cliniques (1948), l'Ecole des soins infirmiers (1950), la Faculté de pharmacie (1949), la Faculté d'odontologie, le cours de journalisme (1949), le bâtiment de l'Ecole des soins infirmiers (1950), la Faculté des sciences économiques (1950), l'Ecole de bibliothéconomie et de documentation (1954), l'Ecole de nutrition (1956), la fédéralisation de la Faculté de droit (1956), le nouveau bâtiment de la Faculté des sciences économiques (1956), le Laboratoire de phonétique expérimentale (1956), l'Ecole de géologie (1957), l'Institut de chimie (1958), le Laboratoire de géomorphologie et des études régionales (1959), le Centre des études portugaises (1959), l'Ecole d'administration (1959), l'Institut de mathématiques et de physique (1960), les

L'Université de Bahia, fédéralisée en 1950, avec à sa tête un recteur considéré comme non progressiste par ses interlocuteurs engagés dans les mouvements des réformes sociales du début des années 1960, constitua non seulement un centre de formations et de recherches unique au regard des institutions universitaires nationales et internationales, mais encore le cœur de la vie culturelle et sociale de la ville de Salvador par ses activités d'extension universitaire et ses collaborations extra-universitaires.

Conjointement à cet essor universitaire incomparable, la vie culturelle et artistique de Bahia s'émancipa avec deux institutions muséales dirigées par l'architecte Lina Bo Bardi, d'origine italienne et naturalisée brésilienne en 1951. Ces deux institutions hors du commun au regard de celles créées à la même période au Brésil sont : le Musée d'art moderne de Bahia (1959) et le Musée d'art populaire (1963). Le premier, inauguré en 1960, fut soutenu et initié par les pouvoirs politiques de Bahia qui envisageaient une capitale moderne liée aux planifications nationales de développement propre au gouvernement fédéral du président Juscelino Kubitschek (1956-1961). A ces derniers se joignirent le journaliste Odorico Tavares, collectionneur et directeur des *Diários Associados* à Bahia⁵⁰⁴, et un groupe d'intellectuels et d'artistes. Le Musée fut établi par ses fondateurs dans le but de promouvoir l'étude et la diffusion de la connaissance des arts, avec une prédominance pour les arts plastiques, afin non seulement de collaborer au développement culturel de l'Etat de Bahia mais de le replacer sur la scène nationale.

Le Musée d'art moderne de Bahia, par l'apport singulier de sa directrice et conceptrice, s'inscrit dans une conception muséale semblable à celle d'un musée-mouvement, d'un musée-centre culturel ou encore d'un musée-école⁵⁰⁵. Il intégra un ensemble de propositions interconnectées (peinture, sculpture, architecture, design industriel, arts graphiques, photographie, cinéma, théâtre), orienté par une conception de l'art comprise comme la « totalité des expressions esthétiques de l'homme » (Bardi, 2013, 66-67). Au cours de la période de 1960 à 1964, l'une des caractéristiques du Musée d'art moderne de Bahia, qui constitua l'un de ses objectifs majeurs, fut son ouverture et son accessibilité à des publics les plus diversifiés possibles, de manière à ce

services d'assistance médicale, pharmaceutique, odontologique et culturelle des étudiants (Risério, 2013, 462-464).

⁵⁰⁴ Les *Diários Associados*, propriété d'Assis Chateaubriand, fondateur du Musée d'art de São Paulo (MASP), constitue l'une des entreprises privées de médias les plus importantes du Brésil.

⁵⁰⁵ Les conceptions mentionnées sont développées dans le sous chapitre 6.1. *Le Musée d'art moderne de Bahia (1959)* du sixième chapitre de la thèse.

que cette conception élargie de l'art puisse aller à la rencontre de l'ensemble de la population de Bahia. Cette ouverture, qui intégrait la volonté d'une réduction de la distance entre contemplation et participation, s'opéra au moyen, entre autres, de cours proposés aux enfants et aux adolescents de la ville, en collaboration avec les directeurs des écoles de musique et de théâtre de l'Université fédérale de Bahia, Hans-Joachim Koellreutter et Martim Gonçalves. Lina Bo Bardi créa un mobilier spécifique pour le Musée d'art moderne et son théâtre, dont le siège provisoire fut celui du Théâtre Castro Alves en partie détruit auparavant par un incendie. Le foyer du théâtre, qui ne fut pas atteint, servit d'espace au nouveau Musée. En l'adaptant à ses nouvelles fonctions, Lina Bo Bardi y développa de nouveaux dispositifs d'exposition, poursuivant dans un nouveau contexte ses expériences passées au sein du Musée d'art de São Paulo (1947).

Le Musée d'art populaire connut un développement différent. Il fut conçu par sa directrice sans l'appui initial des fondateurs du Musée d'art moderne et sans ses collaborateurs de l'Université fédérale de Bahia. Ces derniers quittèrent progressivement Bahia à partir de la non-réélection du recteur Edgard Santos en 1961. Malgré l'isolement graduel de Lina Bo Bardi à partir de cette date, dans un contexte national et régional en pleine transformation marqué par les conflits sociaux et les changements de gouvernement, elle initia avec la création du Musée d'art populaire l'une de ses propositions les plus singulières et les plus remarquables réalisées à Bahia.

Conçu initialement comme une université populaire proche des propositions du Mouvement de culture populaire de Recife, trouvant auprès des acteurs de ce dernier de nouveaux appuis, Lina Bo Bardi créa, en 1963, un centre de documentation d'art populaire connu sous le nom de Musée d'art populaire, ainsi qu'un centre des études techniques. L'objectif de ces nouvelles entités, dépendantes du Musée d'art moderne de Bahia, était d'effectuer le passage d'un pré-artisanat primitif à l'industrie dans le cadre du développement du pays. L'expérience à Bahia de sa conceptrice et son contact avec les cultures populaires du Nordeste du Brésil affirmèrent et déterminèrent ses nouvelles orientations.

En novembre 1963, le Musée d'art populaire, établi sur le site du *Solar do Unhão* situé au bord de la Baie de Tous les Saints à l'écart du centre de la ville, complexe architectural datant du XVI^e siècle rénové et adapté par l'architecte à ses nouvelles fonctions, fut inauguré avec l'exposition *Nordeste*. Cette dernière, qui correspondait à un élargissement de l'exposition *Bahia* de 1959 en intégrant l'ensemble de la région du Nordeste du Brésil, présenta plus de deux mille objets et artefacts d'art

populaire et d'artisanat ainsi que des objets aux influences africaines et indigènes. Ces objets du quotidien, regroupés par catégories en fonction de leurs usages, constituaient les prototypes de leur transformation future en production industrielle, références et modèles pour le centre des études techniques et ses ateliers. Les activités du Musée d'art populaire prirent fin abruptement en 1964 avec le départ de Bahia de Lina Bo Bardi. Le Musée d'art moderne quant à lui, localisé jusqu'à ce jour sur le site du *Solar do Unhão*, poursuit ses activités.

Les trois interrogations ou propositions qui jalonnent cette étude se rapportent à la relation de cet essor culturel avec ses deux axes principaux, en considérant leurs relations avec les problématiques de patrimoine, de rénovation culturelle et artistique et, plus largement, de leur inscription dans des espaces territoriaux et conceptuels régionaux, nationaux et internationaux.

Dans un contexte politique favorable, associé à un processus de modernisation et d'industrialisation, au bénéfice d'un développement institutionnel préalable du domaine de l'éducation et de la culture, le mouvement culturel et artistique hors du commun dans l'histoire de Bahia et de sa capitale qui s'opéra au cours de la brève période du milieu du XX^e siècle, activé, soutenu et effectué par son Université et ses musées, participa à l'édification d'un patrimoine. A un niveau institutionnel, cette problématique patrimoniale prit forme au Brésil au cours du XIX^e siècle avec l'établissement des premiers musées brésiliens. Elle se précisa au cours de la première moitié du XX^e siècle avec la création du Service du patrimoine historique et artistique national (SPHAN). Cette problématique ne fut pas absente de Bahia, mais elle se développa plus tardivement, avec une intégration graduelle des collections privées de ses élites au sein du Musée de l'Etat de Bahia fondé à Salvador en 1918.

La création du Musée d'art sacré de l'Université fédérale de Bahia en 1959 ainsi que celle du Musée d'art moderne la même année, puis celui du Musée d'art populaire en 1963, élargirent de manière significative les domaines des objets conservés et présentés au public. Le Musée d'art sacré participa, entre autres, à la préservation et à la sauvegarde sur le territoire bahianais d'objets prisés par les marchés extérieurs. Le Musée d'art populaire, avec son intégration d'objets et d'artefacts des cultures et des traditions populaires intervint encore comme acteur indéniable dans la valorisation d'un patrimoine jusque-là occulté, bien qu'en partie présent au sein du Musée de l'Etat de

Bahia⁵⁰⁶. Sur un plan architectural, la restauration du couvent *Santa Teresa* au sein duquel fut installé le Musée d'art sacré et celle du *Solar do Unhão*, siège du Musée d'art populaire puis du Musée d'art moderne de Bahia, participèrent à leur maintien et à leur conservation. L'action de l'Université fédérale de Bahia, avec la création du Centre d'études afro-orientales mais aussi à travers les activités de ses écoles de théâtre, de danse et de musique, incorpora les héritages africains au sein même d'une institution d'enseignement et de recherche de niveau supérieur, alors inscrit dans un milieu réfractaire à un élargissement culturel et artistique universitaire. Les différents aspects mentionnés, soutenus, activés et défendus par la directrice du Musée d'art moderne de Bahia et du Musée d'art populaire, par le recteur de l'Université fédérale de Bahia, sans omettre l'apport singulier et novateur des directeurs des nouvelles entités créées au sein de l'Université fédérale de Bahia, contribuèrent de manière significative à l'édification du patrimoine matériel de Bahia et, par conséquent, du Brésil, en raison du statut du territoire bahianais en tant que matrice culturelle historique. Ils contribuèrent également très largement, par la valorisation et la prise en compte institutionnelles des traditions populaires de Bahia, à la formation d'un patrimoine immatériel. Ce patrimoine, édifié dans les années 1950 et le début des années 1960, constitue encore à ce jour une base non seulement de réflexion mais encore d'actions pour les domaines des sciences humaines et sociales sur un territoire qui ne se limite ni à Bahia, ni au Brésil.

Lié aux éléments mentionnés précédemment, l'Université de Bahia et les musées agissent, au cours de la période étudiée, comme de véritables leviers dans l'intégration, la découverte et la rencontre de diverses orientations culturelles et artistiques issues non seulement de Bahia mais de l'ensemble du Brésil et d'Europe. Cette rencontre, au sein des écoles universitaires de théâtre, de musique et de danse, ainsi qu'au sein des musées, participèrent à l'instauration à Bahia d'un mouvement de rénovation culturelle et artistique. Les caractéristiques notables de cette rénovation sont, d'une part, sa relation directe avec les acteurs des institutions mentionnées, et, par conséquent, son caractère institutionnel. En effet, la plupart des transformations et des rénovations artistiques qui eurent lieu en Europe au cours de la fin du XIX^e et du début du XX^e

⁵⁰⁶ La question des objets occultés, liés aux traditions et aux cultures populaires, fait référence aux objets de rituels, appréhendés lors des incursions policières effectuées dans les « *terreiros* » de candomblé, intégrés à la collection du Musée de l'Etat de Bahia sans pour autant être présentés au public. Cet aspect est intégré au quatrième chapitre de la thèse dans le sous chapitre 4.5 *Le Musée de l'Etat de Bahia*.

siècle se manifestèrent à l'extérieur des institutions, de manière générale réfractaires et opposées à ces changements. A cet égard, le positionnement de l'Ecole des Beaux-Arts de l'Université de Bahia, la plus ancienne entité artistique par rapport à celles créées dans les années 1950 et à l'Université de Bahia, elle-même fondée postérieurement, resta en retrait et ne participa pas directement à cette rénovation malgré l'apport de quelques-uns de ses professeurs.

L'inscription régionale, nationale et internationale de cet essor culturel et artistique est liée à l'une des hypothèses de cette étude, qui détermine non seulement son contenu mais encore ses orientations, celle de l'inscription au niveau institutionnel des domaines culturel et artistique de Bahia dans une histoire brésilienne, occidentale, mondiale. L'un des exemples de cette inscription régionale, nationale et internationale, tributaire de l'histoire coloniale du Brésil et de ses spécificités par rapport à d'autres territoires au statut identique, qui explique l'amplitude temporelle que traverse cette étude, est celui de la gestion des Portugais au cours de la période coloniale, qui n'autorisa pas l'établissement et le développement sur le territoire brésilien d'un enseignement de niveau supérieur. Cet exemple permet de comprendre le retard que prit la création des universités au Brésil par rapport aux colonies espagnoles du continent américain. Il rend compte, entre autres, de l'influence des universités portugaises puis européennes sur la formation de l'élite brésilienne. Le déploiement historique de cette étude permet ainsi, avec ses événements et ses marques fondatrices, non seulement de rendre compte des influences, des modèles et des orientations conceptuelles qui influèrent et modelèrent les institutions brésiennes, mais d'affirmer l'inscription de ces dernières dans une histoire à la fois régionale, nationale et mondiale.

Cette inscription s'affirma à Bahia de manière singulière au cours de la fin des années 1950 et du début des années 1960, à travers les actions de l'Université et des musées, sous l'impulsion de leurs acteurs d'origine, de formation et d'orientation diverses. Ces actions participèrent à la reconnaissance et à la valorisation d'héritages hétérogènes issus des cultures populaires de Bahia et du Nordeste, afro-brésiennes, indigènes et européennes. Elles conduisirent à leur insertion dans le patrimoine régional et national. Elles effectuèrent encore leur rencontre et les affranchirent de leurs assignations restrictives disjointes et inégales. L'insertion de ces héritages hétérogènes au sein de l'Université et des musées, devenus objets de recherche et d'étude, inscrits dans les productions contemporaines artistiques musicales, théâtrales, cinématographiques et plastiques, présentées dans les espaces publics régionaux,

nationaux et internationaux, participèrent encore à la formation d'acteurs et de publics diversifiés.

La conception d'une université généraliste comme élément central de Bahia et, plus largement, du Brésil, impliquée dans la vie sociale, culturelle, scientifique et économique de l'Etat, associée à celle d'une prise en compte élargie de la culture contenant l'ensemble des activités humaines, caractéristiques respectives des conceptions d'Edgard Santos et de Lina Bo Bardi, constituèrent les fondements de cet essor bahianais. Ces conceptions ne furent toutefois pas accompagnées de projet, dans le sens d'un tracé définissant avec précision le contenu et l'organisation des institutions créées. Les entités de l'Université fédérale de Bahia liées aux domaines culturel et artistique proviennent d'initiatives directes et personnelles du recteur Edgard Santos. Le développement que prit le Musée d'art moderne de Bahia ainsi que la création du Musée d'art populaire sont également le résultat de prises de position et de choix de leur directrice. Quant aux unités des disciplines artistiques créées dans les années 1950 ainsi que le Centre d'études afro-orientales, leurs orientations dépendaient de leurs directeurs respectifs. Le recteur leur octroya une très large liberté d'action. Cette absence de projet institutionnel, dans le sens proposé précédemment, est à interroger quant à sa relation avec l'essor culturel et artistique que vécut Bahia. Malgré les ressources limitées mis à leur disposition, malgré l'instabilité professionnelle des directeurs et des professeurs de ces unités dont les contrats étaient renouvelés annuellement, ils constituèrent le cœur de ce mouvement culturel. Il en est de même pour le Musée d'art moderne de Bahia et le Musée d'art populaire, le premier édifié dans un théâtre qui subit un incendie, le second abrité sur un site abandonné et à l'extérieur du centre de la ville.

A cet égard il est intéressant de rappeler que le développement de l'Université de Bahia s'inscrivait au cours des années 1950 dans l'idéal politique, économique et culturel national, celui d'un développement du Brésil au niveau national et international. Toutefois, les initiatives d'Edgard Santos dans le domaine culturel et artistique rencontrèrent de fortes résistances au sein et à l'extérieur de l'institution. Ces résistances provenaient non seulement des milieux conservateurs de Bahia. Les étudiants, engagés dans les revendications sociales de la fin des années 1950 et qui se radicalisèrent au début des années 1960, reprochèrent au recteur une utilisation excessive des ressources de l'Université pour les domaines culturel et artistique, de même que les liens des nouvelles entités avec les Etats-Unis, constituant ainsi une

ingérence de ces derniers dans les aspects culturelles de l'Université et de Bahia⁵⁰⁷. Quant à Lina Bo Bardi, conviée à diriger le Musée d'art moderne de Bahia en 1959 pour insérer l'Etat dans le mouvement de modernisation et lui donner une visibilité nationale, ses actions conduisirent, dans un contexte du début des années 1960 marqué par de profonds changements politiques et économiques, à la perte graduelle de ses soutiens initiaux. Critique envers les « folkloristes » quant à leur conception figée des arts et des traditions populaires, manifestant publiquement ses positions quant au rôle social de la culture et des arts, ses orientations et ses actions ne correspondaient pas aux attentes d'une partie des fondateurs du Musée d'art moderne et ne constituaient pas une priorité pour les étudiants de l'Université.

L'élan culturel et artistique de Bahia des années 1950, bien qu'issu d'institutions de l'Etat, provient essentiellement d'initiatives personnelles de ses acteurs aux origines diverses (Bahia, Brésil, Italie, Allemagne, entre autres), représentant en partie de l'élite brésilienne et d'un pays qui vécut différentes phases d'immigration, terre d'accueil et de promesse professionnelle pour les Européens au cours de la période de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, bien que ces initiatives particulières et personnelles participèrent à l'émergence de ce mouvement culturel, elles constituèrent également l'une de ses fragilités institutionnelles quant à sa continuité. Au début des années 1960, conjointement à la non-réélection d'Edgard Santos comme recteur de l'Université, les directeurs respectifs des unités de musique et de théâtre, ainsi que celui du Centre des études afro-orientales, puis Lina Bo Bardi en 1964, quittèrent Bahia. Ajouté à ces départs, le Brésil vécut un coup d'Etat en 1964. Bien que l'Université fédérale de Bahia constitue toujours à ce jour l'un des centres universitaires du Brésil, bien que le Musée d'art moderne de Bahia soit toujours en fonction, l'amplitude de ce essor culturel et artistique, dans un contexte nationale et international transformé, ne se réitéra pas. Il laissa toutefois des marques indéniables, institutionnelles avec ses écoles de musique, de danse, de théâtre et le Centre d'études afro-orientales toujours présents et actifs à Bahia, individuelles par l'influence qu'il eut auprès des artistes, architectes et intellectuels de Bahia.

⁵⁰⁷ Il est important de rappeler le contexte international du début des années 1960 marqué, entre autres, par la Révolution cubaine de 1959, la période de tensions et de confrontations idéologiques et politiques entre les Etats-Unis et l'URSS, la conquête d'indépendance des pays africains et le mouvement des droits civiques aux Etats-Unis contre la ségrégation raciale.

Cet essor culturel et artistique, les conceptions qui les soutinrent ainsi que le rôle attribué et prit par l'Université et les musées de Bahia interpellent. C'est dans ce sens qu'il constitue à ce jour une base de réflexion. Aux crises des universités européennes et à celles des musées, à la conception universitaire axée sur les formations professionnelles répondant aux besoins économiques, aux scissions entre arts libéraux et arts mécaniques, aux gestions des institutions muséales préoccupées par leur fréquentation et leur acquisition de nouveaux publics, développant d'innombrables propositions d'occupation, le dépassement des opposés⁵⁰⁸ de Lina Bo Bardi dont l'effectuation partielle s'initia au sein du Musée d'art populaire, permet d'y apporter une lecture médiane. Cette lecture médiane contemporaine, en la contextualisant aux sociétés actuelles comme le fit Lina Bo Bardi en contextualisant et en affirmant sa conception de culture à Bahia, serait celle d'une interrogation concrète, anthropologique et sociale de la relation établie avec les objets produits par l'homme. Cette interrogation conduisant à leur connaissance profonde permettrait d'atteindre celle de leur réalité concrète présente et historique et, ainsi, de conserver le lien avec ce qui constitua leur « raison d'être », leur sens, et de l'intégrer dans leurs transformations futures.

La proposition conjointe de Lina Bo Bardi de centre de documentation d'art populaire et de centre des études techniques ainsi que ses écrits dans lesquels elle formula la notion d'un dépassement des opposés et sa conviction proclamée du rôle de l'art, de la culture et de ses objets, non seulement pour une société donnée mais pour l'humanité, sollicitent le lecteur à s'interroger non seulement sur le rôle et la fonction des arts et de la culture mais à sa propre relation avec les divers artefacts qui jalonnent son quotidien. S'interroger sur le rôle et la fonction d'un objet d'art conduit à s'interroger sur le rôle et la fonction des musées et, par conséquent, aux dispositifs à développer afin de transmettre et de communiquer le sens de ces objets. Les propositions muséales de Lina Bo Bardi ne se limitèrent pas à intégrer les cultures populaires du Nordeste du Brésil. Elles relèvent de la relation particulière, à travers ses objets et ses dispositifs, tissée avec ses interlocuteurs, et des diverses temporalités et traditions transmises et réactivées. Les propositions muséales de Lina Bo Bardi, absentes des ouvrages historiques sur l'établissement des musées du XX^e siècle, ne

⁵⁰⁸ Le dépassement des opposés ou la révocation des oppositions constitue la synthèse ou la rencontre d'éléments à priori opposés défendue par Lina Bo Bardi et qui prit forme dans sa proposition de Musée d'art populaire et d'école de design mais aussi dans ses réalisations architecturales et sa création de mobilier.

figurant pas dans l'histoire des musées au Brésil, constituent toutefois une base de réflexion sur les interrogations actuelles relatives non seulement au rôle attribué aux musées mais à leur fonctionnement et à leur gestion.

Les propositions de Lina Bo Bardi prirent fin à Salvador en 1964. Une partie considérable des objets collectés dans le cadre de la création du Musée d'art populaire se perdirent. Malgré l'attention portée par les politiques culturelles et les institutions universitaires contemporaines aux traditions et aux cultures populaires, leurs objets restent majoritairement relégués à une place semblable à celles de reliques muséales ayant perdu leur substance, leur portée et leur témoignage des connaissances fondamentales des expressions de la vie humaine. Toutefois, la révocation des oppositions, associée à la prise en compte de l'ensemble des activités de l'homme, du traditionnel au nouveau, interpellent la notion du divers, ce qui est proche et lointain, ce qui est semblable et différent. Elle interpelle la récurrence des enchaînements successifs des modèles et des influences, si largement relevés et utilisés dans cette étude, réactivant ainsi indirectement et involontairement les conceptions de culture dominante, d'hégémonie culturelle et son contraire. Un prolongement possible de cette étude serait, quant à la problématique du divers associée à la révocation des oppositions, penser la prise en compte, la reconnaissance et la valorisation des cultures et de leurs expressions, non pas dans un rapport de force et de pouvoir, mais en leur donnant la possibilité de coexister, de les expérimenter conjointement, permettant à chaque individu de conserver ce lien, ce tissage continu entre passé et présent dans un mouvement de projection future.

A. L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR BRESILIEN**I. Origines et formation**

ANDRADE JUNIOR Nivaldo V. de, « As obras do plano de edificações escolares de Anísio Teixeira e arquitetura moderna na Bahia (1947-1950) », Brasília, 2011, n.p. Article présenté dans le cadre du neuvième Séminaire Docomomo Brasil. URL : http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20pdfs/146_M03_RM-AsObrasDoPlanoDeEdificacoes-ART_nivaldo_junior.pdf (consulté le 8 juillet 2014).

ARAGÃO Rita de Cássia, « Itinerários da universidade no Brasil », in RUBIM, António Albino Canelas (org.), *Universidade da Bahia – a ousadia da criação*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 1999, p. 11-34.

_____. « O contexto de gestação da Universidade da Bahia », in RUBIM, António Albino Canelas (org.), *Universidade da Bahia – a ousadia da criação*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 1999, p. 35-63.

BRESCIANI Maria Stella, TAPONIER Suzanne, ARTHUS Hélène, « Repenser le marché du travail libre dans le Brésil du XIXe siècle », in Genèses, 1992, vol. 9, n° 1, p. 120-137. URL : http://www.persee.fr/doc/genes_1155-3219_1992_num_9_1_1145 (consulté le 13 septembre 2014).

BRITO Silvia Helena Andrade de, « A educação no projeto nacionalista do primeiro governo Vargas (1930-1945) », in LOMBARDI, José Claudinei, SAVIANI, Dermeval, NASCIMENTO, Maria Isabel Moura (orgs), *Navegando pela História Brasileira*, Campinas, São Paulo, Graf, Universidade Estadual de Campinas, História, Sociedade e Educação no Brasil (HISTEDBR), 2006, 24 p. URL : http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/artigos_frames/artigo_101.html (consulté le 10 juin 2014).

CABRAL Dilma, « Escola de Cirurgia da Bahia », MAPA/Programa de Pesquisa da Administração Pública Brasileira, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, s.d. URL : <http://linux.an.gov.br/mapa/?p=2656> (consulté le 11 novembre 2014).

CAMACHO Thimoteo, « A universidade pública no Brasil », in Revista de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 2005, n° 19, p. 100-133.

CARVALHO José Murilo de, *Un théâtre d'ombres : la politique impériale au Brésil, 1882-1889*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1990. Trad. du portugais par Cécile Tricoire.

_____. *A construção da ordem : a elite política imperial ; Teatro das sombras : a política imperial*, Rio de Janeiro, UFRJ, Relume-Dumará, 1996, 2^e éd., 436 p.

CARVALHO Kildare Gonçalves, *Direito constitucional*, Belo Horizonte, Del Rey, 2008, 14^e éd., 1352 p.

CHARLE Christophe, VERGER Jacques, *Histoire des universités : XIIIe - XXIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, 352 p. (Collection Quadrige)

DIAS Ana Rita, EISELE Inês, « Algumas datas da história da universidade em Portugal e elementos bibliográficos sobre a história da universidade em Portugal », Cadeira de História e Filosofia da Educação, Universidade de Lisboa, 2005-2006. URL : http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/lugares/universidade_datas/index.htm (consulté le 16 juin 2014)

FAUSTO Boris, *História Concisa do Brasil*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2006, 2^e éd., p. 44-48.

FRUTUOSO Maria Núbia Medeiros de Araujo, *Réformes de l'éducation et impacts sur la formation des enseignants et leurs pratiques pédagogiques en salle de classe : le cas de l'enseignement des mathématiques au Brésil et en France*. Thèse de doctorat en Sciences de l'éducation, sous la direction de Jean-Claude Regnier, Université Lumière Lyon 2, 2009, p. 26-58. URL : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2009/medeiros-de-araujo_mn/download (consulté le 16 juin 2014).

GOMES Saul António, « Escolares e Universidade na Coimbra Medieval. Breves Notas Documentais », in *Estudos em Homenagem a João Francisco Marques*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, vol. 1, p. 509-531. URL : <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2854.pdf> (consulté le 10 juin 2014).

GUERRA Ana Maria Coiteiro, « A Escola de Alcobaça », Cadeira de História e Filosofia da Educação, Faculdade de Ciências, Universidade de Lisboa, 2000-2001, n.p. URL : <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/momentos/medieval/alcobaca.pdf> (consulté le 15 juin 2014).

JACKSON Luiz Carlos, « Gerações pioneiras na sociologia paulista (1934-1969) », in *Tempo Social*, São Paulo, 2007, vol. 19, n° 1. URL : http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702007000100007 (consulté le 1er mai 2015).

JESUS Matheus Gato de, TANIGUTI Gustavo Tekeshy, « Sociologie de l'immigrant : Hiroshi Saito et l'institutionnalisation des études sur les Japonais du Brésil (1940-1960) », in *Brésil(s) 2*, Revue des sciences humaines et sociales, Paris, 2012, p. 201-224. URL : <http://bresils.revues.org/632>. Mis en ligne le 6 novembre 2012 (consulté le 28 avril 2015).

LEFEBVRE Jean-Paul, « Les professeurs français des missions universitaires au Brésil (1934-1944) », in *Cahiers du Brésil Contemporains*, Paris, 1990, n° 12. Revue éditée par la Maison des Sciences de l'Homme. URL : <http://www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/8-J.P%20Lefebvre.pdf> (consulté le 3 mai 2015).

LEMOS Fernando, LEITE Rui Moreira (orgs), *A missão portuguesa : rotas entrecruzadas*, São Paulo, Editora UNESP, Bauru, EDUSC, 2003, 233 p.

LOMBARDI José Claudinei, SAVIANI Dermeval, NASCIMENTO Maria Isabel Moura (orgs), *Navegando pela História Brasileira*, Campinas, São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, História, Sociedade e Educação no Brasil (HISTEDBR), Graf, 2006. Índice das leis sobre instrução pública na Província da Bahia, 1835-1889. URL : http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/fontes_escritas/2_Pombalino/1_indice_leis_assembleia_legislativa_bahia_1835_1838.htm (consulté le 10 mai 2015).

_____. « As Leis Orgânicas do Ensino de 1942 e 1946 », élaboré par Azilde L. Andreotti. URL : http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb_c_leis_organicas_de_ensino_de_1942_e_1946.htm (consulté le 16 juin 2014).

MALAFAIA Eurico de Ataíde, « António de Araújo de Azevedo – Conde da Barca : personalidade exemplar de coragem e dignidade », in Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Departamento de História (org.), Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Amadeu Coelho Dias, vol. 1, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006, p. 279-294. URL : <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4416.pdf> (consulté le 10 septembre 2014).

MARQUES Guida, « L'Amérique portugaise pendant l'Union ibérique ou l'invention du Brésil entre deux monarchies (1580-1640) : réflexion autour d'un problème historiographique », in Actes du colloque interdisciplinaire : nouvelles perspectives de la recherche française sur la culture portugaise (5-6 février 2007), Maison des Sciences de l'Homme, Clermont-Ferrand. URL : http://www.msh-clermont.fr/IMG/pdf/02-MARQUES_09-18_.pdf (consulté le 10 juillet 2014).

MARQUES José, « A Universidade de Salamanca e o Norte de Portugal, nos séculos XV-XVII », in Península, Revista de Estudos Ibéricos, Porto, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2003, n° 0, p. 87-105. URL : <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo12611.pdf> (consulté le 9 juillet 2014).

MORNET Daniel, *Les origines intellectuelles de la Révolution française : 1715-1787*, Paris, Tallandier, 2010, 554 p. (collection Texto)

NEVES Lúcia Maria Bastos P., « Luzes nas bibliotecas de Francisco A. Gomes e Daniel P. Muller, dois intelectuais luso-brasileiros », in Actas do Congresso Internacional Espaço Atlântico de Antigo Regime : poderes e sociedades, Lisboa, Bibliothèque digitale Camões, 2008, vol. 1, p. 1-15. URL : http://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/lucia_maria_bastos_neves.pdf (consulté le 20 avril 2015).

NUNES Antonietta d'Aguiar, « A formação dos sistemas públicos de educação no sec. XIX e sua efetivação na província da Bahia », in LOMBARDI, José Claudinei, SAVIANI, Dermeval, NASCIMENTO, Maria Isabel Moura (orgs), *Navegando pela História Brasileira*, Campinas, São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, História, Sociedade e Educação no Brasil (HISTEDBR), Graf, 2006. URL : http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/artigos_frames/artigo_018.html (consulté le 10 juin 2014).

_____. « Fundamentos e políticas educacionais : história, memória e trajetória da educação na Bahia », in Publicatio UEPG, Ciência Humanas, Soc. Aplicadas, Linguística, Letras e Artes, Universidade Estadual de Ponta Grossa, décembre 2008, n° 16, vol. 2, p. 209-224. URL : <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/humanas/article/view/637/620> (consulté le 10 juin 2014).

SECO Ana Paula, AMARAL Tania Conceição Iglesias do, « Marquês de Pombal e a reforma educacional brasileira », in LOMBARDI, José Claudinei, SAVIANI, Dermeval, NASCIMENTO, Maria Isabel Moura (orgs), *Navegando pela História Brasileira*, Campinas, São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, História, Sociedade e Educação no Brasil (HISTEDBR), Graf, 2006, n.p. URL :

http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/periodo_pombalino_intro.html (consulté le 10 juin 2014).

SOUCHAUD Sylvain, « Les périodes migratoires du peuplement au Brésil », in *Hommes et migrations*, 1281/2009, Revue française sur les dynamiques migratoires, Paris, 2011, p. 30-39. URL : <http://hommesmigrations.revues.org/370> (consulté le 2 mai 2015).

STELLA Roseli Santaella, *Instituições e governo espanhol no Brasil 1580-1640*, 2000, 245 p. Texte accessible sur le site de la Fundación Ignacio Larramendi. URL : http://www.larramendi.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000185 (consulté le 11 juin 2015).

TRINDADE Hélió, « Esquisse d'une histoire de l'Université en Amérique latine », in BLANQUER, Jean-Michel, TRINDADE, Hélió (dir.), *Les défis de l'éducation en Amérique latine*, Paris, IHEAL, 2000. URL : <http://books.openedition.org/iheal/1559?lang=fr> (consulté le 25 avril 2015).

VILARDAGA José Carlos, *São Paulo na órbita do Império dos Felipes : conexões castelhanas de uma vila da América Portuguesa durante a União Ibérica (1580-1640)*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, História Social, Universidade de São Paulo, 2010, 399 p. Thèse de doctorat soutenue le 15 mars 2011 sous la direction de Maria Cristina Cortez Wissenbach.

WANDERLEY Luiz Eduardo Waldemarin, *O que é universidade*, São Paulo, Brasiliense, 1993, 88 p.

Instruments de recherche bibliographique et thématique

ARQUIVO NACIONAL E A HISTÓRIA LUSO-BRASILEIRA, « A Real Mesa Censória ». Rubrique des archives nationales et de l'histoire luso-brésilienne. URL : <http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=467&sid=63> (consulté le 17 avril 2015).

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (CPDOC/FGV). Rubriques du Centre de recherche et de documentation en histoire contemporaine du Brésil de la Fondation Getúlio Vargas fondée en 1973 à Rio de Janeiro.

_____ . « Artur Neiva ». URL : http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/artur_neiva (consulté le 4 juillet 2014).

_____ . « Código dos Interventores ». URL : <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/PaisDosTenentes/CodigoInterventores> (consulté le 4 juillet 2014).

_____ . « Criação da Pontifícia Universidade Católica ». URL : <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/PUC> (consulté le 23 juin 2014).

_____ . « Criação da Universidade de São Paulo ». URL : <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RevConstitucionalista32/USP> (consulté le 23 juin 2014).

_____. « Diretrizes do Estado Novo (1937 - 1945) : Reforma do ensino secundário ». URL : <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/ReformaEnsinoSecundario> (consulté le 16 juin 2014).

_____. « Educação e desenvolvimento : o debate nos anos 1950 ». Rubrique réalisée par Helena Bomeny. URL : <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Educacao/Anos1950> (consulté le 5 mai 2015).

_____. « A educação no segundo governo Vargas ». URL : <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/artigos/EleVoltou/Educacao> (consulté le 24 juin 2014).

_____. « Instituto Nacional do Livro ». URL : <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/INL> (consulté le 23 juin 2014).

_____. « O ISEB e o desenvolvimentismo ». Rubrique réalisée par Alzira Alves de Abreu. URL : <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/ISEB> (consulté le 24 juin 2014).

_____. « Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova ». URL : <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Educacao/ManifestoPioneiros> (consulté le 16 juin 2014).

_____. « Ministério da Educação ». URL : <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/IntelectuaisEstado/MinisterioEducacao> (consulté le 23 juin 2014).

_____. « Otávio Mangabeira ». URL : http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/otavio_mangabeira (consulté le 4 juillet 2014).

_____. « Universidade do Brasil ». URL : <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/UniversidadeBrasil> (consulté le 23 juin 2014).

_____. « A Universidade de Brasília ». URL : <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Educacao/UNB> (consulté le 24 juin 2014).

_____. « Universidade do Distrito Federal (UDF) ». URL : <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RadicalizacaoPolitica/UniversidadeDistritoFederal> (consulté le 23 juin 2014).

TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE INFORMATISE (ATILF), « académie », II.- 1. c) & II.- 2. URL : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?34;s=601636290;b=13;r=1;nat=assiste;> (consulté le 20 mars 2015).

_____. « université ». URL : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2957985975> (consulté le 6 juin 2014).

UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES (UNE), « História da UNE ». Rubrique du site électronique de l'Union nationale des étudiants. URL : <http://www.une.org.br/2011/09/historia-da-une/> (consulté le 25 avril 2015).

UNIVERSIDADE DE COIMBRA, « História da Universidade ». Rubrique du site électronique de l'Université de Coimbra. URL : <http://www.uc.pt/sobrenos/historia> (consulté le 10 juin 2014).

_____. « Da criação do "Studium General" (1290) até à sua fixação definitiva ». URL : http://www.uc.pt/fduc/faculdade/a_nossa_historia/historia_1 (consulté le 16 juin 2014).

_____. « Relação e índice alfabético dos estudantes matriculados na Universidade de Coimbra ». Fiche bibliographique : b1597431, RP-15-2 (1800 a 1866). Copies digitalisées accessibles sur le portail informatisé de la bibliothèque générale de l'Université de Coimbra. URL : <https://bdigital.sib.uc.pt/republica/UCBG-RP-15-2/rosto.html> (dernière consultation le 3 mai 2015).

II. L'enseignement artistique

Bibliographie passive

BARBOSA Ana Mae (org), *Ensino da arte : memória e história*, São Paulo, Perspectiva, 2008, 368 p.

GALVÃO Fernando Abbott, *O diário de Jonathas Abbott*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 2007, 525 p.

NEVES Maria Helena França, *Jonathas Abbott : um lugar de memória*, Salvador, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia (EBA-UFBA), 1994. Mémoire de master.

SAUVAGNARGUES Anne, « Art mineur - Art majeur : Gilles Deleuze », in *EspacesTemps Les Cahiers*, Lausanne, 2002, vol. 78-79, n° 1, p. 120-132. URL : http://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_2002_num_78_1_4188 (consulté le 28 octobre 2015).

SCIALOM Melina, « Voicing the practice : Laban's embodied emigration to Brazil », in MOTA, HAND, SCIALOM (et alii), *The moving researcher : Laban, Bartenieff movement analysis in performing arts education and creative arts therapies*, Londres, Jessica Kingsley, 2014, 304 p.

SOUZA Iracele Aparecida Vera Lívero de, *Louvação a Eunice : um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunga*, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2009, 635 p.

ZASK Joëlle, *Introduction à John Dewey*, Paris, Editions La Découverte, 2015, 128 p.

Bibliographie active

ANDRADE Antonieta Marília de Osvald, SILVA Marta Isaacsson de Souza e, ROCHA Maria da Conceição Castro Franca, « Proposta para as futuras diretrizes curriculares do ensino de graduação de dança para análise e sugestões na internet », Ministério da Educação (MEC), Secretaria de Educação Superior (SESU), mars 1999. URL : <http://www.pp.ufu.br/Danca.htm> (consulté le 17 mai 2015).

AZEVEDO Celia, « Escola de Belas Artes : o Perfil de uma Época », in *Universitas, Revista de Cultura*, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1982, n° 30, p. 117-126.

BARBOSA Ana Mae, *Arte-Educação no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1978, 138 p.

_____. *John Dewey e o ensino da arte no Brasil*, São Paulo, Cortez, 2001, 4^e éd., 193 p.

_____. *Arte-Educação no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 2009, 6^e éd., 132 p.

_____. « Ensino da arte no Brasil : aspectos históricos e metodológicos », in Rede São Paulo de Formação Docente, São Paulo, 2011. URL : http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/40427/3/2ed_art_m1d2.pdf (consulté le 28 mai 2014).

BAUMGARTEN Jens, TAVARES André, « Le baroque colonisateur : principales orientations théoriques dans la production historiographique », in *Perspective*. La revue de l'INHA, Paris, 2013-2, p. 288-307.

BRUAND Yves, « Fondation de l'enseignement académique et néo-classique au Brésil : Marc et Zéphirin Ferrez, sculpteurs français fixés à Rio de Janeiro », in *Caravelle - Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 1974, n° 23, p. 101-120.

BISPO Antonio Alexandre, « Manuel de Araújo Porto-Alegre, Barão de Santo Ângelo (1806-1879) à luz de Alexander von Humboldt (1769-1859). A natureza pela face misteriosa do coração », in *Revista Brasil-Europa, Correspondência Euro-Brasileira*, 2009, 121/2, n. p. URL : <http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Araujo-Porto-Alegre.html> (consulté le 20 septembre 2014).

CAMPOFIORITO Quirino, *História da pintura brasileira no Século XIX*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 1983.

CAMPOS Maria de F. H., « Revisão à Escola Baiana de Pintura : um estudo sobre o pintor José Teófilo de Jesus », in *Cultural Visual*, Salvador, EDUFBA, maio/2010, n° 13, p. 25-37.

CAVALCANTI Ana Maria Tavares, *Les artistes brésiliens et « les prix de voyage en Europe » à la fin du XIXe siècle : vision d'ensemble et études approfondies sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944)*, Université Paris I Panthéon Sorbonne, UFR d'Histoire de l'art et archéologie, Paris, 1999, 345 p. Thèse de doctorat soutenue le 29 juin 1999 sous la direction d'Eric Darragon.

COLI Jorge, « Fabrique et promotion de la brésilianité : art et enjeux nationaux », in *Perspective*. La revue de l'INHA, Paris, 2013, n° 2, p. 213-223.

COUTO André Luiz Faria, « Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) » in SILVA, Raul Mendes, *Brasil Artes Enciclopédias das Artes*, s.l.n.d. URL : http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/temas/primeira.html#academia_imperial_de_belas_artes.html (consulté le 14 septembre 2014).

_____. « Grupo Grimm » in SILVA, Raul Mendes, *Brasil Artes Enciclopédias das Artes*, s.l.n.d. URL : http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/temas/grupo_grimm.html (consulté le 25 septembre 2014).

_____. « Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro », in SILVA, Raul Mendes, *Brasil Artes Enciclopédias das Artes*, s.l.n.d. URL : http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/temas/liceu_de_artes_e_oficios_do_rio_de_janeiro.html (consulté le 18 septembre 2014).

_____. « Pró-Arte (Sociedade Pró-Art de artes, ciências e letras) », in SILVA, Raul Mendes, *Brasil Artes Enciclopédias das Artes*, s.l.n.d. URL :

<http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/temas/pro-arte.html> (consulté le 10 mai 2015).

DIAS Elaine, « Lebreton, Joachim » in INHA : Dictionnaire critique des historiens de l'art, 2009. URL : <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/lebreton-joachim.html> (consulté le 2 septembre 2014).

DUPUY-VACHEY Marie-Anne, « Denon, Dominique Vivant » in INHA : Dictionnaire critique des historiens de l'art, 2008. URL : <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/denon-dominique-vivant.html> (consulté le 2 septembre 2014).

FLEXOR Maria Helena Ochi, « Academia Imperial de Belas Artes : ‘‘inspiração’’ da Academia de Belas Artes da Bahia », in Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes), Rio de Janeiro, Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997, p. 11-16.

_____. « Raizes da arte moderna na Bahia/Brasil », in Reprises, (c) Artelogie, 2011, n° 2. URL : <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article75> (consulté le 4 novembre 2014).

FONTES Carlos, « Idade Contemporânea - (Séc.XIX) Ensino Artístico », in História da Formação Profissional e Educação em Portugal e Colónias. URL : <http://educar.no.sapo.pt/histFormProf82.htm> (consulté le 20 mars 2015).

_____. « Idade Contemporânea - 1ª. República (1910-1926) Ensino Artístico », in História da Formação Profissional e Educação em Portugal e Colónias. URL : <http://educar.no.sapo.pt/histFormProf121.htm> (consulté le 20 mars 2015).

FREIRE Luiz Alberto Ribeiro, « O impacto da Academia de Belas Artes da Bahia na arte Oitocentrista », in VALLE, Arthur, DAZZI, Camila (orgs), *Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República*, Rio de Janeiro, EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010, vol. 2, p. 342-355. URL : http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a29.pdf (consulté le 5 novembre 2014).

GÔMES Joel R., « Ernesto Guerra da Cal e a construção desde Nova Iorque de um novo discurso cultural brasileiro », in REVISTA UFG, Goiânia, 2012, ano XII, n° 12. URL : http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/julho2012/arquivos_pdf/18.pdf (consulté le 15 mai 2015).

KNAUSS Paulo, « O cavalete e a paleta. Arte e prática de colecionar no Brasil », in Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 2001, p. 23-44. Article accessible sur le site LABHOI, Laboratório de História Oral e Imagem, Universidade Federal Fluminense. URL : <http://www.labhoi.uff.br/node/468> (consulté le 28 mars 2015).

LANGER Laurent, « Pradier, Charles-Simon » in SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz, 2006, 2011. URL : <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4030270&lng=de> (consulté le 2 septembre 2014).

LEAL Maria das Graças de Andrade, *A Arte de ter um ofício (1872-1996) : Liceu de Artes e Ofício da Bahia*, Salvador, Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, Fundação Odebrecht, 1996, 402 p. Publication du mémoire de master soutenu en 1995, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia.

_____. *Manuel Querino entre letras e lutas Bahia : 1851-1923*, São Paulo, Annablume, 2009, 320 p. Publication de la thèse de doctorat soutenue en 2004, Pontificia Universidade Católica de São Paulo.

LEBEN Ulrich, *L'école royale gratuite de dessin de Paris : 1767-1815*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2004, 175 p.

LEITE José Roberto Teixeira, *Pintores espanhóis no Brasil*, São Paulo, Sergio Barcellos, 1996.

_____. « Pintura Colonial Brasileira » in SILVA, Raul Mendes (org.), *Sociedade e natureza na história da pintura no Brasil*, Rio de Janeiro, Rumo Certo Produções Culturais, 2007, p. 48-53.

LEON, Ethel, *IAC - Primeira Escola de Design do Brasil*, São Paulo, Blucher, 2014, 150 p.

LISTA Giovanni, *Futuristie : manifestes, documents, proclamations*, Genève, L'Âge d'Homme, 1973, 452 p.

LUDWIG Selma C., *A Escola de Belas Artes cem anos depois*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, Centro de Estudos Baianos, 1977, p. 5-17.

_____. *Mudanças na vida cultural de Salvador 1950-1970*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1982. Mémoire de master réalisé dans le cadre du programme de postgraduation en sciences sociales de l'Université fédérale de Bahia.

LUZ Angela Ancora, *O Salão Nacional de Arte Moderna – tensão e extensão da Modernidade no Brasil – década de 50*, IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 1999. Thèse de doctorat.

_____. *Uma breve história dos Salões de Arte – da Europa ao Brasil*, Rio de Janeiro, Caligrama, 2005.

_____. « Salões Oficiais de Arte no Brasil – um tema em questão », in *Arte & Ensaio*, Revista do Programa de Pós-graduação em artes visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006, p. 59-63.

MACHADO Vanessa, « SPAM Sociedade Pró-Arte Moderna », in *Arte no Século XX/XXI*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Portail électronique du Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo, s.d. URL : <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/spam/index.html> (consulté le 20 mai 2015).

MARQUES Luiz, « Existe-t-il un art brésilien ? », in *Perspective*, la revue de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), Paris, 2013, n° 2, p. 251-268.

MELO Ana Carolina Bezerra de, « Arte moderna da Bahia : processo histórico-artístico », Salvador, Revista de Arte OHUN, 2003, n° 1, 28 p. Revue du programme de postgraduation en arts visuels de l'Ecole des Beaux-Arts de l'Université fédérale de Bahia.

MIDDLEJ Dilson, « A exposição neoconcreta na Bahia », in FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro, HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira (orgs), *Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia*, Salvador, EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. URL :

<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/a-exposicao-neoconcreta-na-bahia/> (consulté le 25 mai 2015).

_____. « A pedagogia modernista na Bahia », in FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro, HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira (orgs), *Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia*, Salvador, EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. URL :

<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/?verbete=a-pedagogia-modernista-na-bahia&letra=&key=escola%20de%20belas%20artes&onde=tudo> (consulté le 25 mai 2015).

_____. « Abstração na Bahia - primeira geração », in FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro, HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira (orgs), *Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia*, Salvador, EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. URL :

<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/?verbete=abstracao-na-bahia-parte-1&letra=&key=escola%20de%20belas%20artes&onde=tudo> (consulté le 25 mai 2015).

_____. « Abstração na Bahia - segunda geração », in FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro, HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira (orgs), *Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia*, Salvador, EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. URL :

<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/?verbete=abstracao-na-bahia-parte-2&letra=&key=escola%20de%20belas%20artes&onde=tudo> (consulté le 25 mai 2015).

MURASSE Celina Midori, *A educação para a ordem e o progresso do Brasil : o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro (1856-1888)*, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, 2001. Thèse de doctorat sous la direction de Dermeval Saviani.

_____. « Bethencourt da Silva e o ensino técnico no Brasil », in II Congresso brasileiro de história da educação, Natal, 2002.

NAVES Rodrigo, « Debret, o neoclassicismo e a escravidão » in *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*, São Paulo, Ática, 1996, p. 44-45.

OLIVEIRA Cláudia de, « Jonathas Abbott : individualidade e colecionismo na Bahia no século XIX », in *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, octobre 2014, vol. 04.02, p. 565-584.

OLIVEIRA Olivia Fernandes de, « Notas sobre algumas páginas mais ou menos modernas : o “ Modernismo ” na Bahia através das revistas », in *Rua, Revista de Urbanismo e Arquitetura*, Salvador, Faculdade de arquitetura, programma de pós-graduação em arquitetura e urbanismo, Universidade Federal da Bahia, 1999, vol. 5, n° 1, p. 12-23.

OTT Carlos, *A Escola Baiana de Pintura : 1764-1850*, São Paulo, MWM, 1981.

PARAISO Juarez, *Belas Artes 1877-1996*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1996, 50 p.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo, MAGALHÃES Gomçalves de, HOMEM Francisco de Salles Torres, *Nitheroy : revista brasiliense, sciencia, lettras e artes*, Paris, 1836, vol. 1, n° 1. Premier numéro de la revue fondée en 1836 par ses auteurs. URL : <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/03512810#page/86/mode/1up> (consulté le 20 septembre 2014).

_____. *Nitheroy : revista brasiliense, sciencia, lettras e artes*, Paris, 1836, vol. 1, n° 2. Deuxième et dernier numéro de la revue fondée en 1836 par ses auteurs. URL : <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/03512820#page/7/mode/1up> (consulté le 20 septembre 2014).

QUERINO Manuel Raimundo, *Artistas bahianos*, Salvador, Oficina da Empresa A Bahia, 2^o éd., 1911, 257 p.

RIOS FILHO Adolfo Morales de, *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*, Rio de Janeiro, Empresa A Noite, 1941, 158 p.

ROCHA-PEIXOTO Gustavo, « Introdução ao neoclassicismo na arquitetura do Rio de Janeiro », in CZAJKOWSKI, Jorge Paul (org.), *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003, 2^o éd., p. 25-40.

SÁ Salma Dias Almeida, *Pasquale de Chirico, um monumento à escultura baiana*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2008, 114 p. Mémoire de master de l'École des Beaux-Arts de l'Université fédérale de Bahia.

SILVA Joseane Lucia, « *L'anthropophagisme* » dans *l'identité culturelle brésilienne*, Paris, l'Harmattan, 2009, 198 p. (collection Pouvoirs Comparés)

SILVA Raul Mendes (org.), *Sociedade e natureza na história da pintura no Brasil*, Rio de Janeiro, Rumo Certo Produções Culturais, 2007, 344 p.

SILVA Vanessa Magalhães da, *No embalo das redes : cultura, intelectualidade, política e sociabilidades na Bahia (1941-1950)*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2010, 210 p. Mémoire de master du programme de post-graduation en histoire de la Faculté de philosophie et sciences humaines de l'Université fédérale de Bahia.

SILVA Viviane Rummler da, « Miguel Navarro y Cañizares e a Academia de Belas Artes da Bahia : relações históricas e obras », in Revista OHUN, Revista eletrônica de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador, outubro 2005, Ano 2, n^o 2. URL :

http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Viviane_Rummler.pdf (consulté le 10 mai 2014).

_____. *Pintores fundadores da Academia de Belas Artes da Bahia : João Francisco Lopes Rodrigues (1825-1893) e Miguel Navarro y Cañizares (1834-1913)*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2008, 452 p. Mémoire de master en arts visuels réalisé sous la direction de Luiz Alberto Ribeiro Freire.

SILVA-FATH Telma Cristina Damasceno, « Oséas Alves dos Santos », in FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro, HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira (orgs), *Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia*, Salvador, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, CAHL-UFRB, 2014. URL :

<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/oseas-alves-dos-santos/> (consulté le 25 mai 2015).

SIMIONI Ana Paula Cavalcanti, « Modernismo brasileiro : entre a consagração e a contestação », in Perspective, mis en ligne le 30 septembre 2014. URL : <http://perspective.revues.org/5539> (consulté le 29 avril 2015).

SQUEFF Letícia Coelho, « A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista », in Cadernos Cedes, Centro de Estudos Educação & Sociedade, Campinas, novembre 2000, n^o 51, p. 103-118. URL : <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v20n51/a08v2051.pdf> (consulté le 10 septembre 2014).

_____. « Exposições Gerais da Academia de Belas Artes : teatro de corte e formação de um mercado de artes no Rio de Janeiro », in Arte & ensaios, Revista do

PPGAV/EBA/UFRJ, novembre 2011, n° 23. URL : http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/05/ae23_leticia_squeff.pdf (consulté le 20 septembre 2014).

VALLE Arthur. « Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930) », in 19&20, Rio de Janeiro, novembre 2006, vol. 1, n° 3. URL : http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm (consulté le 11 avril 2015).

VERGER Annie, « Enseignement de l'art », in Encyclopædia Universalis. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/enseignement-de-l-art/> (consulté le 5 novembre 2015).

ZANINI Walter (org.), *História geral da arte no Brasil*, São Paulo, Fundação Djalma Guimarães, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, vol. 2, 490 p.

Instruments de recherche bibliographique et thématique

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE. Rubriques digitalisées du portail numérique « França.Br » réalisé par la Bibliothèque nationale du Brésil et de la Bibliothèque nationale de France.

_____. « La France au Brésil. L'invasion napoléonienne ». URL : <http://bndigital.bn.br/francebr/frances/napoleon.htm> (consulté le 2 septembre 2014).

_____. « La France au Brésil. La Mission Artistique française de 1816 ». URL : <http://bndigital.bn.br/francebr/frances/napoleon.htm> (consulté le 2 septembre 2014).

DEZENOVEVINTE, *Arte no Brasil do Século XIX e Início do XX*, site internet qui regroupe un ensemble de données, sources premières, sur les questions artistiques de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle. URL : <http://www.dezenovevinte.net/> (consulté le 28 septembre 2014).

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, « Academia Imperial de Belas Artes - Aiba ». Rubrique actualisé le 6 octobre 2009. URL : http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=332&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=10 (consulté le 28 mai 2014).

_____. « Escola Nacional de Belas Artes (Enba) ». URL : [http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4247/Escola-Nacional-de-Belas-Artes-\(Enba\)](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4247/Escola-Nacional-de-Belas-Artes-(Enba)) (consulté le 29 septembre 2014).

_____. « Georg Grimm ». URL : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23394/georg-grimm#> (consulté le 20 février 2015).

_____. « Grandjean de Montigny ». URL : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa214530/Grandjean-de-Montigny> (consulté le 20 septembre 2014).

_____. « José Maria de Medeiros ». URL : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23703/José-Maria-de-Medeiros> (consulté le 25 septembre 2014).

_____. « Liceu de Artes e Ofícios da Bahia ». URL : [http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao17451/Liceu-de-Artes-e-Of%C3%ADcios-da-Bahia-\(Salvador,-BA\)](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao17451/Liceu-de-Artes-e-Of%C3%ADcios-da-Bahia-(Salvador,-BA)), (consulté le 18 septembre 2014).

- _____. « Liceu de Artes e Ofícios (Rio de Janeiro, RJ) ». URL : [http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao115540/Liceu-de-Artes-e-Of%C3%ADcios-\(Rio-de-Janeiro,-RJ\)](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao115540/Liceu-de-Artes-e-Of%C3%ADcios-(Rio-de-Janeiro,-RJ)), (consulté le 18 septembre 2014).
- _____. « Manifesto Antropófago ». Rubrique actualisée le 22 novembre 2005.
URL : http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto_fra&cd_verbete=4115 (consulté le 3 juillet 2014).
- _____. « Manuel de Araújo Porto-Alegre ». URL : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18773/Manuel-de-Araújo-Porto-Alegre> (consulté le 18 septembre 2014).
- _____. « Marc Ferrez ». URL : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26241/marc-ferrez> (consulté le 25 septembre 2014).
- _____. « Missão artística Francesa ». Rubrique actualisée le 21 novembre 2005.
URL : http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_item=10&cd_idioma=28555&cd_verbete=340 (consulté le 28 mai 2014).
- _____. « Sociedade Pró-Arte Moderna (São Paulo, SP) ». URL : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo435876/sociedade-pro-arte-moderna-sao-paulo-sp#> (consulté le 20 mai 2015).
- _____. « Taunay, Auguste-Marie ». Rubrique actualisée le 4 octobre 2013.
URL : http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1188&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=1 (consulté le 2 septembre 2014).
- _____. « Taunay, Nicolas Antoine ». Rubrique actualisée le 8 octobre 2013.
URL : http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2889&cd_idioma=28555 (consulté le 2 septembre 2014).
- ESCOLA DE BELAS ARTES : divers textes sous l'intitulé *Escola de Belas Artes, UFBA, 130 anos em histórias, em obras, em processo* accessibles sur le site de l'École des Beaux-Arts de Bahia. URL : <http://www.eba130.ufba.br/textos.html> (consulté le 14 mars 2014).
- _____. FREIRE, Luiz Alberto, « O ensino acadêmico de arte ».
- _____. MARINHO, Anderson, « A Escola de Belas Artes na Universidade da Bahia ».
- _____. MASCELANI, Bel, « Prêmios donativos Caminhoá da EBA/UFBA ».
- _____. MATSUDA, Malie Kung, « Primeira geração de modernos, Geração 1970, Geração 1980, Segunda geração de Modernos ».
- _____. MIDDLEJ, Dilson Rodrigues, « EBA em obras e o Modernismo baiano ».
- _____. MUÑOZ, Alejandra Hernández, « Processos na arte contemporânea e a EBA em processos ».
- _____. SILVA, Viviane Rummmler da, « A fundação da Academia de Belas Artes da Bahia ».
- INSTITUT DE FRANCE, « Son histoire ». Rubrique disponible sur le site de l'Institut de France. URL : <http://www.institut-de-france.fr/fr/une-institution> (consulté le 28 mai 2014).

INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART, « Lebreton, Joachim ». Rubrique des recherches documentaires de l'INHA, collections numériques, dictionnaire critique des historiens de l'art, publié le 23 août 2009. URL : <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/lebreton-joachim.html?search-keywords=lebreton> (consulté le 28 mai 2014).

JEWISH ENCYCLOPEDIA, « GRÜN, Maurice », s.l.n.d. URL : <http://jewishencyclopedia.com/articles/6902-grun-maurice> (consulté le 4 avril 2015).

JOCONDE - Portail des collection des musées de France, « SENTIS DE VILLEMUR, Joseph Gabriel », Paris, Service des Musées de France Bureau de la diffusion numérique des collections, s.l.n.d. URL : http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=AUTR&VALUE_98=SENTIS%20DE%20VILLEMUR%20Joseph%20Gabriel%20&DOM=All&REL_SPECIFIC=3 (consulté le 4 avril 2015).

MUSEU VICTOR MEIRELLES, « Biografia ». Rubrique du site internet du Musée Victor Meirelles situé à Florianópolis. URL : <http://www.museuvictormeirelles.gov.br/bibliografia/> (consulté le 20 septembre 2014).

RADIO TELEVISION SUISSE (Archives de la Radio Télévision Suisse - RTS). Entretien de Louis-Albert Zbinden et Tristan Tzara. Emission sans nom, datée du 7 février 1953. URL : <http://www.rts.ch/archives/radio/divers/emission-sans-nom/3378525-tristan-tzara-07-02-1953.html.html> (consulté le 14 avril 2015).

III. L'Université de Bahia

Bibliographie passive

CUNHA José Guilherme da, *Revoltas estudantis na Bahia*, 1959-1964, Salvador, BDA, 1996, 149 p.

FERRARETTO Luiz Artur, *Rádio no Rio Grande do Sul (anos 20, 30 e 40) : dos pioneiros às emissoras comerciais*, Canoas, ULBRA, 2002, 256 p. Référence à l'orchestre international symphonique de la Radio Farroupilha auquel Anton Walter Smetak participa comme violoncelliste (FERRARETTO, 2002, 132).

GONÇALVES Martim, « A Indumentária Sagrada no Candomblé da Bahia », in *Revista da Música Popular*. Collection complète et fac-simile de septembre 1954 à septembre 1956, Rio de Janeiro, FUNARTE, Bem-te-vi, 2006, 482 p.

MAGALHÃES Ana Lúcia França, LORDÊLO José Albertino Carvalho (orgs), *Instituições públicas de ensino superior da Bahia : problemas, impasses e transformações*, Salvador, Salvador, EDUFBA, 2002, vol. 1, 332 p.

Bibliographie active

BITTENCOURT Agueda, « Anísio Teixeira. Origines internationales d'un nationalisme pédagogique », in *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs*, Paris, 2009, Hors-série n° 2, p. 139-156. Mis en ligne le 22 mars 2012. URL : <http://cres.revues.org/713> (consulté le 5 juillet 2014).

BOAVENTURA Edivaldo Machado, *Universidade em mudança : problemas de estrutura e de funcionamento da educação superior*, Salvador, Imprensa Oficial da Bahia, 1971, 213 p.

_____. « A constituição e a educação brasileira », in *Revista de informação legislativa*, juillet/septembre 1995, vol. 32, n° 127, p. 29-42. URL : <http://www2.senado.gov.br/bdsf/item/id/176348> (consulté le 10 mars 2014).

_____. « L'éducation au Brésil durant la période de Dom João VI ». Article disponible sur le site de l'auteur. URL : www.edivaldoventura.com.br/artigos/familia/educbrafr.doc (consulté le 7 mai 2014).

_____. (org.). *UFBA - Trajetória de uma universidade 1946-1996 ; do centenário de Edgard Santos ao cinquentenário da Universidade Federal da Bahia ; artigos, entrevistas, editoriais e notícias publicadas no Jornal « A Tarde » e outros de 1994/1996*. Salvador, 1999, 392 p.

_____. *A construção da universidade baiana : objetivos, missões e afrodescendência*, Salvador, EDUFBA, 2009, 272 p. URL : <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/109/1/A%20construcao%20da%20universidade%20baiana.pdf> (consulté le 10 mai 2014).

_____. « O estado e a educação superior na Bahia, uma perspectiva histórica ». Article disponible sur le site SciELO Books, pages 109 à 127 de l'ouvrage *A construção da universidade baiana : objetivos, missões e afrodescendência*, Salvador, EDUFBA, 2009, 272 p. URL : <http://books.scielo.org/id/4r/pdf/boaventura-9788523208936-07.pdf> (consulté le 20 mai 2014).

CANÊDO Leticia Bicalho, GARCIA JR. Afrânio Raul, « La formation à la recherche au Brésil et la concurrence mondialisée des agences de coopération scientifique », s.l.n.d., 22 p. Article disponible sur les sites : Portal das Ciências Sociais Brasileiras (ANPOCS) et Observatório de Elites Políticas e Sociais do Brasil. URL : <http://observatory-elites.org/wp-content/uploads/2012/06/CGarcia.pdf> (consulté le 10 mai 2014).

CORRÊA Mariza, « Raimundo Nina Rodrigues e a 'garantia da ordem social' », in *Revista USP*, São Paulo, dezembro/fevereiro, 2005-2006, n° 68, p. 130-139.

CURY Carlos Roberto, « Anísio Teixeira (1900-1971) », in *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, Paris, Unesco : Bureau international d'éducation, vol. XXX, 2000, n° 4, p. 579-593. URL : <http://unipsed.net/portail-biographie/321-teixeiraa#.U7h0vyjfj3N> (consulté le 5 juillet 2014).

DELACROIX Francine, GIGOU Marie-Odile, « Inventaire du Théâtre du Châtelet », s.l.n.d. Inventaire accessible sur le portail électronique de l'Association de la Régie Théâtrale. URL : http://www.regietheatrale.com/index/index/base_donnees/bases/fonds-theatre-du-chatelet.pdf (consulté le 18 mai 2015).

EICHBAUER Hélio (org.), *Arte na Bahia, teatro na universidade*, Salvador, Corrupio, EGBA, 1991, 106 p.

FARIAS Doracy Rodrigues, AMARAL Luíza Maria Sousa do, SOARES Regina Célia, « Biobibliografia de Anísio Teixeira », in *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos (REBP)*, Brasília, vol. 82, n° 200/202/202, janvier-décembre 2001, p. 217-242. URL : <http://rbep.inep.gov.br/index.php/RBEP/article/viewFile/420/425> (consulté le 6 juillet 2014).

KASSAB Álvaro, « Tese lança luz sobre a vida e a obra de Eunice Katunga », in *Jornal da Unicamp*, Campinas, 23-29 mars 2009, p. 6-7.

MOLINA Alexandre José, *(Im)pertinências curriculares nas licenciaturas em dança no Brasil*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2008, 131 p. Mémoire de master, programme de postgraduation de l'Ecole de danse de l'Université fédérale de Bahia.

NOGUEIRA Ilza, « A Universidade Federal da Bahia e a composição musical no século XX : marcos históricos », in *Atas do I Colóquio/Encontro Nordeste de Musicologia Histórica Brasileira (I CENoMHBra)*, Salvador, PPGMUS-UFBA, 2012, p. 25-48.

OLIVEIRA JUNIOR Gilson Brandão de, *Agostinho da Silva e o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) : a primeira experiência institucional dos estudos africanos no Brasil*, São Paulo, 2010, 235 p. Mémoire de master réalisé sous la direction de Maria Cristina Cortez Wissenbach, Département d'histoire de la faculté de philosophie, lettres et sciences humaines de l'Université de São Paulo. URL : <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-07052010-120740/es.php> (consulté le 10 juillet 2014).

OLIVEIRA Waldir Freitas, « Edison Carneiro », in *Afro-Ásia*, Salvador, Centro de Estudos Afro Orientais (CEAO), 1980, n° 13, p. 4-12. Numéro de la revue Afro-Ásia en hommage à Edison Carneiro. URL :

http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n13_p5.pdf (consulté le 16 octobre 2015).

_____. « As pesquisas na Bahia sobre os afro-brasileiros », in *Estudos avançados*, São Paulo, 2004, vol. 18, n° 50, p. 127-134. URL :

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100012&lng=en&nrm=iso (consulté le 10 juin 2015).

PAOLI Paula Silveira de, « Entre música e artes plásticas : as experiências de Walter Smetak na Bahia de Todos os Santos », in *50 anos de Lina Bo Bardi na Encruzilhada da Bahia e do Nordeste*, Salvador, 2009, 17 p. URL :

http://www.docomobahia.org/linabobardi_50/18.pdf (consulté le 25 mai 2015).

PIMENTA Emanuel Dimas de Melo, *Hans Joachim Koellreutter : as revoluções musicais de um mestre Zen*, New York, 2010, 627 p. URL :

<http://www.emanuelpimenta.net/ebooks/archives/koellreutter/KOELL%20Pimenta%20BR.pdf> (consulté le 11 juillet 2014).

REIS Luiza Nascimento dos, « Desembarcando na ‘África’ baiana : Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO-UFBA) e o intercâmbio de estudantes africanos (1961) », Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2011. Texte présenté dans le cadre du dixième Congrès luso afro-brésilien des sciences sociales (*XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais*). URL :

http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1316614675_ARQUIVO_TextoConlab_2011_LuizaReis.pdf (consulté le 10 juin 2015).

RISÉRIO Antônio, « Avant-Garde na Bahia », São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995. Extrait accessible sur le portail électronique *Tropicalia*, projet de Ana de Oliveira. URL : <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/yanka-rudzka> (consulté le 23 mai 2015).

_____. *Uma história da cidade da Bahia*, Rio de Janeiro, Versal, 2004, 2° éd., p. 524-538.

ROBATTO Lia, « Três cenas da Bahia dos anos 60. Relato de vivências de uma jovem bailarina paulista », in *Caderno de Cinema*, Salvador, 2013. URL : <http://cadernodecinema.com.br/blog/vivencias-de-uma-jovem-bailarina/> (consulté le 20 mai 2015).

ROCHA João Augusto de Lima, « Referências à revolução na obra de Anísio Teixeira », in PORTO JÚNIOR, Francisco Gilson R. (org.), *Anísio Teixeira e a escola pública*, Pelotas, Editora da Universidade Federal de Pelotas, 2000. URL : <http://pt.scribd.com/doc/175475882/Educacao-Anisio-Teixeira-e-a-Escola-Publica#scribd> (consulté le 4 mai 2015).

RUBIM Antônio Albino Canelas (org.), *Universidade da Bahia – a ousadia da criação*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 1999, 136 p. _____ . « Os primórdios da universidade e a cultura na Bahia », in BOAVENTURA, Edivaldo Machado (org.), *UFBA - Trajetória de uma universidade 1946-1996 ; do centenário de Edgard Santos ao quinquentenário da Universidade Federal da Bahia ; artigos, entrevistas, editoriais e notícias publicadas no Jornal « A Tarde » e outros de 1994/1996*. Salvador, 1999, p. 200-210.

SANTANA Jussilene, « O Jornal como Fonte de Pesquisa para o Teatro na Bahia entre 1956 e 1961 : Análise dos jornais *A Tarde*, *Diário de Notícias* e *Jornal da Bahia* », in *Anais do VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE)*, São Paulo, 2010, 6 p. URL : <http://www.portalabrace.org/vicongresso/teatrobrasileiro/Jussilene%20Santana%20-%20O%20jornal%20como%20fonte.pdf> (consulté le 1^{er} octobre 2015). _____ . *Martim Gonçalves : uma escola de teatro contra a província*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2011, 526 p. Thèse de doctorat. URL : <http://pct.capes.gov.br/teses/2012/28001010035P0/TES.PDF> (consulté le 5 mai 2015).

SCARASSATTI Marco Antonio Farias, *Retorno ao futuro : Smetak e suas plásticas sonoras*, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2001, 128 p. Mémoire de master présenté au cours de master en multimédia de l'Institut des Arts de l'Université d'Etat de Campinas. _____ . *Walter Smetak : o alquimista dos sons*, São Paulo, Perspectiva, 2008, 152 p.

SEIXAS Cid, « Hélio Simões : do poeta modernista ao fomentador das relações luso-brasileiras ». Article présenté à l'occasion du XXII Congrès international de l'association brésilienne des professeurs de littérature portugaise (*XXII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa*), Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2009. URL : http://literaturanabahia.blogspot.ch/2010/01/modernismo-e-tradicionismo-na-bahia_10.html (consulté le 26 mai 2015).

SILVA Agostinho da, *Condições e missão da Comunidade Luso-Brasileira e outros ensaios*, Brasília, Fundação Alexandra de Gusmão, 2009, 200 p.

SILVA Vagner Gonçalves da, « Os escritos reunidos do antropólogo e obá Vivaldo da Costa Lima », in *Afro-Asía*, Salvador, 2012, n° 45, p. 175-178. URL : http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0002-05912012000100007&lng=en&nrm=iso (consulté le 10 juin 2015).

TOUTAIN Lídia Maria Batista Brandão, SILVA Rubens Ribeiro Gonçalves da (orgs), *UFBA : do século XIX ao século XXI*, Memorial, Salvador, EDUFBA, 2010, vol. 1, 620 p.

VASCONCELOS Isamara Martins, *A federalização do ensino superior no Brasil*, Brasília, Universidade de Brasília, 2007, 131 p. Mémoire de master réalisé sous la direction de Maria Francisca Pinheiro Coelho, Département de sociologie de l'Université de Brasilia. URL : http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2525/1/2007_IsamaraMartinsVasconcelos.pdf (consulté le 10 juillet 2014).

VELLOSO Verônica Pimenta, « Escola de cirurgia da Bahia », in *Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930)*. URL : <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/escirba.htm> (consulté le 20 juin 2015).

WILD Nicole, CHARLTON David, *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris : répertoire 1762-1972*, Bruxelles, Mardaga, 2005, 552 p.

Instruments de recherche bibliographique et thématique

EDMO (Escola de dança Maria Olenewa). Portail électronique du Théâtre municipal de Rio de Janeiro. URL : <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/escola.html> (consulté le 18 mai 2015).

BULLETIN HISPANIQUE, 1949, vol. 51, n° 3, p. 376. Annonce du Colloque international d'Etudes luso-brésiliennes. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1949_num_51_3_3202 (consulté le 15 mai 2015).

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, « Castro Alves. Biografia. ». Rubrique digitalisée du portail numérique de l'Académie brésilienne des lettres. URL : <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=828&sid=124> (consulté le 4 novembre 2014).

DECRETO-LEI n° 9.155. de 8 de Abril de 1946 du Président de la République instituant la création de l'Université de Bahia. URL : http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/Del9155.htm (consulté le 9 juillet 2014).

LEI n° 1.254 de 4 de Dezembro de 1950. Loi décrétant la fédéralisation de l'Université de Bahia. URL : http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L1254.htm (consulté le 10 juillet 2014).

PORTAL Agostinho da Silva, « Sintese Biográfica de Agostinho da Silva », Lisboa, 2008. Rubrique du portail électronique de l'Association Agostinho da Silva constituée le 20 avril 1995. URL : http://www.agostinhodasilva.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=18&Itemid=30&lang=portuguese (consulté le 15 mai 2015).

IV. Edgard Santos

CELESTINO Mônica, « Mecenas da Bahia : Edgard Santos », in *Memórias da Bahia*, Correio da Bahia, Salvador, 2003, vol. 12, p. 6-39.

DIAS André Luís Mattedi, « A universidade e a modernização conservadora na Bahia : Edgard Santos, o Instituto de Matemática e Física e a Petrobras », in *Revista da SBHC*, Rio de Janeiro, juillet-décembre 2005, vol. 3, n° 2, p. 125-145.

RISÉRIO Antônio, *Edgard Santos e a reinvenção da Bahia*, Rio de Janeiro, Versal, 2013, 475 p.

SANTOS Roberto Figueira, *Vidas paralelas 1894-1962*, Salvador, EDUFBA, 2008, 2^e éd., 148 p.

B. LES MUSEES BRESILIENS

I. Origines et formation

Bibliographie passive

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 14-15.

GIOVANNONI Gustavo, *L'Urbanisme face aux villes anciennes*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1998, 354 p.

GRENIER Catherine, *La Fin des musées ?*, Paris, Editions du Regard, 2013, 141 p.

LANOË Elise, « Arts plastiques et rivalités internationales : les contributions allemandes et françaises aux Biennales de São Paulo, de la fin des années 1950 au début des années 1970 », in *Cahiers des Amériques latines*, 2012, n° 67, p. 163-182. URL : <http://cal.revues.org/316> (consulté le 11 septembre 2015).

LE GOFF Jacques, « Documento/monumento », in *Enciclopedia Einaudi*, t. V, Turin, 1978, p. 38-48.

_____. *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, 409 p.

LIBERTI Giuseppe Di, « Fait/événement - Document/monument », in *Images Re-vues*, 2013, n° 11, mis en ligne le 7 janvier 2014. Publication en ligne émanant des centres de recherche de l'EHESS et du CNRS : ANIMHA, GAHOM, CEHTA, LAS. URL : <http://imagesrevues.revues.org/3319#quotation> (consulté le 1^{er} septembre 2015).

LOPES Maria Margaret, *O Brasil descobre a pesquisa científica : os museus e as ciências naturais no século XIX*, São Paulo, Hucitec / UnB, 2009, 369 p.

MICELI Sérgio, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil, 1920-1940*, São Paulo, Difel, 1979, 210 p.

_____. *Les intellectuels et le pouvoir au Brésil (1920-1945)*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, Presses Universitaires de Grenoble, 1981, vol. 1, 162 p.

MIGLIACCIO Luciano, « O século XIX » in *Mostra do redescobrimento*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo : Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, p. 51-52.

MOARES Marcos Antonio de, « Abrasileirar o Brasil – Arte e literatura na epistolografia de Mário de Andrade », in *Caravelle*, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, Toulouse, 2003, n° 80, p. 33-47.

PANOFSKY, Erwin, *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les 'arts visuels'*, Paris, Gallimard, 1969, p. 35-38.

SCHAER Rolland, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard, 143 p.

TOUSSAINT Evelyne (dir.), *Existe-t-il des Arts « mineurs » ? Traditions, mutations et dé-définitions de la Renaissance à l'art actuel*, Pau, Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour, 2012, 132 p.

ZASK Joëlle, *Art et démocratie : les peuples de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 232 p.

Bibliographie active

ALMEIDA MELO José Tarcízio de, *Direito Constitucional do Brasil*, Belo Horizonte, Del Rey, 2008, p. 2001-2016.

BAUMANN Thomas, HÄSLER, Beatrice, « Göldi [Goeldi], Emil August », in *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Bern, 2013. URL : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F44552.php?topdf=1> (consulté le 10 juillet 2015).

CABRAL Dilma, « Academia Real Militar ». Rubrique accessible sur le site Arquivo Nacional : programa de pesquisa memória da administração pública brasileira. Rio de Janeiro, 2011. URL : <http://linux.an.gov.br/mapa/?p=2438> (consulté le 2 juillet 2015).

CAMARGO Angélica Ricci, « Museu Real ». Rubrique accessible sur le site Arquivo Nacional : programa de pesquisa memória da administração pública brasileira. Rio de Janeiro, 2012. URL : <http://linux.an.gov.br/mapa/?p=3878> (consulté le 2 juillet 2015).

CARVALHO Paula Carolina de Andrade, « O Museu Sertório : uma coleção particular em São Paulo no final do século XIX (primeiro acervo do Museu Paulista) », in *Anais do Museu Paulista : História e Cultura Material*, São Paulo, décembre 2014, vol. 22, n° 2, p.105-152. URL : http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142014000200005&script=sci_arttext (consulté le 10 juillet 2015).

CAVALCANTI Maria Laura Viveiros de Castro, VILHENA Luís Rodolfo da Paixão, « Traçando fronteiras : Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore », in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 1990, vol. 3, n° 5, p. 75-92.

COSTA Carlos Alberto Santos, *Representações rupestres no Piemonte da Chapada Diamantina (Bahia, Brasil)*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2012, 506 p. Thèse de doctorat de la Faculté des lettres de l'Université de Coimbra.

FERRIOT, Dominique, « Musées et collections universitaires en Europe », Lille, 2004. Article présenté dans le cadre du séminaire national interministériel intitulé *Regards sur le patrimoine culturel des universités : patrimoines artistique, scientifique, ethnologique*, Espace Culture de l'Université de Lille, Sciences et Technologies, 1^{er} et 2 avril 2004. URL : <http://culture.univ-lille1.fr/fileadmin/documents/patrimoine/txt/07ferriot.pdf> (consulté le 12 septembre 2015).

FOHR Robert, « Musée », in *Encyclopædia Universalis*, 13 p. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/musee/2-1-empire-des-musees/> (consulté le 15 août 2015).

FREYRE, Gilberto, *Sugestões em torno do Museu de Antropologia no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*, Recife, Imprensa Universitária, 1960, 41 p.

FUNDAÇÃO PEDRO CALMON, « IGBH celebra 121 anos como posse de novos associados e homenagens ». Article accessible sur le site internet de la Fondation Pedro Calmon. URL : <http://www.fpc.ba.gov.br/2015/08/124/IGBH-celebra-121-anos-com-posse-de-novos-associados-e-homenagens.html> (consulté le 27 août 2015).

HARAMBOURG Lydia, « Origines du musée », in *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts*, Paris, printemps 2013, n° 72. URL : http://www.academie-des-beaux-arts.fr/lettre/minisite_lettre72/Origines_du_musee.html (consulté le 12 juillet 2015).

HUCHET Stéphane, SIQUEIRA Vera Beatriz, SULLIVAN Edward J., « Du Musée des Origines au Museu Afro Brasil : réinventer l'institution artistique ». Points de vue des auteurs avec Nelson Aguilar in *Perspective – La revue de l'INHA – Actualités de la recherche en histoire de l'art*, Paris, Institut national d'histoire de l'art (INHA), décembre 2013, n° 2, p. 239-250.

JULIÃO Leticia, « Apontamentos sobre a história do museu », in *Caderno de diretrizes museológicas I*, Brasília, Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico, Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte, Secretaria de Estado da Cultura, Superintendência de Museus, 2006, 2^e éd., p. 17-30.

_____. « Pesquisa Histórica no Museu », in *Caderno de diretrizes museológicas I*, Brasília, Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico, Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte, Secretaria de Estado da Cultura, Superintendência de Museus, 2006, 2^e éd., p. 95-107.

LEITE Rinaldo Cesar Nascimento, « Memória e identidade no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (1894-1923) : origens da Casa da Bahia e celebração do 2 de Julho », in UNESP, FCLAs, CEDAP, juin 2011, vol. 7, n° 1, p. 54-77.

LEITE Rui Moreira, « História da Arte Brasileira no século XX. Balanço e perspectivas », in Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, n° 80, p. 49-62.

LOURENÇO Marta C., *Between two worlds : the distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe*, Paris, Conservatoire national des arts et métiers, Ecole doctorale technologique et professionnelle, 2005, 406 p. Thèse de doctorat dirigée par Dominique Ferriot et Steven de Clercq.

MACHADO Ana Maria Alves, « Cultura, ciência e política : olhares sobre a história da criação dos museus no Brasil », in FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves, VIDAL, Diana Gonçalves (orgs), *Museus : dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*, Argumentum, Belo Horizonte, 2005, p. 137-151.

_____. « Da tutela do patrimônio histórico e cultural : um retrospecto histórico da legislação no Brasil », in XXIV Simpósio nacional de história, Associação nacional de história (ANPUH), São Leopoldo, 2007, 8 p. URL : <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S24.0874.pdf> (consulté le 6 juillet 2015).

MOURA Luanda de, *Mecenato : atores, objetos e práticas*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Programa de pós-graduação em história, política et bens culturais, 2012, 165 p. Mémoire de master professionnel en biens culturels et projet sociaux.

NOMURA Hitoshi, « Hermann von Ihering (1850-1930), o Naturalista », in Cadernos de História da Ciência, São Paulo, juin 2012, vol. 8, n° 1, p. 9-60. URL : http://periodicos.ses.sp.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-76342012000100002&lng=pt&nrm=iso (consulté le 11 juillet 2015).

PAPAVERO Nelson, TEIXEIRA Dante Martins, « Remessa de animais de Santa Catarina (1791) para a ‘‘Casa dos Pássaros’’ no Rio de Janeiro e para o Real Museu da Ajuda (Portugal) », in Arquivos de Zoologia, Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, vol. 44, p. 185-209.

PETITJEAN Patrick, « Miguel, Paul, Henri et les autres. Les réseaux scientifiques franco-brésiliens dans les années 1930 », in VIDEIRA, Antônio Augusto P., SALINAS, Sílvio R. A. (orgs), *A Cultura da Física : Contribuições em homenagem a Amelia Imperio Hamburger*, São Paulo, Editora Livraria da Física, 2001, p. 59-94.

ROCHAS Joëlle Rajat, *Du Cabinet de curiosités au Muséum : les origines scientifiques du Muséum d'histoire naturelle de Grenoble (1773-1855)*, Université Pierre Mendès France Grenoble II, Grenoble, 2006, p.16-42.

SANTOS Maria Célia Teixeira Moura, « Política cultural e museus no Brasil : tentando desvelar e entender para estabelecer um novo ponto de partida », *in* Cadernos de Sociomuseologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 1996, vol. 7, n° 7, p. 23-97. URL : <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/viewFile/271/180> (consulté le 6 juillet 2015).

SANTOS Myrian Sepúlveda dos, « Museus brasileiros e política cultural », *in* Revista Brasileira de Ciências sociais (RBCS), São Paulo, juin 2004, vol. 19, n° 55, p. 53-72.

SELBACH Gérard, « Esquisse d'une histoire des musées américains : naissance, croissance, missions et politique fédérale et locale », *in* Revue Lisa e-journal, 2007, vol. 5, n° 1, p. 58-91, Presses Universitaires de Rennes. URL : <https://lisa.revues.org/1593> (consulté le 12 septembre 2015).

VÖRÖS Aline da Silva Araújo, *Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR : diálogo e interação*, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2011, 103 p.

WILLIAMS Daryle, *Culture wars in Brazil : the first Vargas regime, 1930-1945*, Durham (NC), Duke University Press, 2001, 372 p.

Instruments de recherche bibliographique et thématique

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (CPDOC/FGV). Rubriques du Centre de recherche et de documentation en histoire contemporaine du Brésil de la Fondation Getúlio Vargas fondée en 1973 à Rio de Janeiro

_____ . « *A invenção do nordeste* ». URL : <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/Nordeste> (consulté le 8 octobre 2015).

_____ . « Aliomar Baleeiro ». URL : https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/aliomar_baleeiro (consulté le 25 septembre 2015).

_____ . « Carmen Portinho ». URL : https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/carmen_portinho (consulté le 15 septembre 2015).

_____ . « A criação da Sudene ». URL : <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/Sudene> (consulté le 8 octobre 2015).

_____ . « Centro Popular de Cultura ». URL : http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura (consulté le 8 octobre 2015).

_____ . « Estado Novo e Fascismo ». URL : <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/PoliticaAdministracao/EstadoNovoFascismo> (consulté le 2 septembre 2015).

_____. « Gustavo Barroso ». URL :
http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/gustavo_barroso (consulté le 16 juillet 2015).

_____. « Juraci Magalhães ». URL :
https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/juraci_magalhaes (consulté le 25 septembre 2015).

_____. « Mario de Andrade ». URL :
https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/mario_de_andrade (consulté le 6 juillet 2015).

_____. « Paulo Freire ». URL :
http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/paulo_freire (consulté le 9 octobre 2015).

_____. « Rodrigo Melo Franco de Andrade ». URL :
http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/rodrigo_melo_franco_de_andrade (consulté le 16 juillet 2015).

_____. « Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional ». URL :
<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/SPHAN> (consulté le 6 juillet 2015).

CRANBROOK ACADEMY OF ART, « History ». Notice de l'Académie des arts de Cranbrook. URL : <http://cranbrookart.edu/about/history/> (consulté le 15 octobre 2015).

DICIONÁRIO DE ARTISTAS DO BRASIL, « SOUZA, Wladimir Alves de ». Dictionnaire électronique des artistes du Brésil sous la direction de Raul Mendes Silva. URL :
http://www.brasilartesciclopedias.com.br/nacional/souza_wladimir_alves.htm (consulté le 20 septembre 2015).

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, « Museu ». URL :
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3807/museu> (consulté le 15 juillet 2015).

_____. « Museu Paulista (São Paulo, SP) ». URL :
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao15512/museu-paulista-sao-paulo-sp> (consulté le 10 juillet 2015).

GALERIA JACQUES ARDIES, « Silvia de Leon Chalréo ». URL :
http://www.ardies.com/artistas/colecionador/silvia_de_leon_chalreo.html (consulté le 26 septembre 2015).

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO (IHGB), « Objetivos ». Rubrique de présentation de l'Institut historique et géographique brésilien. URL :
<http://www.ihgb.org.br/ihgb2.php> (consulté le 6 juillet 2015).

_____. « Resenha histórica ». Rubrique de présentation de l'Institut historique et géographique brésilien. URL : <http://www.ihgb.org.br/ihgb2.php> (consulté le 6 juillet 2015).

MUSEU NACIONAL UFRJ, « Os directores do Museu Nacional / UFRJ ». Rapport organisé par la section de muséologie du Musée national, Rio de Janeiro, 2007/2008. URL : http://www.museunacional.ufrj.br/site/assets/pdf/memoria_1.pdf (consulté le 2 juillet 2015).

MUSÉUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, « L'histoire du Musée de l'Homme », 2015. URL : <http://www.museedelhomme.fr/fr/explorez/histoire-musee-homme/musee-ethnographie-trocadero-1882-1936> (consulté le 10 août 2015).

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, « The Nelson A. Rockefeller Vision ». Rubrique chronologique. URL : <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/nelson-rockefeller/chronology> (consulté le 8 septembre 2015).

II. Patrimoine

Bibliographie passive

DÓCIO Vanessa de Almeida, *Sob o signo da pedra e cal : trajetória da política de preservação do patrimônio histórico e arquitetônico no Estado da Bahia (1927-1967)*, Salvador, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2014, 171 p. Mémoire de master réalisé sous la direction du professeur Suely Moraes Ceravolo.

POULOT Dominique, *Le passé en Révolution. Essai sur les origines intellectuelles du patrimoine et la formation des musées en France (1774-1830)*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1990, 5 vol., 1540 + 590 p. Thèse de doctorat soutenue à Paris-I Panthéon-Sorbonne le 21 octobre 1989.

_____. *Musée, nation, patrimoine (1719-1815)*, Paris, Gallimard, 1997, 406 p. (collection Bibliothèque des histoires)

_____. *Une histoire des musées de France, XVIII^e -XX^e siècles*, Paris, La Découverte, 2005, 198 p. (collection L'espace de l'Histoire)

Bibliographie active

AMORIM Carlos A., *Políticas de Acautelamento do IPHAN para Templos de Culto Afro-Brasileiros*, Salvador, IPHAN, 2012, 196 p.

ANDRADE Nivaldo Vieira Junior de, « De Viollet-le-Duc ao restauro crítico e à Carta de Veneza : Influências teóricas e práxis do restauro em Salvador, Bahia (1957-64) ». Communication présentée dans le cadre du Congrès *De Viollet-le-Duc à Carta de Veneza : Teoria e prática do restauro no espaço ibero-americano*, Lisboa, LNEC e Artis, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 20-21 Novembro, 2014, n.p. URL : https://www.academia.edu/9946471/De_Viollet-le-Duc_ao_restaur%C3%ADtico_e_%C3%A0_Carta_de_Veneza_aproxima%C3%A7

%C3%B5es_te%C3%B3ricas_e_pr%C3%A1xis_do_restauero_em_Salvador_Bahia_1957-64_ (consulté le 25 octobre 2015).

BONAMIM Giovana, *Elites intelectuais e nation building : conflitos na organização e funcionamento do serviço do patrimônio histórico e artístico nacional durante o Estado Novo*, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2011, 114 p. Mémoire de master en science politique sous la direction du professeur Adriano Codato.

MENDES Erasmo Garcia, « Paulo Duarte », *in Estudos Avançados*, São Paulo, 1994, vol. 8, n° 22, p.189-193.

POULOT Dominique, « Résumé de thèse », *in Publics et Musées*, mai 1992, vol. 1, n° 1, p. 147-152. Résumé par l'auteur de la thèse de doctorat intitulée *Le passé en Révolution. Essai sur les origines intellectuelles du patrimoine et la formation des musées en France (1774-1830)*, soutenue à Paris-I Panthéon-Sorbonne le 21 octobre 1989.

SANABRIA Isabela Soraia Backx, « Paulo Duarte e a construção do patrimônio plural - a inclusão de outras memórias no conceito de patrimônio brasileiro », *in Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*, ANPUH, São Paulo, 2011, 16 p. URL : http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300679569_ARQUIVO_Anpuh-Final.pdf (consulté le 3 août 2015).

WISNIK Guilherme, « Plástica e anonimato : modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade », *in Novos Estudos CEBRAP*, novembre 2007, n° 79, p. 169-193.

Instruments de recherche bibliographique et thématique

CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSEES (ICOM), « Statuts du Conseil International des Musées (ICOM). Adoptés par la 22^{ème} Assemblée générale tenue à Vienne - Autriche), le 24 août 2007 ». Document 2005/DIV.03rev5, décembre 2007, 13 p. URL : http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/statuts_fr.pdf (consulté le 20 août 2015).

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM), « Cadastro Nacional de Museus ». URL : <http://www.museus.gov.br/sistemas/cadastro-nacional-de-museus/> (consulté le 26 août 2015).

INSTITUTO DO PATRIMONIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA (IPAC), « Secretário de cultura visita obras de reforma do MAM ». Article non signé publié le 19 décembre 2014 sur le site électronique de l'Institut du patrimoine artistique et culturel de Bahia. URL : <http://www.ipac.ba.gov.br/noticias/secultba-visita-obras-do-mam> (consulté le 26 octobre 2015).

INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL (IPHAN), « Solar do Unhão e Capela Nossa Senhora da Conceição (Salvador, BA) ». Registre de

l'inscription du 16 septembre 1943. URL :
http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1172
(consulté le 26 octobre 2015).

_____. *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil : uma trajetória*, Brasília, Fundação Nacional Pró-Memória (SPHAN, Pró-Memória), 1980, 143 p. Publication n° 31 du Secrétariat du patrimoine historique et artistique national (*Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*) réalisée sous le gouvernement de João Figueiredo à la présidence de la République du Brésil et du ministre de l'éducation et de la culture Eduardo Portella. URL :
[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural(1).pdf) (consulté le 18 juillet 2015).

MINISTERIO DA CULTURA, « Política Nacional de Museus ». URL :
https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/02/politica_nacional_museus_2.pdf (consulté le 26 août 2015).

III. Les musées d'art

BARDI Pietro Maria, *Museo d'Arte di San Paolo*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1968, 72 p.

BRASCHI Cecilia, « La participation française à la Première Biennale de São Paulo. Une page d'histoire et d'historiographie de l'art, entre l'Amérique Latine et l'Europe », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, Actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013. URL : <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Braschi.pdf> (consulté le 11 septembre 2015).

BRETON Jean-Jacques, *Les arts premiers*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, 128 p.

BUENO Guilherme, FIDELIS, Gaudêncio, FREIRE, Cristina, POINSOT, Jean-Marc, « Les musées brésiliens : une histoire de l'art alternative », in *Perspective*. La revue de l'INHA, Paris, 2013-2, p. 224-238.

CHIARELLI Tadeu, « A arte, a USP e o devir do MAC », in *Estudos Avançados*, São Paulo, 2011, vol. 25, n° 73, p. 241-252.

COLI, Jorge, « Fabrique et promotion de la brésilianité : art et enjeux nationaux », in *Perspective*, La Revue de l'INHA, Paris, 2013, n° 2, p. 213-223.

DURAND, José Carlos, « Négociation politique et rénovation de l'architecture [Le Corbusier au Brésil] », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Les avant-gardes, juin 1991, vol. 88, p. 61-77. URL :
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1991_num_88_1_2982 (consulté le 6 septembre 2015).

FERRAZ Marcelo Carvalho, FERRAZ Isa Grinspum (orgs), *Museu de Arte de São Paulo, 1957-1968 : Lina Bo Bardi*, São Paulo, Editorial Blau, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997, 64 p.

FERREIRA Marieta de Moraes, « *Chateaubriand, Assis* », in Dicionário da Elite Política Republicana (1889-1930), CPDOC/FGV, Rio de Janeiro, s.d. URL : <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/CHATEAUBRIAND,%20Assis.pdf> (consulté le 8 septembre 2015).

GRENIER Catherine, *La Fin des musées ?*, Paris, Editions du Regard, 2013, 141 p.

GLAISEN Sarah, *La programmation art contemporain de l'Année du Brésil en France*, Paris, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2009, 175 p. Mémoire de master, UFR de Langues et Culture Etrangères, réalisé sous la direction du professeur Idelette Muzart-Fonseca dos Santos.

KORNIS Mônica Almeida, « Sociedade e cultura nos anos 50 », 2002. Rubrique du Centre de recherche et de documentation en histoire contemporaine du Brésil de la Fondation Getúlio Vargas fondée en 1973 à Rio de Janeiro. URL : <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950> (consulté le 3 septembre 2015).

LEON Ethel, *IAC Instituto de Arte Contemporânea : Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953), Primeiros estudos*, São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de arquitetura e urbanismo, 2006, 236 p. Mémoire de master.

LOURENÇO Maria Cecília França, *Museus acolhem moderno*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 1999, 304 p.

MACHADO Vanessa Rosa, SANTOS Fábio Lopes de Souza, « A revista *Malasartes*, a crítica ao projeto político-cultural do modernismo e a produção experimental dos anos 1970 », in Atas VIII EHA - Encontro de História da Arte, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2012, p. 685-692.

MARTINS Sérgio B., *Constructing an Avant-Garde : art in Brazil, 1949-1979*, Cambridge, MIT Press, 2013, 232 p.

MICELI Sergio, « Mercado de arte : Brasil 2000 », in MARQUES, Reinaldo, VILELA, Lúcia Helena (orgs), *Valores : arte, mercado, política*, Belo Horizonte, Editora UFMG / Abralic, 2002, p. 79-106.

PARADA Maurício B. A., « A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro : a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50 », in Revista Brasileira de Historia, 1994, vol. n° 27, p. 113-128. URL : http://www.anpuh.org/revistabrasileira/view?ID_REVISTA_BRASILEIRA=16 (consulté le 13 septembre 2015).

POLITANO Stela, *Exposição Didática e Vitrine das Formas : a didática do Museu de Arte de São Paulo*, São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, 2010, 297 p.
Mémoire de master du Département d'histoire et sciences humaines sous la direction du professeur Nelson Alfredo Aguilar.

ROCHA Ana Cristina Souza, *Gestão e Estratégias de Marketing em Museus de Arte : Museu de Arte Contemporânea da USP*, São Paulo, Universidade São Marcos, 2008, 156 p.

Instruments de recherche bibliographique et thématique

- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, « Aldemir Martins ». URL : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2273/aldemir-martins> (consulté le 26 septembre 2015).
- _____ . « Bial International de São Paulo ». URL : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80043/bial-internacional-de-sao-paulo-1-1951-sao-paulo-sp> (consulté le 10 septembre 2015).
- _____ . « Ciccillo Matarazzo ». URL : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16545/ciccillo-matarazzo> (consulté le 10 septembre 2015).
- _____ . « Darel ». URL : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5637/darel> (consulté le 26 septembre 2015).
- _____ . « Flávio Motta ». URL : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa412/flavio-motta> (consulté le 23 octobre 2015).
- _____ . « Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) ». URL : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao16564/museu-de-arte-moderna-de-sao-paulo-mamsp> (consulté le 10 septembre 2015).
- _____ . « Pinacoteca do Estado (São Paulo, SP) ». URL : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao111664/pinacoteca-do-estado-sao-paulo-sp> (consulté le 20 août 2015).
- _____ . « Rescála ». URL : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9624/rescala> (consulté le 20 septembre 2015).
- _____ . « Sante Scaldaferrri ». URL : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8683/sante-scaldaferrri> (consulté le 12 octobre 2015).
- MUSAS, Revista Brasileira de Museus e Museologia, Rio de Janeiro, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2006, n° 2, 201 p.
- PINACOTECA DO ESTADO DE SAO PAULO, « Arte no Brasil - uma história na Pinacoteca de São Paulo ». Descriptif de l'exposition réalisée par le curateur Ivo

Mesquita, ouverte au public en 2011. URL : <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=exposicoes&idexp=1071&mn=537&friendly=Exposicao-Arte-no-Brasil-uma-historia-na-Pinacoteca-de-Sao-Paulo> (consulté le 22 août 2015).

_____. « Cronologia ». URL : <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=572&c=1037&s=0&friendly=cronologia> (consulté le 22 août 2015).

IV. Les musées de Bahia

Bibliographie passive

CALDERÓN Valentín, *Biografia de um monumento : o Antigo Convento de Santa Teresa da Bahia*, Salvador, Edufba, 1970, 250 p.

CERAVOLO Suely Moraes, « O Museu do Estado da Bahia, entre ideais e realidades (1918 a 1959) », in *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, 2011, vol. 19, n° 1, p. 189-246.

_____. « Uma análise sobre museus na década de 1940 : o estudo de José Antônio do Prado Valladares », in *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, juin 2012, vol. 19, n° 2, p. 769-777.

Bibliographie active

ALMANDRADE ALVES, Haraldo Cajazeira, « s.t. », in *Contorno. Na medida do impossível*, Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia, 2013, vol. 1, n° 1, p. 39-43.

ANDRADE Nivaldo Vieira Junior de, ANDRADE Maria Rosa de Carvalho, FREIRE Raquel Neimann da Cunha, « Avant-garde na Bahia : urbanismo, arquitetura e artes plásticas em Salvador nas décadas de 1940 a 1960 », s.l.n.d. Article disponible sur le site DOCOMOMO. URL : <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/060.pdf> (consulté le 28 mai 2014).

BALTIERI Rosana, « João José Rescala », in FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro, HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira, *Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia*, Salvador, EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. URL : <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/joao-jose-rescala/> (consulté le 20 septembre 2015).

BUENO Alexei, *O Universo de Francisco Brennand*, Rio de Janeiro, G. Ermakoff Casa Editorial, 2011, 336 p.

FARKAS Solange Oliveira (org.), *O Museu de Arte Moderna da Bahia*, São Paulo, Banco Safra, 2008, 359 p.

FLEXOR Maria Helena Ochi, « Raizes da arte moderna na Bahia/Brasil », in *Reprises*, (c) Artelogie, 2011, n° 2. URL : <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article75> (consulté le 4 novembre 2014).

MAIA Pedro Moacir (ed.), *O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia*, São Paulo, Banco Safra, 1987, 295 p.

MARQUES Roberta Smania, SILVA, Rejâne Maria Lira da, « O reflexo das políticas universitárias na imagem dos museus universitários : o caso dos museus da UFBA », in *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMU Unirio / MAST*, 2011, vol. 4, n° 1, p. 63-84.

RAMOS Everardo, « Do mercado ao museu : a legitimação artística da gravura popular », in *Visualidades*, Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010, vol. 8, n° 1, p. 38-57.

SILVA Aldo José Morais, *Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Origem e estratégias de consolidação institucional 1894-1930*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2006, 246 p. Thèse de doctorat. Programme de postgraduation en Histoire.

SILVA-NIGRA Clemente Maria da, *Convento de Santa Teresa. Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia*, Rio de Janeiro, AGIR, 1972, 120 p.

SMITH Robert C., « José Antônio do Prado Valladares (1917-1959) », in *The Hispanic American Historical Review*, Durham, Duke University Press, août 1960, vol. 40, n° 3, p. 435-438.

SOARES Leôncio, « O I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular », in SOARES, Leôncio, FÁVERO, Osmar (orgs), *Primeiro Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular*, Brasília, Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, UNESCO, 2009, p. 15-32.

TERENO Maria do Céu Simões, « Convento de Nossa Senhora dos Remédios e a Ordem do Carmo em Portugal e no Brasil », Evora, Universidade de Evora, 2013, 27 p. Article présenté dans le cadre du cycle de conférences *Convento dos Remédios*.

Instruments de recherche bibliographique et thématique

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DA BAHIA, « Dep. Wilson Lins ». Rubrique des députés de l'Assemblée législative de l'Etat de Bahia. URL : <http://www.al.ba.gov.br/deputados/Deputados-Interna.php?id=370> (consulté le 25 septembre 2015).

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, « Museu de Arte da Bahia – MAB ». Rubrique actualisée le 5 décembre 2006. URL : http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=insti tuicoes_texto&cd_verbete=5350&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=12 (consulté le 18 mai 2014).

_____ . « Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM/BA ». Rubrique actualisée le 13 décembre 2013. URL :

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=instituicoes_texto&cd_verbete=4990&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=12 (consulté le 19 mai 2014).

_____ . « Museu de Arte Sacra (Salvador, BA) ». URL :

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao17539/museu-de-arte-sacra-salvador-ba> (consulté le 19 septembre 2015).

V. Lina Bo Bardi

ARCHIVIO LUCE, « Reparto Attualità : 1930. S.E. Mussolini inaugura la Galleria di Roma ». Archive photographique, code A00022040. Archives de l'Institut LUCE (L'Union cinématographique éducative) fondé en 1924 par Mussolini. URL : <http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/fotoPlayer.jsp?doc=14830&db=fotograficoLuceCRONOLOGICO&index=1&id=undefined§ion=/> (consulté le 8 septembre 2015).

BARDI Lina Bo, « Cinco anos entre os “Branços” : o Museu de Arte Moderna da Bahia », in *Mirante das Artes*, São Paulo, novembre/décembre 1967, supplément, n° 6.

_____ . « Planejamento ambiental - “desenho” no impasse », in *Malasartes*, Rio de Janeiro, dez-fev, 1975-76, n° 2, p. 4-7.

_____ . *L'impasse del design. L'esperienza nel Nordest del Brasile*, São Paulo, Milano, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Edizioni Charta, 1995, 78 p.

_____ . « Resumo das atividades do Museu de Arte Moderna da Bahia », in *Contorno - Na medida do impossível*, Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia, décembre 2013, vol. 1, n° 2, p. 54-55. Résumé des activités du Musée d'art moderne de Bahia en 1960.

_____ . « Exposição Nordeste », in *Contorno - Na medida do impossível*, Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia, décembre 2013, vol. 1, n° 2, p. 56-57.

_____ . « Técnica e Arte », in *Contorno - Na medida do impossível*, Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia, décembre 2013, vol. 1, n° 2, p. 58-61.

_____ . « s.t. », in *Contorno - Na medida do impossível*, Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia, décembre 2013, vol. 1, n° 2, p. 66-67. Texte de divulgation de l'événement dicatique du Musée d'art moderne de Bahia.

_____ . « Vitrinas », in RUBINO, Silvana, GRINOVER, Marina (orgs), *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 75-79.

BOTTURA Roberto de Almeida, « Redescobrimo o Brasil : Lina Bo Bardi e a ponte conceitual entre patrimônio cultural popular, desenho industrial e identidade nacional ». III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2014, 12 p.

BUERGEL Roger M., « ‘This Exhibition Is an Accusation’ : The Grammar of Display According to Lina Bo Bardi », in *Afterall Journal*, London, printemps 2011, n° 26, 8 p.

CHAGAS Maurício de Almeida, « Salvador, 1958-1967. O Edifício Urpia, o Teatro Castro Alves e Lina Bo Bardi », in *Arquitextos*, São Paulo, Vitruvius & Romano Guerra Editora, septembre 2008, 100.01, 09. Revue périodique mensuelle en ligne. URL : <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.100/108> (consulté le 26 septembre 2015).

COELHO Germano, *MCP - História do Movimento de Cultura Popular (1960-1964)*, Recife, 2012, 542 p.

GAMA Mara, « O museu-escola de Lina Bo na Ribeira do Gabriel », in FARKAS, Solange Oliveira (org.), *O Museu de Arte Moderna da Bahia*, São Paulo, Banco Safra, 2008, p. 8-13.

GASPAR Lúcia, « Movimento de Cultura Popular (MCP) », in Biblioteca Blanche Knopf, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2008. URL : http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=723&Itemid=192 (consulté le 8 octobre 2015).

_____. « Abelardo da Hora », in Biblioteca Blanche Knopf, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2009. URL : http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=343&Itemid=1 (consulté le 18 octobre 2015).

GERHARDT Heinz-Peter, « Paulo Freire », in *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, septembre-décembre 1993, vol. 23, n° 3-4, p. 445-465.

GRINOVER Marina Mange, *Uma ideia de arquitetura : escritos de Lina Bo Bardi*, São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2010, 256 p. Mémoire de master réalisé sous la direction de Ana Maria de Moraes Belluzzo.

_____. « A forma a partir do espaço em uso, construções de Lina Bo Bardi ». Article présenté à l'occasion du neuvième Séminaire DOCOMOMO Brasil intitulé *Interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente*, Brasília, juin 2011, 12 p. Article compilé à partir du travail de master réalisé par l'auteur (2010).

HORA Abelardo da, « Depoimento Abelardo da Hora », in *Memorial do MCP*, Recife, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1986, p. 13-18.

LIMA Zeuler Rocha Mello de Almeida, « Preservation as confrontation : the work of Lina Bo Bardi », in *Future Anterior*, hiver 2005, vol. 2, n° 2, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 24-33. URL : http://www.arch.columbia.edu/files/gsap/imceshared/gjb2011/V2N2_Lima.pdf (consulté le 15 octobre 2015).

_____. *Lina Bo Bardi*, New Haven & London, Yale University Press, 2013, 239 p.

OLIVEIRA Olivia de, « A propos de l'œuvre de Lina Bo Bardi », in IAS, Ingénieurs et architectes suisses (architecture), 21 mars 2001, vol. 127, n° 6, p. 82.

_____. *Obra construída Built work*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, 255 p.

_____. *Lina Bo Bardi : sutis substâncias da arquitetura*, Barcelona, Romano Guerra Editora & Gustavo Gili, 2006, 399 p.

ORTEGA Cristina Garcia, *Lina Bo Bardi : móveis e interiores (1947-1968) - interlocuções entre moderno e local*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2008, 428 p. Thèse de doctorat réalisée dans le cadre du Programme de postgraduation de la Faculté d'architecture et d'urbanisme de l'Université de São Paulo (FAUUSP).

PEREIRA Juliano Aparecido, *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)*, Uberlândia, Edufu, 2007.

RUBINO Silvana Barbosa, *Rotas da modernidade : trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2002, 256 p. Thèse de doctorat du département d'anthropologie de l'Institut de philosophie et des sciences humaines de l'Université d'Etat de Campinas sous la direction du professeur Antônio Augusto Arantes Neto.

_____. « Gramsci no museu, ou a arte popular no Solar do Unhão, Salvador, 1963-4 », 26^a Reunião Brasileira de Antropologia, Porto Seguro, juin 2008, n.p. URL : http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2037/silvana%20rubino.pdf (consulté le 29 septembre 2015).

RUBINO Silvana, GRINOVER Marina (orgs), *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, São Paulo, Cosac Naify, 2009, 208 p.

SANTANA Jussilene, « Cumplicidades e Parcerias : Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, na Escola da Criança do MAMB e na Expo Bahia da V Bienal de São Paulo », Salvador, 2009, 8 p. Communication présentée dans le cadre de l'événement *50 anos de Lina Bo Bardi na Encruzilhada da Bahia e do Nordeste* organisée à Salvador du 2 au 5 décembre 2009 en commémoration du cinquantenaire de la présence de l'architecte à Bahia (1958-1954). URL : http://www.docomobahia.org/linabobardi_50/8.pdf (consulté le 3 octobre 2015).

TAKAKI Juliana Yoko, « Lina Bo Bardi e a produção artesanal : a trajetória de um pensamento de vanguarda », São Paulo, Centro de Estudos Latino-Americano sobre Cultura e Comunicação, Universidade de São Paulo, 2010, 28 p.

VEIKOS Cathrine, *Lina Bo Bardi : the theory of architectural practice*, London & New York, Routledge, 2014, 269 p.

ZOLLINGER Carla, « O Trapiche à beira da baía : a restauração do Unhão por Lina Bo Bardi ». Article présenté à l'occasion du septième séminaire de l'organisation non-gouvernementale DOCOMOMO Brasil, Porto Alegre, 2007, 24 p. URL :

<http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/012.pdf> (consulté le 15 octobre 2015).

_____. « Lina Bo Bardi and the Bahian Modern Art Museum : museum-school, museum in progress », 2012. Article diffusé dans le cadre de l'exposition itinérante *Lina Bo Bardi : together* du collectif *Assemble* basé à Londres et organisée par Noemi Blager. URL : <http://linabobarditogether.com/2012/09/02/lina-bo-bardi-and-the-bahian-modern-art-museum-museum-school-museum-in-progress/> (consulté le 15 octobre 2015).

Instruments de recherche bibliographique et thématique

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, « BARDI, Lina Bo (1914-1992) ». Rubrique actualisée le 23 septembre 2013. URL : http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1481&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=1 (consulté le 15 mai 2014).

HABITAT, « Amazônas : o povo arquiteto », São Paulo, out.-dez. 1950, n° 1, p. 68-71.

INSTITUTO LINA BO e P.M.BARDI, « Linha do tempo - Lina Bo Bardi ». Repères chronologiques de la biographie et de l'ensemble des activités de Lina Bo Bardi. URL : http://www.institutobardi.com.br/linha_tempo.asp (consulté le 28 septembre 2015).

LINA BO BARDI, 50min, Brésil, 1993. Film sur Lina Bo Bardi réalisé par Aurélio Michiles.

A

Abbott Jonathas.....100, 103, 104, 105,
106, 107, 112, 197, 232, 268
Adami Hugo.....163
Agostini Ângelo.....80, 81
Aguiar Pinto de.....118
Aguiar Raimundo.....117
Aguiar Souza.....119
Albini Franco.....336
Albuquerque José Pires de Carvalho e...
334
Alegre Manuel de Araújo Porto...75, 76,
88, 89, 90, 93, 97
Alencar Miguel Arraes de.....323, 325
Allioni José.....111
Almeida Belmiro de.....80, 81
Almeida Guilherme de.....163
Almeida Isaías Alves de.....58
Almeida Maria Célia Amado Calmon
Du Pin e.....128, 129,144
Almeida Paulo Mendes de.....163
Almeida Melo José Tarcízio de.....260
Almeida Rômulo Barreto de.....327
Alvarenga Silva.....42
Alves Antônio de Castro.....103
Alves Antônio José.....103, 107, 197
Alves Eurico.....118
Amado Jorge.....118, 119, 121, 184,
276, 304, 305
Amaral Braz Hermenegildo do.....127
Amaral Domitília.....166
Amaral José Álvarez do.....104
Amaral Leopoldo Bastos do.....127
Amaral Tarsila do....121, 122, 163, 242,
256
Amadei Yolanda.....166
Amorim Carlos A.....236
Amorim Clóvis.....118, 119

Andrade Antonieta Marília de Osvald....
161
Andrade Carlos Drummond de...56, 220
Andrade Da Costa.....118, 119
Andrade Junior Nivaldo V.....143, 144
Andrade Rodrigo Melo Franco de.....56,
212, 213, 220, 221, 226, 234, 264
Andrade Mário de.....41, 42, 56, 57, 70,
163, 212, 216, 217, 218, 219, 220,
221, 222, 223, 224, 225, 226, 236,
260, 303
Andrade Oswald de.....42, 43, 304
Antônio Celso.....72, 249
Aragão Rita de Cássia.....43, 44, 45, 46,
47, 51, 132, 133, 134, 135, 136,
151, 152, 153, 155, 170
Araújo Nelson de Sousa.....186
Arbousse-Bastide Auguste Comte Paul..
50
Assemany Emanuel.....119
Augusto João.....166
Augusto Jenner.....124, 144
Avelar Ana.....343
Azevedo Antônio de Araújo de.....74
Azevedo Fernando de...55, 56, 140, 141
Azevedo Francisco de Paula Ramos de..
242
Azevedo José Batista da Costa.....209
Azevedo Paulo Ormino de....127, 128,
202
Azevedo Thales.....152

B

Bachelier Jean-Jacques.....79
Bader Simone.....343
Bahia Hansen (Hansen Karl Heins).125,
130, 169, 302, 304

- Balbino Antônio..60, 134, 149, 151, 306
 Baleeiro Aliomar.....300
 Baltieri Rosana.....283
 Bandeira João.....343
 Bandeira Manuel.....56, 72, 220
 Barata Mário.....124
 Barbosa Ana Mae.....46, 67, 68, 69, 71,
 72, 75, 77, 80, 91, 93, 94, 95,
 96, 138, 139, 140, 141, 152
 Bardi Lina Bo.....16, 17, 18, 19, 21, 22,
 24, 25, 125, 128, 168, 170, 171,
 172, 173, 174, 175, 181, 187, 254,
 255, 256, 257, 258, 259, 264, 271,
 272, 273, 274, 275, 276, 277, 284,
 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294,
 295, 299, 301, 305, 306, 307, 308,
 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315,
 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322,
 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332,
 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340,
 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347,
 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354,
 355, 356, 357, 358, 361, 362, 363,
 366, 367, 368, 369
 Bardi Pietro Maria...172, 255, 256, 257,
 258, 263, 288, 291, 304, 313, 320,
 321, 328, 329, 331, 342, 347, 348,
 356, 357
 Barreto Muniz.....107
 Barros Agripiniano de.....114, 117
 Barros Francisco Borges de.....130
 Barros Ismael de.....117
 Barroso Gustavo.....210, 211, 212, 213
 Bastide Roger.....49, 152
 Batista Pedro Ernesto.....141, 142
 Bastos Carlos....212, 123, 125, 144, 306
 Baumgarten Jens.....79
 Bergamini Adolpho.....162
 Berghof Herbert.....160
 Berio Luciano.....353
 Bernardelli Henrique.....242
 Bernardelli Rodolfo.....71
 Bernardet Roger.....271
 Bethânia Maria.....21, 358
 Bierrenbach Ana Carolina.....343
 Bill Max.....257, 263, 266
 Bispo Antonio Alexandre.....90
 Bittencourt Agueda.....46, 136, 137
 Bittencourt Paulo.....261, 264, 265
 Blager Noemi.....291
 Boal Augusto.....298
 Boas Franz.....42
 Boaventura Edivaldo Machado....51, 52,
 54, 127, 128, 131, 146, 150, 157,
 192, 199, 200, 202
 Bodenheim Kitty.....162
 Bonadei Aldo Cláudio Felipe..169, 302,
 303
 Bonaparte Napoléon..68, 74, 75, 78, 90,
 95, 96, 97, 98
 Bonpland Aimé.....74
 Booth George Gough.....320
 Borges Pedro Alexandrino.....242
 Bottura Roberto de Almeida. 329, 338,
 339
 Boulez Pierre.....353
 Braga Lênio.....169
 Branco Pedro de Unhão Castelo.....334
 Branco Castello.....155
 Brandão Yulo.....166
 Braschi Cecilia.....263
 Bratke Oswaldo.....257
 Braudel Fernand.....49
 Brecheret Victor.....122, 163, 242
 Brennand Francisco..312, 322, 325, 339
 Bresciani Maria Stella.....94
 Brito Antônio Ferreira de Oliveira.....62
 Brito Marcos de Noronha e.....30, 104
 Brito Silvia Helena Andrade de...55, 56,
 57, 58
 Buck Augusto.....117
 Bueno Alexei (2011)
 Bueno Guilherme.....245, 250, 251, 252,
 269, 288, 316
C
 Cabral Dilma.....131, 209
 Calder Alexandre.....329, 257, 262

Calmon Francisco Marques de Góis.....
 132, 137, 215, 232
 Calmon Pedro...131, 134, 146, 150, 165
 Camacho Thimoteo.....62, 64
 Câmara Geraldo Raposo.....281
 Camargo Angélica Ricci.....208, 209
 Camargo Iberê.....169
 Caminhoá Francisco de Azevedo.....106
 Campofiorito Quirino.....76, 83, 84
 Campos Deoclécio Redig de.....280, 281
 Campos Ernesto de Souza.....145, 146,
 150, 190, 191
 Campos Francisco Luiz da Silva.....55,
 56, 212, 249
 Campos Francisco Vieira.....117
 Campos Maria de F.H.....101, 102
 Canclini Néstor García.....260
 Cañizares Miguel Navarro y.....87, 99,
 109, 110, 111, 112, 127
 Capanema Gustavo....56, 57, 58, 59, 60,
 63, 141, 190, 216, 217, 249, 260
 Caram Marina.....302, 303, 304
 Cardim Pedro Augusto Gomes.....243
 Carneiro Edison.....118, 119, 152, 184,
 185, 186
 Carvalho Flávio de.....121, 122, 256
 Carvalho Genaro Antônio de.....123
 Carvalho Kildare Gonçalves.....42
 Carvalho José Murilo de.....53, 54
 Carvalho Manoel Luiz Álvares
 Carvalho Paula Carolina de Andrade.....
 207
 Carvalho Rômulo.....126
 Carvão Aluísio.....126
 Carybé.....124, 125, 144, 169, 184,
 302, 304, 305
 Castro André de Melo e.....214
 Catharino José.....125
 Cavalcanti Ana Maria Tavares....83, 84,
 87
 Cavalcanti Emiliano Di....121, 122, 163,
 302
 Caymmi Dorival.....184
 Ceravolo Suely Moraes....230, 231, 233,
 234, 235, 237
 Chagas Maurício de Almeida.....292,
 293, 295, 306, 307, 312, 334, 335
 Chalréo Silvia Leon.....302, 304
 Chamberlain.....78
 Charle Christophe.....24, 32, 33, 34, 35,
 36, 64, 65, 105, 157
 Chateaubriand Assis.....171, 212, 252,
 253, 254, 255, 259, 261, 262, 263,
 305, 306, 307, 330
 Chiacchio Carlos.....118, 119, 120
 Chiarelli Domingos Tadeu.....269
 Chile Alberto.....214
 Chirico Pasquale de.....116, 117, 127
 Claparède Edouard.....140
 Clark Lygia.....126, 252, 266, 310
 Clément XIV.....35, 239
 Coelho Austricliano F.....111
 Coelho Germano de Vasconcellos....323
 Cole Henry.....328
 Coleman L.V.....230
 Coli Jorge.....77, 78, 79, 216, 217
 Cordeiro João.....118, 119
 Cordeiro Waldemar.....262
 Corrêa Mariza.....360
 Corrêa Rivadávia da Cunha.....54
 Costa Carlos Alberto Santos.....278
 Costa Cláudio Manuel.....42
 Costa Dias da.....118, 119
 Costa Lúcio.....72, 220, 248
 Costa Sosígenes.....118, 119
 Cousinet.....323
 Coutinho Riolan.....127
 Coutinho Sonia.....126
 Couto José Antonio da Cunha.....110
 Cozzo Humberto.....123
 Cravo Mário Júnior....21, 121, 123, 124,
 128, 130, 144, 237, 294, 302, 304,
 305, 306, 308, 309, 322, 329, 331,
 338, 339, 340, 350, 352
 Cuixart Modest.....128
 Cunha José Guilherme da.....200
 Cunha Manuel da.....83

D

Dacosta Milton.....125
Damásio Virgílio Clímaco.....111
Debret Jean-Baptiste..72, 76, 78, 80, 88,
90, 97, 113, 241, 256
Decroly Jean-Ovide.....137, 140, 323
Degand Léon.....262, 263
Delacroix Francine.....162
Denon Dominique Vivant.....96
Dewey John.....72, 137, 138, 139, 140,
282
D’Horta Arnaldo Pedroso.....302
Dias André Luís Mattedi.....188, 201
Dias Anita Rita.....37, 38, 39
Dias Cícero.....121, 122, 262
Dias Gonçalves.....89
Dilthey Wilhelm.....20
Dinis I^{er}.....38
Djanira.....125, 302, 304
Doesburg Theo van.....353
Dotto Eduardo.....127
Duarte Hélio de Queiroz.....144
Duarte José Jorge.....98
Duarte Paulo.....217, 218, 219
Dumas Georges.....50
Dunham Katherine.....167
Durand José Carlos.....248, 249, 250
Duschenes Maria.....162
Dutra Eurico Gaspar....59, 60, 145, 146,
149, 191

E

Eames Charles et Ray.....321
Eichbauer Hélio.....170, 171, 174, 175,
187
Eisele Inês.....37, 38, 39
Ender Thomas.....70, 78

F

Farias Cândido Mateus.....98
Farias Robespierre de.....117
Farkas Solange Oliveira....282, 295, 302
Farkas Thomas.....257
Fernandes Florestan.....46, 47, 208

Ferraz Aydano do Couto.....118, 185
Ferraz Geraldo.....329
Ferraz Isa Grinspum.....258, 259, 289
Ferraz Luíz Pedreira do Couto.....214
Ferraz Marcelo Carvalho..258, 259, 289
Ferraz Marcelo.....343
Ferraz Renato.....294, 308
Ferreira Lucy Citti.....121, 122
Ferreira Marieta de Morais.....253
Ferrez Marc.....73, 76, 80, 241
Ferrez Marc (fils).....76
Ferrez Zéphyrin.....73, 76, 241
Ferriot Dominique.....268
Ferry Jules.....137
Fidelis Gaudêncio... 245, 250, 251, 252,
269, 288, 316
Filho Carvalho.....118, 125
Filho Ernesto Simões.....60, 134
Filho Godofredo.....125, 306
Filho João Fernandes Campos Café...60,
61, 149
Filho João Mendonça.....123
Filho José Bina Fonyat....127, 129, 306
Filho José Nivaldo Allioni.....127
Filho Lourenço.....56, 140
Filho Luís Viana.....185
Filho Manoel Ignácio de Mendonça.....
117, 127, 282
Filho Oswald de Andrade.....121, 122
Firnekaes Adam.....127, 129, 169
Flexor Maria Helena Ochi.....87, 102,
103, 109, 116, 117, 119, 120, 121,
124, 235
Flexor Sanson.....302
Fohr Robert.....204, 205, 239
Fonseca Hermes Rodrigues da.....54
Fontes Carlos.....101
Fraga Albérico.....201
Fraga Myriam.....126
Freinet Célestin.....323
Freire Cristina..245, 250, 251, 252, 269,
288, 316
Freire Luiz Alberto Ribeiro.....87, 112
Freire Paulo.....298, 325

Freyre Gilberto.....41, 42, 138, 185, 186,
212, 233, 296, 323, 326, 329
Frutuoso Maria Núbia Medeiros de
Araújo.....51, 52, 54, 57, 62
Furtado Celso.....276, 277, 297, 327

G

Gabor Karola Szilard.....302, 303
Gadelha Lina.....126
Galeffi Romano.....128, 129
Galvão Alfredo.....86, 87
Galvão Fernando.....106
Gama Mara.....333
Gaspar Lúcia.....299, 323
Gelewsky Rolf.....164
Gerchman Rubens.....252, 310
Gerhardt Heinz-Peter.....299
Gigou Marie-Odile.....162
Gil Gilberto.....21, 227, 358
Giorgi Bruno.....249
Giovannoni Gustavo.....345
Glaisen Sarah.....250, 251, 262, 266
Gobbis Vittorio.....121, 163
Godinho Gabriel Ignacio.....230
Goeldi Oswaldo.....302, 303
Goethe.....350
Goeyvaerts Karel.....353
Göldi Emil August.....206, 303
Gomes Dias.....119
Gomes Francisco Agostinho.....30, 31
Gomes João Carlos Teixeira.....126
Gômes Joel R.....165
Gomes Saul António.....38
Gomide Antônio.....121, 122, 163
Gonçalves Martim.....22, 123, 125, 128,
156, 159, 160, 164, 166, 167, 170,
173, 174, 176, 180, 182, 187, 198,
201, 271, 272, 273, 274, 275, 276,
279, 284, 291, 299, 308, 309, 311,
313, 314, 316, 318, 319, 322, 331,
339, 352, 353, 356, 357, 358, 362
Gonzaga Tomás.....42
Goulart João Belchior Marques..62, 297
Graciano Clóvis.....121

Gramsci Antonio.....330, 344
Grassmann Marcelo.....302, 305
Graz John.....163
Grégoire IX.....29
Grimm Georg.....80, 81, 82
Grinover Marina Mange..312, 329, 331,
339, 354
Gropius Walter.....329, 346, 351
Gros Jean-Antoine.....88
Grün Maurice.....113
Guarnieri Camargo.....163
Guimarães Admar.....127
Guimarães José Tertuliano.....120
Gullar Ferreira.....126, 252, 266

H

Harambourg Lydia....203, 209, 238, 239
Hartoch Clara.....257
Henriques Afonso.....37
Herkenhoff Paulo.....82
Heuberger Theodoro.....158
Hildebrandt Ferdinand Theodor.....78
Holanda Sérgio Buarque de...41, 42, 47,
57, 207, 208, 212
Homem Francisco de Sales Torres...88,
89
Hora Abelardo da.....299, 324, 325
Humboldt Alexander von.....74, 75
Humboldt Wilhelm von.....36
Huxley Julien.....142

I

Ihering Hermann Friedrich Albrecht
von.....207
Ibberson Vincent.....266

J

Janacópulos Adriana.....249
Jardim Luís.....220
Jeanneret Charles-Edouard (Le
Corbusier)..248, 249, 256, 257, 329
Jesus José Teófilo de.....83
Jesus Matheus Gato de.....48
João V.....93

João VI.....	27, 39, 51, 68, 70, 73, 74, 75, 86, 97, 98, 209, 241
Jules II.....	238
Julian Rodolphe.....	71
Julião Letícia.....	207, 210, 211, 213, 221, 226
Júnior Caio Prado.....	41, 42
Júnior Lomanto.....	294, 295, 306
K	
Katunga Eunice.....	164
Kerschensteiner Georg.....	137
Kilpatrick William Heard.....	138
Klein Rudolf.....	257
Koellreutter Hans-Joachim.....	158, 159, 163, 164, 166, 168, 173, 201, 272, 299, 309, 311, 313, 329, 331, 352, 353, 357, 358, 362
Kornis Mônica Almeida.....	251
Kubitschek Juscelino de Oliveira.....	17, 61, 151, 219, 296, 297, 300, 305, 324, 327, 361
L	
Labisse Félix.....	307
Lagos Manuel Ferreira.....	98
Landseer Edwin.....	78
Lazarotto Poty.....	130, 302, 304
Leal Fernando Machado.....	129
Leal Maria das Graças de Andrade...	109
Leal Mário.....	188
Leão Carlos.....	248
Leão Fernando Carneiro.....	73
Leben Ulrich.....	79
Lebreton Joachim.....	68, 72, 74, 75, 76, 79, 80, 88, 94, 95, 96, 97, 241
Lefebvre Jean-Paul.....	50
Leite José Roberto Teixeira.....	70, 110
Leite Rinaldo Cesar Nascimento.....	227
Leite Rui Moreira.....	184, 236, 243
Lemos Fernando.....	184
Leon Ethel.....	253, 255, 256, 258, 320, 321, 328, 329
Lepik Andres.....	343
Levi Rino.....	257
Lévi-Strauss Claude.....	49
Levy Walter.....	121, 122
Lima Augusto de.....	214
Lima Vivaldo da Costa.....	152, 165, 182, 183, 184, 186, 187, 272, 316, 322
Lima Zeuler Rocha Mello de Almeida	22, 254, 255, 256, 257, 258, 262, 264, 271, 272, 273, 274, 276, 296, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 315, 319, 320, 321, 322, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 336, 338, 339, 345, 346, 347, 351
Linhares José.....	145
Lins Wilson.....	300
Lipchitz Jacques.....	249
Lisboa Gaspar José.....	107
Lista Giovanni.....	162
Lobato Monteiro.....	138, 212
Lobo Bruno.....	214
Loefgren Alberto.....	207
Lombardi José Claudinei.....	59, 106
Lopes Antônio da Silva.....	102
Lopes Machado.....	119
Lourenço Eduardo.....	178
Lourenço Marta C.....	267, 268, 295
Lourenço Maria Cecília França.....	309, 318
Loyola Ignace de.....	27
Lucena Henrique Pereira de.....	111
Ludwig Selma C.....	116, 123, 124, 125, 127, 129, 130
Luz Angela Ancora.....	83
Luz Carlos Coimbra.....	149
M	
Macedo Joaquim Manuel.....	89
Machado Ana Maria Alves.....	211, 214, 215, 216, 220, 340
Machado Vanessa.....	168
Machado Vanessa Rosa.....	340
Magalhães Aloísio.....	302
Magalhães Emídio.....	117, 120, 129
Magalhães Gonçalves.....	88

Magalhães Juracy Montenegro.....	133, 149, 190, 272, 292, 295, 299, 300, 313, 333	Mestrovic Ivan.....	123
Magalhães Lavínia.....	306	Mesure Sylvie.....	20
Magano Carlos.....	144	Meuron Auguste-Frédéric de.....	335
Maia Francisco Prestes.....	162	Meyer Augusto.....	57
Maia Pedro Moacir..	184, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285	Michiles Aurélio.....	358
Malfatti Anita.....	72, 163, 242, 248	Midlej Dilson.....	126, 128, 129
Mangabeira Otávio..	123, 133, 135, 136, 138, 142, 145, 149	Migliaccio Luciano.....	97
Maria I de Portugal.....	29	Milliet Sérgio.....	163, 263
Marialva Marquis.....	130	Miranda Alcides da Rocha.....	257, 306
Mariani Clemente.....	134, 191, 306	Moholy-Nagy Lazlo.....	328
Marías Julián.....	20	Monteiro João José da Silva.....	98
Marques Luiz.....	70, 93, 94	Monteiro Manoel Cintra.....	125
Marques Roberta Smania.....	270, 284	Monteiro Pedra Aurélio de Góis.....	132
Martin Jean-Hubert.....	22	Monteiro Vincente do Rego.....	122
Martins Aldemir.....	302, 304	Montessori Maria.....	137, 323
Martins Estevão de.....	37	Montigny Auguste Henri Victor Grandjean de.....	73, 88, 91, 98, 241
Martins Manoel Joaquim.....	121	Moreira Gloria.....	166
Martins Maria Amélia de Rezende..	158	Moreira Jorge Machado.....	248
Martins Sérgio B.....	252	Morris William.....	91, 92
Marx Roberto Burle.....	249, 257, 265, 302, 303	Motta Albérico.....	126
Matarazzo Ciccillo...255, 262, 263, 314, 261		Motta Edson.....	302, 304
Matta João Eurico.....	125	Motta Flávio.....	329
Mattos Florisvaldo.....	125, 126	Myasin Léonid Fyodorovich.....	161
Maugüe Jean.....	50		
Maya Raymundo Ottoni de Castro..	261, 264	<i>N</i>	
Mayrink Francisco de Paula.....	207	Nascimento Maria Isabel.....	106
Medeiros José Maria de.....	80, 82	Naves Rodrigo.....	97
Meirelles Victor.....	80, 81, 82	Neill Alexander Sutherland.....	137
Melhor Anísio.....	126	Neiva Artur.....	134
Melo Eduardo Kneese de		Neme Mário.....	208
Melo Ennes		Nervi Pier Luigi.....	329
Melo Sebastião José de Carvalho e (Comte de Oeiras - Marquis de Pombal)..	27, 29, 30, 31, 46, 208	Neto Calazans.....	126
Mendes Erasmo Garcia.....	218	Neto Prudente de Moraes.....	220
Menezes Agrário de.....	107	Neves Lúcia Maria Bastos P.....	31
Mesquita Ivo.....	243	Nicolas IV.....	37, 38
		Niemeyer Oscar.....	144, 248
		Nina Rodrigues Raimundo.....	185, 360
		Nobling Elizabeth.....	257
		Nóbrega Manuel.....	51
		Nogueira Gilka Felloni de Mattos...351	
		Nogueira Ilza.....	159
		Nogueira Rubem Rodrigues.....	351
		Nomura Hitoshi.....	207

Nono Luigi.....	353	Paul III.....	27
Nunes Antonietta d’Aguiar.....	51, 52, 53, 54, 56, 58, 124	Paul IV.....	38
Nunes Rodrigues.....	107	Pavlova Anna Matveïevna.....	161
Nunes Mário.....	161	Pedro I.....	40, 53, 76
O		Pedro II.....	40, 53, 87, 88, 89, 91, 110, 211, 214
Obrist Hans-Ulrich.....	343	Pedrosa Mário.....	94, 252, 266
Oiticica Hélio.....	126, 252, 266, 310	Peixoto Alvarenga.....	42
Olenewa Maria.....	161, 162	Peixoto Júlio Afrânio.....	138
Oliva Zitelman de.....	125	Penteado Olívia Guedes.....	163
Oliveira Cláudia de.....	103, 104, 105, 106, 107	Penteado Yolanda.....	263
Oliveira João José Barbosa de.....	107	Pereira Juliano Aparecido.....	338
Oliveira Manuel Dias de.....	83	Peres Fernando da Rocha.....	126
Oliveira Olivia de.....	22, 24, 171, 258, 293, 294, 297, 336, 337, 338, 342, 346, 348, 349, 351	Perez Rossini.....	302
Oliveira Olivia Fernandes de...117, 118, 119, 124, 125, 126, 169, 171, 172, 191, 199		Pettoruti Emílio.....	302, 303
Oliveira Raymundo.....	125	Piacentini Marcello.....	345
Oliveira Waldir de Freitas.....	165, 183, 184, 186	Picanço José Correa.....	51
Oliveira Junior Gilson Brandão de..182, 185,186		Picchia Menotti Del.....	163
Osir Paulo Rossi.....	163	Piccinato Luigi.....	345
Oswald Henrique.....	127, 130	Pie VII.....	35
Oswald Jacyra.....	127, 129	Pie XI.....	137
P		Pie XII.....	280
Pacheco Régis.....	149	Piedade Amaro Lellis.....	111
Pagani Carlo.....	346	Pierson Donald.....	50
Pagano Giuseppe.....	346	Pinheiro Chavez.....	80
Palanti Giancarlo.....	257, 329	Pinho José Wanderlay de Araujo.....	215
Palatnik Abraham.....	266	Pires Washington.....	56
Pancetti José.....	121, 122, 169, 302, 304	Pires Xisto Antônio.....	98
Paoli Paula Silveira de.....	128, 158, 168	Poinsot Jean-Marc....245, 250, 251, 252, 265, 288, 316	
Papavero Nelson.....	208	Politano Stela.....	275
Pape Lygia.....	126, 266	Ponti Giò.....	329, 343, 346, 347
Parada Maurício B.A.....	259, 264	Pontual Arthur Lício.....	302
Paraíso Juarez.....	127, 130	Portinari Cândido.....	72, 121, 122, 123, 163, 249, 255
Park Robert.....	50	Portinho Carmen.....	265
Patury Raymundo dos Santos.....	119	Pousseur Henri.....	353
		Pradier Charles-Simon....73, 98, 99, 241	
		Prado Paulo.....	163
		Prestes Júlio.....	132, 133, 135
		Q	
		Quadros Jânio da Silva.....	178

Querino Manuel Raimundo.....103, 110,
111

R

Ramos Arthur.....185
Ramos Everardo.....326
Ramos Nereu de Oliveira.....149
Ramos Teodoro Augusto.....50
Ratto Gianni.....352
Rebolo Francisco.....121
Rebouças Diógenes..123, 125, 127, 144,
200, 306, 313, 315, 330, 333, 334,
338, 350, 351
Rego Waldeloir.....152
Reidy Affonso Eduardo.....248, 265
Reis José de Souza.....306
Reis Luiza Nascimento dos.....184
Reis Assis.....144
Rescála João José.....127, 129, 281, 282,
286, 309
Rezende Marcelo.....21, 307
Ribeiro Alves.....118, 119
Ribeiro Darcy.....62, 144, 145, 272
Ribeiro Ernesto Carneiro..143, 144, 180
Ribeiro Fernando Correia.....306
Ribeiro João Ubaldo.....126
Ribeiro Samuel.....163
Risério Antônio....21, 28, 167, 189, 195,
197, 198, 199, 200, 201, 278, 281,
283, 285, 361
Rivet Paul.....218
Robatto Lia.....164, 166, 167
Silvio Robatto.....352
Robles Luiz Gonzales.....128
Rocha Carlos Eduardo da.....125
Rocha Glauber...21, 126, 128, 199, 201,
202, 276, 298, 312, 358
Rocha João Augusto de Lima.....137
Rocha José Joaquim da.....83
Rocha Maria da Conceição Castro
Franca.....161
Rocha-Peixoto Gustavo.....73
Rochas Joëlle Rajat.....204
Rockefeller Abby Aldrich.....262

Rockefeller Nelson A.....156, 250, 253,
255, 262, 263

Rodrigues Augusto.....121, 122, 302
Rodrigues João Francisco Lopes.....87,
88, 111, 127
Rodrigues Manoel Silvestre Lopes..87,
110, 111
Rodrigues Wash.....242
Romero Sílvio.....327
Rosemberg Leão.....352
Rubim António Albino Canelas.....156,
169, 170
Rubino Silvana Barbosa...276, 291, 294,
295, 305, 306, 310, 312, 313, 314,
318, 327, 336, 339, 354
Ruchti Jacob.....257
Rudzka Yanka.....162, 163, 164, 166,
167, 168, 173, 201
Rugendas Johann Moritz.....78
Ruskin John.....91, 92

S

Sá Salma Dias Almeida.....116
Saarinen Eliel.....320
Saia Luiz.....352
Saito Hiroshi.....48
Salgado Clóvis.....61
Salles Nemésio.....125
Sanabria Isabela Soraia Backx.....219
Santana Jussilene.....22, 159, 160, 164,
166, 167, 173, 174, 179, 180, 181,
182, 184, 186, 187, 192, 193, 196,
198, 201, 271, 273, 279, 307, 311,
312
Santos Edgard.....16, 18, 19, 21, 22, 24,
127, 131, 134, 149, 150, 151, 155,
160, 163, 164, 169, 170, 173, 176,
179, 180, 181, 187, 188, 189, 190,
191, 192, 193, 194, 195, 196, 197,
198, 199, 200, 201, 202, 270, 272,
278, 280, 281, 283, 285, 286, 292,
299, 306, 309, 313, 319, 357, 358,
360, 362, 366, 367
Santos Fábio Lopes de Souza.....340

Santos José da Silva.....	98	Silva Rubens Ribeiro Gonçalves da..	200
Santos Maria Célia Teixeira Moura.....	210, 211, 220, 227, 241	Silva Vanessa Magalhães da.....	119
Santos Myrian Sepúlveda dos.....	205, 252, 260, 266, 277	Silva Viviane Rummler da...76, 87, 100,	102, 103, 109, 110, 111, 112, 113,
Santos Oséas Alves dos.....	116, 127	114, 115	
Santos Roberto Figueira...188, 189, 190,		Silva-Nigra Clemente Maria da.....	278,
191, 192, 194, 195, 196, 198		280, 281, 283, 284	
Saviani Dermeval.....	106	Silveira Walter da.....	118, 121, 124, 306
Scaldaferri Sante.....	127, 309	Simas Américo Furtado.....	127
Scarassatti Marco Antonio Farias....	167, 168	Simões Hélio.....	118, 119, 178, 191
Scarpa Carlo.....	336	Sinzig Pedro.....	158
Scliar Carlos.....	121, 122	Sixte IV.....	239
Schwartz Roberto.....	50	Smetak Anton Walter.....	167, 168, 272
Seabra José Joaquim.....	116, 188	Smith Robert C.....	230
Segall Lasar.....	121, 122, 163, 257	Smith Walter.....	71
Seixas Cid.....	118, 119	Soares Leôncio.....	324
Sejima Kazujo.....	343	Soares Paulo Gil.....	126, 128
Selbach Gérard.....	262	Soares Vital Henrique Batista.....	133
Sérgio Antônio.....	186	Sodré Niomar Moniz.....	261, 264, 265
Serpa Ivan.....	263, 266	Souchaud Sylvain.....	48
Sertório Joaquim.....	207	Souriau Etienne.....	34
Sigismund Neukomm.....	73	Sousa Gabriel Soares de.....	334
Silva Aldo José Moraes.....	228, 229	Sousa José Marcelino de.....	188
Silva Archimedes José da.....	115	Sousa Luís de Vasconcelos e.....	208
Silva Augusto Álvaro da...137, 280, 281		Sousa Tomé de.....	359
Silva Francisco Joaquim Bethencourt da	90, 91	Souza Cláudio Mello e.....	126
Silva George Agostinho Baptista da		Souza Gilda de Mello e.....	208
(Agostinho da Silva).....	164,	Souza Iracele Aparecida Vera Lívero de	164
165, 166, 173, 176, 177, 178, 179, 180,		Souza Wladimir Alves de.....	281, 286
181, 182, 183, 184, 185, 186, 187,		Squeff Letícia Coelho.....	80, 82, 89
201, 236, 284, 299, 313		Stanislavski Constantin.....	160
Silva João Alves da.....	302, 305	Steinberg Saul.....	257, 329
Silva José Gonçalves da.....	54	Stockhausen Karlheinz.....	353
Silva Henrique José da.....	76, 80, 97	Suassuna Ariano.....	166, 312, 325
Silva Rejâne Maria Lira da.....	270, 284		
Silva Joseane Lucia.....	42	T	
Silva Marta Isaacsson de Souza e....	161	Taniguti Gustavo Tekeshy.....	48
Silva-Fath Telma Cristina Damasceno...	116	Taunay Afonso d'Escragnolle..	207, 208
Silva Presciliano.....	117, 119, 120	Taunay Auguste-Marie.....	73, 98
Silva Quirino da.....	121	Taunay Felix Emile...76, 80, 83, 98, 207	
		Taunay Nicolas Antoine.....	72, 97, 207,
		241	
		Tavares André.....	79

- Tavares Odorico.....121, 125, 171, 172,
305, 310, 311, 312, 314, 330, 333,
350, 352, 361
- Teixeira Anísio.....56, 62, 63, 123, 124,
135, 136, 137, 138, 139, 140, 141,
142, 143, 144, 145, 150, 178, 180
- Teixeira Dante Martins.....208
- Tereno Maria do Céu Simões.....278
- Teruz Orlando.....163
- Thiré Carlos.....302
- Torres Otávio.....117
- Toutain, Lídia Maria Batista Brandão....
200
- Tzara Tristan.....87
- U**
- Ullman Porto Alegre Chinita....162, 163
- V**
- Vainer André.....334, 343
- Val Carlos.....266
- Valença Darel.....302, 304
- Valentim Rubem.....125, 236, 310
- Valladares Clarival do Prado.....306
- Valladares José Antônio do Prado...124,
125, 230, 233, 234, 235, 237, 250,
301, 305, 306, 316
- Valle Arthur.....84, 85, 86
- Valentín Calderón.....278, 279, 280, 285
- Vargas Getúlio...41, 48, 54, 55, 56, 57,
58, 60, 132, 133, 134, 135, 139,
142, 144, 145, 149, 152, 154, 190,
191, 197, 212, 215, 217, 218, 234,
241, 248, 249, 250, 253, 260, 277,
296, 300
- Vasconcellos Ernani.....248
- Vasconcelos Isamara Martins.....45
- Veikos Cathrine...344, 345, 346, 347,
348, 349, 350
- Velasco Antonio Joaquim Franco.....103
- Velença Alberto.....117
- Veloso Caetano.....21, 358
- Veltchek Vaslav.....161, 162
- Verger Jacques.....24, 32, 33, 34, 35, 36,
64, 65, 105, 157
- Verger Pierre.....152, 165, 166, 167,
182, 183, 184, 185, 187, 270, 305,
316, 322, 352
- Viegas João Amado Pinheiro.....118
- Vieira Décio.....266
- Vieira Severino dos Santos.....187, 188
- Villa-Lobos Heitor.....56, 216
- Villares Decio.....80, 82
- Villemur Joseph Gabriel Sentis de...113
- Volpi Alfredo.....121, 122
- Vörös Aline da Silva Araújo.....226
- W**
- Wanderley Luiz Eduardo.....64
- Washington Luís.....132, 133, 135
- Washington Pires.....56
- Weber Max.....42
- Weissmann Franz.....266
- Widmer Ernst.....159, 173
- Wigman Mary.....162, 164
- Williams Daryle.....249, 250, 261
- Willems Emílio.....50
- Wisnik Guilherme.....343
- X**
- Xavier Lívio.....325, 326, 339
- Z**
- Zampari Franco.....261
- Zevi Bruno.....351
- Zollinger Carla (2012)....291, 318, 319,
327, 333, 335, 336, 343

Table des matières

Résumé FR PT EN.....	3
Remerciements.....	11
Introduction.....	15

PREMIERE PARTIE - L'Université de Bahia (1946-1963)

Chapitre 1 - L'enseignement supérieur au Brésil : de ses origines aux premières universités brésiliennes.....	27
--	-----------

1.1. L'enseignement supérieur : des universités médiévales aux modèles universitaires européens.....	32
1.2. L'enseignement supérieur au Portugal : du monastère Santa Maria de Alcobça à l'Université de Coimbra.....	37
1.3. L'enseignement supérieur au Brésil.....	40
1.4. Influences et modèles.....	45
1.5. Du Brésil colonial au gouvernement Goulart.....	51
1.6. L'établissement des premières universités brésiliennes.....	62

Chapitre 2 - L'enseignement artistique au Brésil : de ses origines à l'Ecole des Beaux-Arts de Bahia.....	67
--	-----------

2.1. L'établissement de l'enseignement artistique au Brésil.....	67
2.2. La Mission artistique française et l'Académie impériale des Beaux-Arts.....	72
Les Prix de voyage à l'extérieur.....	83
Manuel Araújo Porto Alegre et les réformes de l'Académie impériale des Beaux-Arts.....	88
Le Lycée des arts et métiers de Rio de Janeiro.....	90
Critique artistique.....	93
2.3. Les acteurs de la Mission artistique française.....	95
2.4. L'Ecole des Beaux-Arts de Bahia.....	99
Jonathas Abbott et la fondation de la Société des Beaux-Arts.....	103
Le Lycée des arts et métiers de Bahia.....	108
Miguel Navarro y Cañizares et la fondation de l'Académie des Beaux-Arts de Bahia.....	109
L'Ecole des Beaux-Arts de Bahia à partir de l'instauration de la République..	114

Vie culturelle et artistique à Bahia au cours de la première moitié du XX ^e siècle.....	117
--	-----

Chapitre 3 - L'Université de Bahia : de sa création à son élargissement artistique et culturel..... 131

3.1. Contexte antérieur à la création de l'Université de Bahia.....	131
3.2. Bahia et les réformes éducatives de Anísio Teixeira.....	135
Anísio Teixeira, formation d'un pédagogue.....	136
Anísio Teixeira, un projet d'éducation.....	142
3.3. La création de l'Université de Bahia.....	145
3.4. La fédéralisation de l'Université de Bahia.....	153
3.5. Elargissement artistique et culturel.....	155
Les nouvelles entités artistiques et culturelles de l'Université.....	157
Le décloisonnement des disciplines artistiques et leurs influences.....	165
Bahia et sa capitale : cosmopolitisme et vie culturelle.....	168
L'Ecole des Beaux-Arts de Bahia au regard des nouvelles entités artistiques de l'Université fédérale de Bahia.....	174
3.6. Le Centre d'études afro-orientales.....	176
3.7. Edgard Santos : médecin, éducateur, recteur.....	187

DEUXIEME PARTIE - Les musées

Chapitre 4 - L'institutionnalisation d'un patrimoine..... 203

4.1. L'établissement des musées brésiliens.....	203
4.2. La création du Service du patrimoine historique et artistique national.....	212
4.3. Mário de Andrade et la protection des biens culturels.....	216
Paulo Duarte, défenseur du patrimoine indigène.....	218
L'avant-projet de Mário de Andrade.....	220
4.4. Bahia et ses premiers musées.....	227
4.5. Le Musée de l'Etat de Bahia.....	229
La Pinacothèque du Musée de l'Etat de Bahia.....	232
Le Musée de l'Etat de Bahia sous la gestion de José Antônio do Prado Valladares.....	233
4.6. Des collections privées aux musées d'art.....	238
La Pinacothèque de l'Etat de São Paulo.....	242

Chapitre 5 - Les musées d'art brésiliens dès la fin des années 1940	247
5.1. L'établissement des musées d'art brésiliens dès la seconde moitié du XX ^e siècle.....	247
5.2. Le Musée d'art de São Paulo Assis Chateaubriand.....	253
5.3. Les premiers musées brésiliens d'art moderne.....	259
Le Musée d'art moderne de São Paulo.....	262
Le Musée d'art moderne de Rio de Janeiro.....	264
5.4. Les musées et collections universitaires.....	267
5.5. Le Musée d'art sacré de l'Université fédérale de Bahia.....	277
Le couvent <i>Santa Teresa</i>	278
La restauration du couvent <i>Santa Teresa</i>	280
Collection, activités et fonctions du Musée d'art sacré.....	283
Chapitre 6 - Lina Bo Bardi : le Musée d'art moderne de Bahia et le Musée d'art populaire	287
6.1. Le Musée d'art moderne de Bahia.....	287
Constitution du fonds muséal.....	301
Les artistes du fonds initial du musée.....	302
Création et localisation du nouveau musée.....	305
Les premiers développements du musée.....	307
Les prémices de la création du Musée d'art populaire.....	313
6.2. Le Musée d'art populaire.....	317
Les bâtiments du <i>Solar do Unhão</i>	334
Critique architecturale.....	337
Les activités du musée.....	338
6.3. Lina Bo Bardi : architecte, designer, scénographe, directrice, médiatrice.....	342
Conclusion.....	359
Bibliographie.....	371
Index onomastique.....	407
Table des matières.....	419
Annexes.....	423

Annexe I

Avant-projet du Service du patrimoine artistique national élaboré par Mário de Andrade en 1936. Annexe VI du document « *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil : uma trajetória* » (IPHAN, 1980, 55-68).

[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural(1).pdf)

Annexe II

Décret-loi n° 9.155 du 8 avril 1946 relatif à la création de l'Université de Bahia.

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/De19155.htm

Annexe III

Loi n° 1.254 du 4 décembre 1950 relative au système fédéral d'enseignement supérieur (sans les tableaux des financements prévus pour chaque établissement).

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L1254.htm

Annexe IV

Loi n° 1.523 du 26 décembre 1951 relative au financement des établissements d'enseignement supérieur fédéralisés et intégrés au système fédéral.

<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1950-1959/lei-1523-26-dezembro-1951-362035-publicacaooriginal-1-pl.html>

Annexe V

Loi n° 1.152 du 23 juillet 1959 relative à la création du Musée d'art moderne de Bahia.

<http://governo-ba.jusbrasil.com.br/legislacao/85503/lei-1152-59?print=true>

Annexe VI

Loi n° 4.759 du 20 août 1965 relative à la dénomination et la qualification des universités et des écoles techniques fédérales.

<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4759-20-agosto-1965-368906-publicacaooriginal-1-pl.html>

Annexe VII

Neuf chroniques de Lina Bo Bardi intitulées *Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida : arquitetura, pintura, escultura, música e artes visuais* éditées dans le journal *Diário de Notícias* (Salvador) du 7 septembre au 2 novembre 1958. Documents photographiés par Sarah Glaisen au sein des archives de la Bibliothèque publique de l'Etat de Bahia (2014).

ANNEXE I

Avant-projet élaboré par Mário de Andrade (1936).

Anexo VI: Anteprojeto elaborado por Mário de Andrade, a pedido do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema.

Serviço do Patrimônio Artístico Nacional

Capítulo I

Finalidade: O serviço do Patrimônio Artístico Nacional tem por objetivo determinar, organizar, conservar, defender e propagar o patrimônio artístico nacional.

Aos S.P.A.N. compete:

- I. determinar e organizar o tombamento geral do patrimônio artístico nacional;
- II. sugerir a quem de direito as medidas necessárias para conservação, defesa e enriquecimento do patrimônio artístico nacional;
- III. determinar e superintender o serviço de conservação e de restauração de obras pertencentes ao patrimônio artístico nacional;
- IV. sugerir a quem de direito, bem como determinar dentro de sua alçada, a aquisição de obras para enriquecimento do patrimônio artístico nacional;
- V. fazer os serviços de publicidade necessários para propagação e conhecimento do patrimônio artístico nacional.

Capítulo II

Determinações preliminares

Patrimônio Artístico Nacional

Definição

Entende-se por Patrimônio Artístico Nacional todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiras, residentes no Brasil.

Ao Patrimônio Artístico Nacional pertencem:

- I. Exclusivamente as obras de arte que estiverem inscritas, individual ou agrupadamente, nos quatro livros de tombamento adiante designados.

Estão excluídas do Patrimônio Artístico Nacional:

- I. As obras de arte pertencentes às representações diplomáticas estrangeiras aqui acreditadas e as que adoram quaisquer veículos pertencentes e empresas estrangeiras, que façam carreira no Brasil;

II. as obras de artes estrangeira, pertencentes a casas de comércio de objetos de arte;

III. as obras de arte estrangeira, vindas para exposições comemorativas, educativas ou comerciais;

IV. as obras de arte estrangeira, importadas expressamente por empresas estrangeiras para adorno de suas repartições.

Distinções

I. As obras de arte nacional pertencentes a casas de comércio de objetos de arte sujeitam-se também a tombamento, não podendo sair mais do país as que forem tombadas;

II. as obras de arte tombadas, pertencentes a particulares, poderão, por qualquer processo de transação, mudar de proprietário, desde que esta mudança não implique possibilidade de saírem do país;

a) em quaisquer casos de venda de obras de arte tombadas, o S.P.A.N. pelo Governo Federal, e os poderes públicos do Estado em que a obra de arte residir, terão direito de opção na compra, pelo mesmo preço;

III. as obras de arte nacional ou estrangeira vindas para exposições, terão alvará de licença para livre trânsito, fornecido pelo Conselho Fiscal do S.P.A.N.;

IV. estão no mesmo caso do número anterior, as obras de arte importadas para adorno de suas repartições, por empresas estrangeiras, mediante declaração expressa destas.

Obras de arte patrimonial

Definição: Entende-se por obra de arte patrimonial, pertencente ao Patrimônio Artístico Nacional, todas e exclusivamente as obras que estiverem inscritas, individual ou agrupadamente, nos quatro livros de tombamento. Essas obras de arte deverão pertencer pelo menos a uma das oito categorias seguintes:

1. Arte arqueológica;
2. Arte ameríndia;
3. Arte popular
4. Arte histórica;
5. Arte erudita nacional;
6. Arte erudita estrangeira;
7. Arte aplicadas nacionais;
8. Arte aplicadas estrangeiras.

Das artes arqueológica e ameríndia (1 e 2). Incluem-se nestas duas categorias todas as manifestações que de alguma forma interessem à Arqueologia em geral e particularmente à arqueologia e etnografia ameríndias.

Essas manifestações se especificam em:

a) Objetos: Fetiches; instrumentos de caça, de pesca, de agricultura; objetos de uso doméstico; veículos, indumentária, etc., etc.;

b) Monumentos: jazidas funerárias; agenciamento de pedras; sambaquis, litógrafos de qualquer espécie de gravação, etc.;

c) Paisagens: determinados lugares da natureza, cuja expansão florística, hidrogáfica ou qualquer outra, foi determinada definitivamente pela indústria humana dos brasis, como cidades lacustres, canais, aldeamentos, caminhos, grutas trabalhadas, etc.;

d) Folclore ameríndio: vocabulários, cantos, lendas, magias, medicina, culinária ameríndias, etc.

Da arte popular (3). Incluem-se nesta terceira categoria todas as manifestações de arte pura ou aplicada, tanto nacional como estrangeira, que de alguma forma interessem à Etnografia, com exclusão da ameríndia.

Essas manifestações podem ser:

a) Objetos: Fetiches, cerâmica em geral, indumentária, etc.;

b) Monumentos: arquitetura popular, cruzeiros, capelas e cruzeiros mortuários de beira-estrada, jardins, etc.;

d) Paisagens: determinados lugares agenciados de forma definitiva pela indústria popular, vilejos lacustres vivos da Amazônia, tal morro do Rio de Janeiro, tal agrupamento de mocambos no Recife, etc.;

d) Folclore: música popular, contos, históricos, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, danças dramáticas, etc.

Da arte histórica (4). Incluem-se nesta categoria todas as manifestações de arte pura ou aplicada, tanto nacional como estrangeira, que de alguma forma refletem, contam, comemoram o Brasil e a sua evolução nacional.

Essas manifestações podem ser:

a) Monumentos (Há certas obras de arte arquitetônica, escultórica, pictórica que, sob o ponto de vista de arte pura não são dignas de admiração, não orgulham a um país nem celebrizam o autor delas. Mas, ou porque fossem criadas para um determinado fim que se tornou

Das artes arqueológica e ameríndia (1 e 2). Incluem-se nestas duas categorias todas as manifestações que de alguma forma interessem à Arqueologia em geral e particularmente à arqueologia e etnografia ameríndias.

Essas manifestações se especificam em:

a) Objetos: Fetiches; instrumentos de caça, de pesca, de agricultura; objetos de uso doméstico; veículos, indumentária, etc., etc.;

b) Monumentos: jazidas funerárias; agenciamento de pedras; sambaquis, litógrafos de qualquer espécie de gravação, etc.;

c) Paisagens: determinados lugares da natureza, cuja expansão florística, hidrogáfica ou qualquer outra, foi determinada definitivamente pela indústria humana dos brasis, como cidades lacustres, canais, aldeamentos, caminhos, grutas trabalhadas, etc.;

d) Folclore ameríndio: vocabulários, cantos, lendas, magias, medicina, culinária ameríndias, etc.

Da arte popular (3). Incluem-se nesta terceira categoria todas as manifestações de arte pura ou aplicada, tanto nacional como estrangeira, que de alguma forma interessem à Etnografia, com exclusão da ameríndia.

Essas manifestações podem ser:

a) Objetos: Fetiches, cerâmica em geral, indumentária, etc.;

b) Monumentos: arquitetura popular, cruzeiros, capelas e cruzeiros mortuários de beira-estrada, jardins, etc.;

d) Paisagens: determinados lugares agenciados de forma definitiva pela indústria popular, vilejos lacustres vivos da Amazônia, tal morro do Rio de Janeiro, tal agrupamento de mocambos no Recife, etc.;

d) Folclore: música popular, contos, históricos, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, danças dramáticas, etc.

Da arte histórica (4). Incluem-se nesta categoria todas as manifestações de arte pura ou aplicada, tanto nacional como estrangeira, que de alguma forma refletem, contam, comemoram o Brasil e a sua evolução nacional.

Essas manifestações podem ser:

a) Monumentos (Há certas obras de arte arquitetônica, escultórica, pictórica que, sob o ponto de vista de arte pura não são dignas de admiração, não orgulham a um país nem celebrizam o autor delas. Mas, ou porque fossem criadas para um determinado fim que se tornou

3. no caso do artista ainda estar vivo e não preencher nenhuma das duas condições anteriores, conquistar o título por quatro quintos de votação completa do Conselho Consultivo do S.P.A.N..

Das artes aplicadas nacionais (7). Incluem-se nesta categoria todas as manifestações de arte aplicada (móveis, torêutica, tapeçaria, joalheira, decorações murais, etc.) feita por artista nacional já morto, ou de importação nacional do Segundo Império para trás. Inclui-se ainda, dos artistas nacionais vivos, toda e qualquer obra de arte aplicada que pertença aos poderes públicos.

Das artes aplicadas estrangeiras (8). Inclui-se nesta categoria toda e qualquer obra de arte aplicada de artista estrangeiro, que figure em Histórias da Arte e museus universais.

Livros de tombamento e museus

O S.P.A.N. possuirá quatro livros de Tombamento e quatro Museus, que compreenderão as oito categorias de artes acima discriminadas. Os livros de tombamento servirão para neles serem inscritos os nomes dos artistas, as coleções públicas e particulares, e individualmente as obras de arte que ficarão oficialmente pertencendo ao Patrimônio Artístico Nacional. Os museus servirão para neles estarem expostas as obras de arte colecionadas para cultura e enriquecimento do povo brasileiro pelo Governo Federal. Cada museu terá exposta no seu saguão de entrada, bem visível, para estudo e incitamento do público, uma cópia do Livro de Tombamento das artes a que ele corresponde. Eis a discriminação dos quatro livros de tombamento e dos museus correspondentes:

1. Livro de Tombo Arqueológico e Etnográfico, correspondente às três primeiras categorias de artes, arqueológica, ameríndia e popular;
2. Livro de Tombo Histórico, correspondente à quarta categoria, arte histórica;
3. Livro de Tombo das Belas-Artes / Galeria Nacional de Belas-Artes, correspondentes às quinta e sexta categorias, arte erudita nacional e estrangeira;
4. Livro de Tombo das Artes Aplicadas / Museu de Artes Aplicadas e Técnica Industrial, correspondentes às sétima e oitava categorias, artes aplicadas nacionais e estrangeiras.

Discussões

Primeira objeção: Objetos há que pertencem a mais de uma categoria: em que livro de tombamento inscreve-los e, se pertencentes ao Governo Federal, em que museu coloca-los?

Resposta: Estas dúvidas existirão sempre e são próprias exclusivamente das mentalidades sem energia. É um simples caso de adoção de critérios preliminares. Basta que tais critérios sejam idôneos, razoáveis, não será necessário que eles decidam problemas estéticos insolúveis. Que critérios preliminares poderão ser adotados? Por exemplo:

1. Objeto que seja ao mesmo tempo histórico e de real valor artístico (a Casa dos Contos, o livro de Debret; etc.) será tombado pelo valor histórico. Excetuam-se naturalmente quadros ou esculturas que tomaram por tema um assunto histórico, mas que são evocativos e não reprodutores do real (O grito do Ipiranga de Pedro Américo; a Partida da monção de Almeida Júnior);

2. Nas manifestações artísticas que ainda e sempre se discutirá se são de arte pura ou arte aplicada, fixar discricionariamente um critério qualquer, o mais geralmente seguindo: colocar, por exemplo, a Arquitetura entre as Belas-Artes; colocar a pintura mural, em qualquer dos seu processos, também entre as Belas-Artes; a Numismática toda entre as artes aplicadas e da mesma forma toda a cerâmica, com exceção única das estátuas possíveis em tamanho natural, para jardins.

Segunda objeção: Um objeto histórico pertencente à atual Escola Nacional de Belas-Artes, ou um quadro de Taunay pertencente ao atual Museu Histórico só porque pertenceu a D. João VI, devem então mudar de museu ou permanecer onde estão?

Resposta: Está claro, a meu ver, que o objeto histórico que está na Escola Nacional de Belas-Artes deverá ir para o Museu Histórico, e acho que o quadro de Taunay deverá ficar onde está. Simplesmente porque D. João VI tem muito maior valor histórico que Taunay artístico, pra nós. Já se o quadro fosse de Rafael, de Rembrandt, de Delacroix, gênios universais, o quadro deveria ir para a Galeria de Belas-Artes. Apenas se juntaria ao seu título, a designação de seu acidental valor histórico.

Terceira objeção: Como fazer-se um livro de tomo único para reunir várias categorias de artes, como o primeiro por exemplo, que reúne a Arqueologia desde os povos pré-históricos, cerâmica marajoara e pedras esculpidas dos astecas, a Etnografia Ameríndia e a Etnografia nacional e estrangeiras?

Resposta: Um livro pode ser vários volumes. Faça-se um volume para a Arqueologia, outro para a Etnografia Ameríndia, outro para a Etnografia Brasileira, outro para a Etnografia

Universal. Sou de opinião ainda, que mesmo a parte arqueológica da etnografia ameríndia deverá ser reunida a esta e não à arqueologia universal, para obter-se maior unidade.

Quarta objeção: Por que o quarto museu é chamado Museu de Artes Aplicadas e Técnica Industrial? Então a técnica industrial é uma arte?

Resposta: Arte é uma palavra geral, que neste seu sentido geral significa a habilidade com que o engenho humano se utiliza da ciência, das coisas e dos fatos. Isso foi aproveitado para preencher uma feia lacuna do sistema educativo nacional, a meu ver, que é a pouca preocupação com a educação pela imagem, o sistema talvez mais precuciente de educação. Os livros didáticos são horrorosamente ilustrados; os gráficos, mapas, pinturas das paredes das aulas são pobres, pavorosos e melancolicamente pouco incisivos; o teatro não existe no sistema escolar; o cinema está em três artigos duma lei, sem nenhuma ou quase sem nenhuma aplicação. Aproveitei a ocasião para lembrar a criação dum desses museus técnicos que já estão se espalhando regularmente no mundo verdadeiramente em progresso cultural. Chamam-se hoje mais ou menos universalmente assim os museus que expõem os progressos de construção e execução das grandes indústrias, e as partes de que são feitas, as máquinas inventadas pelo homem. São museus de caráter essencialmente pedagógico. Os modelos mais perfeitos geralmente citados são o Museu Técnico de Munich e o Museu de Ciência e Indústria de Chicago. Imagine-se a "Sala do Café", contendo documentalmente desde a replanta nova, a planta em flor, a planta em grão, a apanha da fruta; a lavagem, secagem, os aparelhos de beneficiamento, desmontados, com explicação de todas as suas partes e funcionamento; o saco, as diversas qualidades de café beneficiado, os processos especiais de exportação, de torrefação e de manufatura mecânica (com máquinas igualmente desmontadas e explicadas) da bebida e enfim a xícara de café. Grandes álbuns fotográficos com fazendas, cafezais, terreiros, colônias, os portos cafeeiros; gráficos estatísticos, desenhos comparativos, geográficos, etc., etc. Tudo o que a gente criou sobre o café, de científico, de técnico, de industrial, reunido numa só sala. E o mesmo sobre algodão, açúcar, laranja, extração do ouro, do ferro, da carnaúba, da borracha; o boi e suas indústrias, a lã, o avião, a locomotiva, a imprensa, etc., etc.

Publicidade

O S.P.A.N. deverá ter necessariamente, pertencente ao seu próprio organismo, um serviço de publicidade. Em que consistirá essa publicidade?

1º. Na publicação dos quatro livros do tomo, assim que estes estiverem em dia, e na publicação anual de seus suplementos. Os livros do tomo devem ser publicados. Além de indispensáveis aos estudiosos, têm valor moral de incitamento à cultura e à aquisição de obras de arte.

2º. Na publicação da Revista do S.P.A.N.. A revista é indispensável como meio permanente de propaganda, e força cultural. Nela serão gradativamente reproduzidas também as obras de arte pertencentes ao patrimônio artístico nacional. Nela serão publicados os estudos técnicos, as críticas especializadas, as pesquisas estéticas, e todo o material folclórico do país.

3º. Na publicação de livros, de monografias com estudos biográficos, críticos, técnicos, descritivos, comparativos, dos autores, coleções e obras individualmente tombadas; catálogos dos quatro museus federais e outros regionais pertencentes aos poderes públicos; cartazes e folhetos de propaganda turística.

Capítulo III

Organismo do S.P.A.N.

I. Diretoria

Definição: A Diretoria é o órgão gerador de todo o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. A diretoria compõe-se dum Diretor diretamente subordinado ao Ministério da Educação, e dos quatro chefes dos museus. O diretor terá voto decisório nas votações.

A Diretoria faz também os serviços da Chefia da Seção dos Museus e da Chefia da Seção de Publicidade, serviços que a ela diretamente competem.

O Gabinete da Diretoria compor-se-á dum secretário, dois datilógrafos, um contínuo e um servente, e quantos intérpretes guias (contratados) forem necessários.

II. Conselho Consultivo

A Diretoria é assistida dum conselho Consultivo composto de 5 membros fixos e 20 membros móveis. O Conselho consultivo é presidido pelo diretor do S.P.A.N. que será um dos 5 membros fixos e terá voto de desempate. Os outros 4 membros fixos serão os 4 chefes dos museus. Para os 20 membros móveis serão escolhidos:

- 2 historiadores;
- 2 etnógrafos;
- 2 músicos;
- 2 pintores;
- 2 escultores;
- 2 arquitetos;
- 2 arqueólogos;
- 2 gravadores (artistas gráficos, medalhistas, etc.);

2 artesãos (decoradores, ceramidas, etc.);

2 escritores (de preferência críticos de arte).

a) Os membros móveis do Conselho Consultivo exercerão seus cargos pro honore em reuniões mensais, avisadas com antecedência de 3 dias e com a presença mínima de 10 conselheiros móveis, 3 chefes de museus e do Diretor.

b) As reuniões, e os casos excepcionais que exijam a votação completa dos 25 membros do Conselho Consultivo podem ser realizadas por correspondência, dando os conselheiros o seu voto por escrito.

c) O Conselho Consultivo será renovado anualmente de 10 dos seus membros móveis; sendo pois que de início, um membro (o mais velho) de cada par terá apenas um ano de exercício. A todos os outros membros móveis caberá dois anos de exercício, não podendo nenhum membro ser reeleito sem o descanso de dois anos.

d) Cada par móvel do Conselho Consultivo será escolhido de forma a conter um representante com mais de 40 anos e outro com menos de 40, de preferência, um do par representando as idéias acadêmicas e outro as idéias renovadoras.

III. Chefia do Tombamento

Definição: O Tombamento é o órgão organizador e catalogador do patrimônio artístico nacional. É dirigido pelo próprio Diretor do S.P.A.N. e lhe compete determinar, com exposição de motivos, as obras a serem inscritas nos quatro livros de tombamento. A chefia do Tombamento, além do Diretor, compõe-se de um arqueólogo, de um etnógrafo, dum historiador e dum professor de história da arte. Formam o gabinete da chefia do tombamento, 1 secretário, 2 contínuos, 1 servente, e tantos datilógrafos quantos forem necessários ao serviço.

a) A Chefia do Tombamento fará diretamente o tombamento do Distrito Federal.

b) A Chefia do Tombamento organizará os 4 livros do tomo, os catálogos gerais e os catálogos particulares.

c) A Chefia do Tombamento é assistida de tantas Comissões Regionais de Tombamento, quantos os Estados do Brasil.

d) As Comissões Regionais, residentes nas capitais dos Estados, serão compostas de um chefe com voto de desempate, e mais um arqueólogo, um etnógrafo, um historiador e um professor de história da arte. (Alguns destes membros, em último caso, por não existirem talvez em certas capitais, arqueólogos ou historiadores especialistas de arte, podem ser substituídos por literatos, pintores, músicos etc.).

e) As Comissões Regionais poderão exercer seu cargo pro honore.

Nota: Talvez seja preferível fixar-lhe ordenado, que poderá, quem sabe? Ser pago pelos Estados. Neste caso não se deverá fixar o ordenado, deixando este à decisão dos governos estaduais, pois as condições de pagamento do intelectual diferem enormemente de Estado para Estado. Ou então poderá fixar-se um ordenado puramente de honra, pago pelo Governo Federal.

f) As Comissões Regionais têm por finalidade escolher as obras dos seus Estados respectivos que devam ser atingidas pelo S.P.A.N. e propor à Chefia do Tombamento central, a inscrição dessas obras num dos 4 livros do Tombo. A função das Comissões Regionais (que para alguns Estados será talvez deficiente) não é pois decisória. Só a Chefia do Tombamento central é que decide quais as obras a serem tombadas.

g) Cada obra a ser tombada terá sua proposta feita pela Comissão Regional competente acompanhada dos seguintes requisitos:

1. Fotografia, ou várias fotografias;
2. Explicação dos caracteres gerais da obra, tamanho, condições de conservação, etc.;
3. Quando possível, nome do autor e biografia deste;
4. Datas;
5. Justificação de seu valor arqueológico, etnográfico ou histórico, no caso de pertencerem a uma destas categorias;
6. No caso de ser obra folclórica, a sua reprodução cientificamente exata (quadrinhas, provérbios, receitas culinárias, etc., etc.);
7. No caso de ser obra musical folclórica, acompanhará a proposta uma descrição geral de como é executada; se possível a reprodução da música por meios manuscritos; de descrição das danças e instrumentos que a acompanham, datas em que estas cerimônias se realizam, para a Chefia do Tombamento, de concreto com o Museu Etnográfico e Etnológico mandar discar ou filmar a obra designada.
8. No caso de ser arte aplicada popular também deverá propor-se a filmagem científica da sua manufatura (fabricação de rendas, de cuias, de redes, tec.).

IV. Conselho Fiscal

Definição: O Conselho Fiscal é o órgão policiador e protetor das obras tombadas. A ele compete mandar restaurar as obras estragadas proibir, coibir, denunciar e castigar a fuga, para fora do país, das obras tombadas; decidir a exportação das obras de arte, cuja saída do país o

S.P.A.N. permite; dar alvarás de entrada e saída das obras de arte residentes no estrangeiro, vindas para exposições de qualquer gênero ou para comércio.

Nota: A não ser em certos trabalhos facilmente determináveis como restauração, a permissão para restauração ou modificação de obras, bem como alvarás de licença, que podem todos ser exercidos pela própria Chefia de Tombamento e pelas Comissões Regionais: O Conselho Fiscal deve ser um organismo elástico, articulado com as alfândegas e guardas de fronteiras, sem número determinado de membros nem ordenados.

V. Seção dos Museus

Definição: A Seção dos Museus é o órgão conservador, enriquecedor e expositor do patrimônio artístico nacional pertencente ao Governo Federal, competindo-lhe:

a) Como já foi dito, a Chefia da Seção dos Museus é exercida pela própria Diretoria.

Nota: Por este processo evita-se a criação de mais um organismo que, independente, teria pouca finalidade; e evita-se mais funcionalismo.

b) Compete à Seção dos Museus organizar definitivamente os 4 museus nacionais pertencentes ao S.P.A.N.

c) À Seção dos Museus compete organizar exposições regionais e federais, por meio da veiculação das obras tombadas pertencentes aos poderes públicos federal e estaduais e a coleções particulares.

d) À Seção dos Museus compete finalmente articular-se com os museus regionais pertencentes a poderes públicos, facilitar-lhes a organização, fornecer-lhe documentação fotográfica, discos e filmes; e distribuir-lhes subvenções federais.

VI. Seção de Publicidade

Definição: A Seção de Publicidade é o órgão destinado a registrar, reproduzir e publicar todo o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. Compõe-se de uma chefia que é exercida pela própria Diretoria do S.P.A.N. e mais de:

1. Repartição foto-fono-cinematográfica;
2. Repartição de desenho e pintura;
3. Repartição distribuidora.

a) À Chefia da Seção de Publicidade, isto é, à própria Diretoria do S.P.A.N. compete a direção da "Revista Nacional de Artes" e a superintendência do serviço de tipografia e encadernação.

b) À repartição foto-fono-cinematigráfica compete todo o serviço nacional de fotografia, fonografia e filmagem do patrimônio artístico nacional:

1. A Repartição foto-fono-cinematográfica é mandada pela Chefia de Tombamento, e executará os trabalhos, por esta determinados.

2. Articula-se diretamente com os 4 museus nacionais para lhes fornecer toda documentação de filmes, discos e fotografias.

3. Articula-se ainda com Seção de Publicidade para fornecimento de discos, filmes e fotografias para a repartição distribuidora.

c) À repartição de desenho e pintura incumbe realizar toda a documentação que, pelas suas exigências de cor e detalhação, escapa aos processos mecânicos de reprodução.

1. Esta repartição articula-se diretamente com os museus de arqueologia, etnografia e artes aplicadas que determinarão os trabalhos a serem desenhados e aquarelados, e conservarão esses trabalhos.

2. A repartição de desenho e pintura articula-se ainda com a Seção de Publicidade para fornecimento de trabalhos de sua competência, por aquela seção solicitados.

d) À repartição distribuidora compete fazer a distribuição geral, dentro e fora do país, de todos os trabalhos executados pela Seção de Publicidade do S.P.A.N.

1. Revista Nacional de Artes. A "Revista Nacional de Artes" superintendida pelo Diretor do S.P.A.N. e dirigida pelo secretário da Diretoria, destina-se à publicação dos estudos feitos pelos 4 museus, que com ela se articulam pela Chefia da Seção dos Museus; à publicação dos estudos feitos pela Diretoria do S.P.A.N. ou por ela solicitados de personalidades nacionais ou estrangeiras; e finalmente à publicação de estudos e determinações da Chefia do Tombamento e, por meio desta, do Conselho Fiscal e das Comissões Regionais. A Revista só recebe pois material para publicação, da Diretoria, da Chefia do Tombamento e da Chefia da Seção de Museus, que são os órgãos selecionadores com direito ao "imprima-se". A Revista articula-se também diretamente com a tipografia para efeitos de sua publicação e com a Seção de Publicidade para efeitos de sua distribuição.

Plano quinquenal de montagem e funcionamento de S.P.A.N.

1º ano

I. Criação, instalação e início de funcionamento da Diretoria; Serviço de Tombamento Central; Conselho Fiscal; Serviços de Tombamentos Estaduais; Serviço de divisão lógica dos quatro museus.

II. Instalação definitiva e limitada do Museu Arqueológico e Etnográfico.

2º ano

I. Terminação do serviço de tombamento geral, por nomes de artistas, obras agrupadas, coleções completas. Continuação do serviço de tombamento particular por obras destinadas individualmente.

II. Intensificação dos serviços de filmagem e de fonografia, sempre com sentido etnográfico.

III. Continuação dos serviços da Diretoria, do Conselho Fiscal, dos tombamentos estaduais.

IV. Estudos para instalação no ano seguinte do gabinete fotográfico e da repartição de desenho e pintura.

3º ano

I. Continuação, desintensificação por diminuição de funcionários e de serviço, tradicionalização e fixação permanente de todo o serviço de tombamento, tanto central como estadual.

II. Continuação dos serviços da Diretoria e do Conselho Fiscal.

III. Instalação e início de funcionamento dos serviços de fotografia, desenho, aquarelagem e pintura.

IV. Terminação do serviço intensivo de filmagem sonora e fonografia etnográficas.

V. Instalação definitiva e limitada da Galeria de Belas-Artes.

4º ano

I. Serviço permanente de tombamento.

II. Serviço permanentes da Diretoria e do Conselho Fiscal.

III. Serviço permanentes de fotografia, desenho, aquarelagem e pintura.

IV. Serviço permanente de filmagem sonora e fonografia etnográfica. Início dos serviços de filmagem de artes aplicadas.

V. Estudos para criação do Museu de Artes Aplicadas.

VI. Estudos para aquisição e instalação do aparelhamento de reprodução tipográfica de fotografias e outras quaisquer imagens.

5ºano

I. Permanência metódica dos serviços:

- a) Diretoria;
- b) Tombamento;
- c) Conselho Fiscal;
- d) Filmagem sonora e fonografia;
- e) Fotografia e reprodução manual de imagens.

II. Instalação do aparelhamento tipográfico de gravação de imagens na Imprensa Nacional

III. Preparos e instalação (sem início de serviço público) do Museu de Artes Aplicadas e Técnica Industrial.

IV. Instalação do Serviço de Publicidade e conseqüente início de publicação da "Revista Nacional de Artes".

6ºano

I. Permanência de todos os serviços.

II. Inauguração do Museu de Artes Aplicadas e de Técnica Industrial.

III. Publicação das primeiras monografias.

IV. Publicação dos quatro livros de tombamento, a que depois seguirão suplementos anuais em opúsculos, denunciando as obras tombadas cada ano.

S. Paulo, 24.III.36

Mário de Andrade

ANNEXE II

Décret-loi n° 9.155 du 8 avril 1946.

Presidência da República
Casa Civil
Subchefia para Assuntos Jurídicos

DECRETO-LEI N° 9.155, DE 8 DE ABRIL DE 1946.

Cria a Universidade da Bahia e dá outras providências

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o artigo 180 da Constituição,

DECRETA:

CAPÍTULO I
DA UNIVERSIDADE DA BAHIA

Art. 1º É criada a Universidade da Bahia, instituição de ensino superior, como pessoa jurídica, dotada de autonomia administrativa, financeira didática e disciplinar, nos termos da legislação federal sobre o ensino superior e do seu Estatuto.

Art. 2º A Universidade da Bahia compor-se-á inicialmente dos seguintes estabelecimentos de ensino superior, que funcionam na Capital do Estado:

Faculdade de Medicina da Bahia Escolas Anexas de

Odontologia e de Farmácia,

Faculdade de Direito da Bahia,

Escola Politécnica da Bahia,

Faculdade de Filosofia da Bahia.

Faculdade de Ciências Econômicas.

Parágrafo único. Tornar-se-á efetiva a incorporação à Universidade da Faculdades e Escolas não mantidas pelo Governo Federal e mencionada neste artigo, após a devida aprovação pelas congregações respectivas.

Art. 3º Poderá, a Universidade da Bahia incorporar, nos termos desta, lei, outras escolas de ensino superior já, reconhecidas pelo Governo Federal e institutos técnico-científicos, ou de cultura extensiva e estabelecer acordos com entidades e organizações, oficiais ou privadas.

Parágrafo único. A incorporação de que trata este artigo dependerá de prévia autorização do Governo Federal, sempre que acarretar novos encargos para o orçamento da União.

CAPÍTULO II
DO PATRIMÔNIO E SUA UTILIZAÇÃO

Art. 4º O patrimônio da Universidade será, formado:

a) pelos bens móveis e imóveis, ora pertencentes ao Domínio da União, utilizados pela Faculdade de Medicina da Bahia e Escola Politécnica da Bahia, ou outros institutos federal que venham a ser incorporados à Universidade, os quais lhe serão transferidos, em consequência da execução deste Decreto-lei;

b) pelos bens e direitos que por ela forem adquiridos;

c) pelos legados e doações regularmente aceitos;

d) pelos saldos das rendas e receitas próprias, ou de recursos orçamentários, quando transferidos para a conta patrimonial.

Art. 5º As Unidades Universitárias não forem mantidas pelo Governo Federal continuarão na posse do respectivo patrimônio e usufruirão as rendas e receitas próprias, respeitadas normas fixadas pelo Estatuto da Universidade, o ato de incorporação e as disposições dos regimentos internos de cada uma.

Parágrafo único. A disposição deste artigo aplica-se ao patrimônio e rendas peculiares a quaisquer Unidade Universitárias.

Art. 6º A aquisição de bens patrimoniais, por parte da Universidade, independe da aprovação do Governo Federal; mas, a alienação desses bens, quando pertencentes a Unidades que forem por ele mantidas, somente poderá ser efetivada após homologação do Presidente da República. ouvido o Ministro da Educação e Saúde.

Art. 7º A Universidade poderá receber doações, com ou sem encargo, inclusive para a constituição de fundos especiais, ampliação de instalações ou custeio de serviços determinados, em qualquer das suas Unidades.

Art. 8º Os bens e direitos pertencentes à Universidade somente poderão ser utilizados para a realização de objetivos próprios a sua finalidade na forma da lei e de seu estatuto, permitida, porém a inversão de uns e de outros para a obtenção de rendas destinadas ao mesmo fim.

CAPITULO III DOS ÓRGÃOS DA ADMINISTRAÇÃO

Art. 9º A administração da Universidade da Bahia será exercida pelos seguintes órgãos:

- a) Assembléia Universitária;
- b) Conselho de Curadores;
- c) Conselho Universitário;
- d) Reitoria.

Art. 10. A Assembléia Universitária será composta por todos os professores catedráticos e docentes livres e por representantes dos institutos técnicos científicos, do pessoal administrativo e do corpo discente, na forma estabelecida no Estatuto.

Art. 11. A Assembléia Universitária se reunirá ordinariamente duas vezes por ano e extraordinariamente quando convocada pelo Reitor, para assunto de alta relevância que interesse à vida conjunta das Unidades Universitárias.

Art. 12. Competirá à Assembléia Universitária:

- a) tomar conhecimento do plano anual de trabalhos da Universidade;
- b) tomar conhecimento dos relatórios das atividades e realizações ao ano anterior;
- c) assistir à entrega de diplomas honoríficos de Doutor e de Professor;
- d) eleger o seu representante no Conselho de Curadores.

Art. 13. Constituem o Conselho de Curadores:

- a) o Reitor da Universidade, como Presidente ;
- b) um representante do Conselho Universitário, eleito trienalmente;
- c) um representante da Assembléia Universitária eleito na forma do estatuto;
- d) um representante da Associação de Antigos Alunos da Universidade, eleito trienalmente;
- e) um representante das pessoas físicas ou jurídicas, que tenham feito doações à Universidade, eleito trienalmente;

f) um representante do Ministro da Educação e Saúde.

Art. 14. São atribuições do Conselho de Curadores:

a) aprovar o orçamento da Universidade;

b) autorizar as despesas extraordinárias, não previstas no orçamento;

c) aprovar a prestação de contas de cada exercício, feita ao Reitor pelos Diretores dos Institutos Universitário, na forma do estatuto;

d) examinar e aprovar a prestação final de contas anualmente apresentada pelo Reitor, a fim de ser enviada, com relatório circunstanciado, ao Ministro da Educação e Saúde ;

e) resolver sobre aceitação de legados e doações, e deliberar sobre a administração do patrimônio da Universidade:

f) aprovar os regulamentos dos serviços universitários;

g) autorizar acordos entre as Universitárias e Sociedades Industriais, Comerciais ou particulares, para a realização de trabalhos ou pesquisas;

h) aprovar a tabela do pessoal extraordinário e as normas propostas para a sua admissão;

i) autorizar a criação de prêmios pecuniários propostos pelo Conselho Universitário;

j) autorizar a abertura de créditos especiais ou suplementares.

Art. 15. Constituem o Conselho Universitário:

a) O Reitor da Universidade, como presidente;

b) os Diretores dos Estabelecimentos do Ensino Superior Universitários;

c) um representante de cada uma das congregações;

d) um representante de cada um dos corpos docentes das Escolas anexas de Farmácia e de Odontologia, nos termos dos respectivos regimentos;

e) os diretores dos institutos técnico-científicos, incorporados à Universidade.

f) um representante dos docentes livres, eleito trienalmente pelos representantes dos docentes livres junto às Congregações. em sessão convocada e presidida pelo Reitor;

g) o Presidente do Diretório Central dos Estudantes;

Art. 16. Ao Conselho Universitário compete;

a) exercer, como órgão deliberativo, a jurisdição superior da Universidade,

b) aprovar os regimentos internos, organizados para cada uma das unidades universitárias;

c) aprovar as propostas dos orçamentos anuais das Unidades Universitárias, mantidas ou subvencionadas pela União ou pela Universidade, e remetidas as propostas ao Reitor pelos respectivos diretores;

d) aprovar o orçamento da reitoria e suas dependências;

e) submeter ao Conselho. de Curadores, para efeito de despesa, o contrato de professores;

f) autorizar as alterações de lotação dos funcionários administrativos da reitoria e das Unidades Universitárias mantidas pela União, e propostas pelo Reitor;

g) resolver sobre os mandatos universitários e os cursos e conferência da extensão ;

h) deliberar sobre assuntos didáticos de ordem geral e aprovar iniciativas ou modificações no regime do ensino e pesquisas, não determinadas em regulamento, propostas por qualquer das unidades universitárias, respeitados os limites em que se exercita a autonomia universitária;

i) decidir sobre a concessão dos títulos honoríficos da Universidade;

j) propor ao conselho de curador a criação e concessão de prêmios pecuniários e outros destinados ao estímulo e recompensa de atividades universitárias;

k) deliberar, em grau de recurso sobre a aplicação de penalidades;

l) deliberar sobre providências destinadas a prevenir ou corrigir atos de indisciplina coletiva, inclusive sobre fechamento de cursos e mesmo qualquer das unidades universitárias;

m) eleger o seu representante no Conselho de Curadores;

n) deliberar sobre questões omissão do Estatuto e dos regimentos internos.

Art. 17. A reitoria, representada pessoa do Reitor, é o órgão executivo central que coordena, fiscaliza e superintende todas as atividades universitárias.

§ 1º O Reitor será nomeado pelo Presidente da República, dentre professores catedráticos efetivos, eleitos em lista tripla, e por votação uninominal, pelo Conselho Universitário.

§ 2º A nomeação do Reitor se fará pelo prazo de três anos podendo reconduzido na forma do parágrafo anterior.

§ 3º Quando a escolha do Reitor recair num dos diretores das Unidades Universitárias, este passará o exercício da diretoria ao seu substituto eventual, enquanto durar o impedimento.

Art. 18. São atribuições do Reitor dentre outras que o Estatuto estabelecer:

a) organizar, ouvidos os diretores das unidades universitárias, os planos de trabalho anual e submetê-los ao Conselho Universitárias;

b) organizar, ouvido o Conselho Universitário, os projetos de orçamento anual e submetê-los ao Conselho de Curadores;

c) homologar as propostas de orçamento anual da Unidade Universitárias, ressalvados os dispositivos da letra c do art. 16;

d) administrar as finanças da Universidade, nos termos desta lei;

e) admitir, transferir e dispensar o pessoal extraordinário, isto é, empregados admitidos pelos recursos próprios da Universidade;

f) remover de acordo com a conveniência do serviço, o pessoal administrativo de uma para outra das unidades federais que integram a Universidade;

g) exercer o poder disciplinador;

h) organizar os serviços didáticos e administrativos da Unidade Universitárias que tendo sido incorporadas a Universidade necessitem desse reafastamento.

Parágrafo único. O Reitor apresentará ao Conselho de Curadores. Anualmente; ou quando solicitado, completo relatório da situação orçamentária e das atividades universitárias.

CAPÍTULO IV DOS RECURSOS FINANCEIROS

Art. 19. Os recursos para a manutenção e desenvolvimento dos serviços da universidade, conservação, renovado, e ampliação de suas instalações, serão provenientes:

- a) dotações orçamentárias que lhe forem atribuídas pela União, na forma do artigo 23;
- b) rendas patrimoniais e receita das unidades universitárias;
- c) dotações, a título de subvenção, que lhe atribuírem os poderes públicos;
- d) doações que a êsse título receba de pessoal físicas ou jurídicas;
- e) rendas de aplicações de bens patrimoniais;
- f) retribuição das atividades remuneradas dos laboratórios e quaisquer outros serviços;
- g) taxas e emolumentos escolares;
- h) receita eventual.

CAPÍTULO V DO REGIME FINANCEIRO

Art. 20. O regime financeiro da Universidade obedecerá aos seguintes preceitos :

- a) o exercício financeiro coincidirá, com o ano civil;
- b) o orçamento, embora unitário, discriminará a receita e despesa das diversas unidades universitárias, tendo em vista o que dispõe o artigo 5º, as normas estatutárias a respeito, e a situação financeira peculiar a cada uma delas;
- c) a proposta orçamentária será, justificada com a indicação dos planos de trabalho correspondentes;
- d) os saldos de cada exercício serão lançados no fundo patrimonial ou em fundos especiais, na conformidade do que estabelecer o Estatuto;
- e) durante o exercício financeiro poderão ser abertos créditos adicionais, desde que as necessidades de serviço o exijam e haja recursos disponíveis.

Art. 21. Para a realização de planos cuja execução possa exceder a um exercício, as despesas previstas serão aprovadas globalmente, consignando-se nos orçamentos seguintes as respectivas dotações.

Art. 22. A prestação anual de contas será feita até 31 de Março e conterá, além de outros, os seguintes elementos:

- a) balanço patrimonial;
- b) balanço financeiro;
- c) quadro comparativo entre a receita estimada e a receita realizada;
- d) quadro comparativo entre a despesa fixada e a despesa realizada.

Art. 23. A lei que fixar anualmente a despesa da União consignará, na parte referente ao Ministério da Educação e Saúde, a subvenção necessária ao custeio dos programas de trabalho das unidades universitárias, mantidas pelo Governo Federal na Universidade da Bahia.

§ 1º A subvenção discriminar-se-á pelas rubricas Pessoal, Material, Serviços e Encargos e Obras e Equipamentos.

§ 2º A rubrica - Pessoal - compreenderá as despesas a que se refere o art. 24.

§ 3º Os créditos orçamentários e adicionais destinados ao pagamento de subvenção á Universidade da Bahia, serão automaticamente registrados pelo Tribunal de Contas e distribuídos á, Tesouraria do Departamento de Administração do Ministério da Educação e Saúde, que providenciará, para que sejam postos no Banco do Brasil, á disposição da Reitoria da Universidade.

Art. 24 Os atuais cargos e funções gratificadas nos estabelecimentos federais de ensino que integram a Universidade da Bahia, serão destacados dos atuais quadros do Ministério da Educação e Saúde, para constituir o Quadro da Universidade da Bahia.

§ 1º Serão conservadas as tabelas numéricas de extranumerários mensalistas e diaristas dos estabelecimentos federais de ensino a que se refere este artigo.

§ 2º A despesa com o pagamento dos funcionários e extranumerários da Universidade da Bahia, inclusive a relativa à diferença de vencimentos, assegurada por lei, gratificações adicional e de magistério, salário-família, substituições e outras vantagens e indenizações previstas em lei, será atendida pela subvenção a que se refere o art. 23.

Art. 25. O Estatuto da Universidade da Bahia, que será, aprovado por lei federal, disporá sobre a organização e orientação geral dos trabalhos didáticos, admissão de professores e alunos, seus direitos e deveres, e regime disciplinar, atendidos os seguintes pontos :

a) a Universidade praticará sob sua exclusiva responsabilidade todos os atos peculiares ao seu funcionamento;

b) o regime didático obedecerá aos padrões mínimos fixados na lei federal, salvo quanto à seriação;

c) as condições gerais de nomeação licenciamento, demissão, admissão, dispensa e aposentação dos servidores públicos, lotados nas Unidades Universitárias mantidas pela União são as estabelecidas na legislação federal;

d) a Universidade não poderá dispensar, em qualquer caso, o concurso de títulos e de provas para a nomeação de professores;

e) o exercício da docência-livre não constitui acumulação vedada por lei;

f) a Reitoria será o órgão central da Universidade;

g) a direção de cada um dos estabelecimentos da Universidade será exercida por um diretor, empossado pelo Reitor, e que seja professor catedrático efetivo, indicado pela respectiva congregação, segundo as disposições dos seus regimentos internos e respeitadas as exigências da letra c deste artigo;

h) as Faculdades e Escolas se organizadas em departamentos, constituído o professorado em quadros de uma carreira de acesso gradual e sucessivo;

i) os departamentos serão dirigidos por um chefe escolhido dentro os respectivos catedráticos, por proposta do Diretor e designação do Reitor;

j) segundo as conveniências específicas, essas unidades definirão e regularão o regime de tempo integral para os professores e auxiliares de ensino.

Art. 26. As disposições do estatuto ou dos regulamentos, que, direta ou indiretamente, acarretem para União obrigações não definidas neste Decreto-lei, serão consideradas insubsistentes enquanto não foram aprovadas por lei federais.

Art. 27. Ficam assegurados todos os direitos em cujo gozo se acham membros do corpo docente e demais servidores, administrativos e técnicos atualmente lotados nas Unidades Universitárias, mantidas pela União.

Parágrafo Único. Todas as ocorrências relativas à vida funcional dos servidores públicos a que se refere este artigo serão, ato contínuo, comunicadas à Divisão do Pessoal do Ministério da Educação e Saúde, para devidos assentamentos.

Art. 28. O corpo docente e os servidores das Unidades Universitárias não mantidas pela União na data em que foram incorporadas à Universidade, continuarão no gozo dos seus direitos e vantagens, não adquirindo a qualidade de funcionários públicos para qualquer efeito.

DISPOSIÇÕES TRANSITÓRIAS

Art. 29. O presidente da Comissão de Planejamento e Organização da Universidade da Bahia presidirá, a constituição do Conselho Universitário e a eleição do Reitor.

Art. 30. Os saldos dos créditos orçamentários e adicionais destinados no corrente exercício aos estabelecimentos de ensino, mantidos pelo Governo Federal e ora incorporados à Universidade da Bahia, serão entregues à Reitoria da mesma Universidade.

§ 1º Os saldos a que se refere este artigo e relativos a créditos distribuídos à Delegacia Fiscal do Tesouro Nacional no Estado da Bahia serão entregues à Reitoria, mediante requisição do Reitor ao respectivo Delegado Fiscal.

§ 2º O Reitor da Universidade da Bahia depositará, os saldos no Banco do Brasil, a fim de os movimentar.

Art. 31. O Estatuto da Universidade Bahia será elaborado no prazo de 60 dias, a contar da publicação desta lei, pelo Conselho Universitário, organizado nos termos do artigo 15, e pelo Reitor, submetido à consideração do Ministro da Educação e Saúde.

Parágrafo único. Até que seja aprovado pelo Ministro da Educação e Saúde o Estatuto da Universidade da Bahia, reger-se-á ela pelas disposições gerais que lhe forem aplicáveis, da lei de criação da Universidade do Brasil, e das leis que regulam o ensino superior da República.

Art. 32. Fica criado no Quadro Permanente do Ministério da Educação e Saúde o cargo isolado, em comissão, de Reitor da Universidade da Bahia, padrão R.

Art. 33. Este Decreto-lei entrará em vigor na data da sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Rio de Janeiro 8 de Abril de 1946, 125º da Independência e 58º da República.

EURICO G. DUTRA.
Ernesto de Souza Campos.

ANNEXE III

Loi nº 1.254 du 4 décembre 1950.



Presidência da República
Casa Civil
Subchefia para Assuntos Jurídicos

LEI Nº 1.254, DE 4 DE DEZEMBRO DE 1950.

(Vide Lei nº 2.337, de 1954)

Dispõe sobre o sistema federal de ensino superior.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, faço saber que o CONGRESSO NACIONAL decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º O sistema federal de ensino superior supletivo dos sistemas estaduais, será integrado por estabelecimentos mantidos pela União e por estabelecimentos mantidos pelos poderes públicos locais, ou por entidades de caráter privado, com economia própria, subvencionados pelo Governo Federal, sem prejuízo de outros auxílios que lhes sejam concedidos pelos poderes públicos.

Art. 2º Os estabelecimentos subvencionados, na forma desta Lei, pelo Governo Federal poderão ser, por lei, mediante mensagens do Poder Executivo, ouvido o Conselho Nacional de Educação, incluídos gradativamente na categoria de estabelecimentos mantidos pela União, atendendo-se à eficiência do seu funcionamento por prazo não menor de 20 (vinte) anos, ao número avultado de seus alunos e à sua projeção nos meios culturais, como centros unificadores do pensamento científico brasileiro.

Art. 3º A categoria de estabelecimentos diretamente mantidos pela União compreende:

I - Todos os estabelecimentos integrados presentemente na Universidade do Brasil e nas Universidades de Minas Gerais, do Recife, da Bahia, do Paraná e do Rio Grande do Sul, exceto a Faculdade de Direito da Universidade da Bahia, e, inclusive, na Universidade do Recife, a Faculdade Estadual de Filosofia, a que se refere o Decreto nº 28.092, de 8 de maio de 1950, incluídas também a Escola de Enfermagem Carlos Chagas anexa à Faculdade de Medicina da Universidade de Minas Gerais e uma Escola de Enfermagem anexa à Faculdade de Medicina da Universidade do Rio Grande do Sul e ainda a Faculdade de Direito de Pelotas, a Faculdade de Odontologia de Pelotas e a Faculdade de Farmácia de Santa Maria, ambas já incorporadas à mesma Universidade do Rio Grande do Sul;

II - A Faculdade de Direito do Amazonas, a Faculdade de Medicina e Cirurgia do Pará, a Faculdade de Direito do Pará, a Faculdade de Farmácia de Belém do Pará, a Faculdade de Direito de São Luís do Maranhão, a Faculdade de Farmácia e Odontologia de São Luís do Maranhão, a Faculdade de Direito do Piauí, a Faculdade de Direito do Ceará, a Faculdade de Farmácia e Odontologia do Ceará, a Faculdade de Direito de Alagoas, a Faculdade de Direito do Espírito Santo, a Faculdade Fluminense de Medicina, os cursos de Pintura, Escultura e Música do Instituto de Belas Artes de Pôrto Alegre, a Faculdade de Direito de Goiás, a Escola de Farmácia de Ouro Preto, o Conservatório Mineiro de Música de Belo Horizonte e a Universidade Rural de Minas Gerais, em Viçosa.

§ 1º A Universidade do Rio Grande do Sul promoverá o desmembramento do curso de Arquitetura, existente na Escola de Engenharia, que passará a constituir, conjuntamente com o curso de Arquitetura do Instituto de Belas Artes, a Faculdade de Arquitetura.

§ 2º A Universidade da Bahia promoverá, oportunamente, o desmembramento do curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes para constituir a Faculdade de Arquitetura, como unidade distinta.

Art. 4º Independente de qualquer indenização, são incorporados ao Patrimônio Nacional todos os bens móveis, imóveis e os direitos dos estabelecimentos federalizados pela presente Lei.

Parágrafo único. Os bens inalienáveis continuarão a integrar o patrimônio dos estabelecimentos e a ser por eles administrados, somente podendo suas rendas ser empregadas em conservação, melhoramento ou ampliação dos mesmos e em pesquisas, estudos, divulgação cultural e cursos de aperfeiçoamento, extensão ou doutorado.

Art. 5º É assegurado o aproveitamento no serviço público federal, a partir da publicação desta Lei, do pessoal dos estabelecimentos ora federalizados nas seguintes condições:

I - Os professores catedráticos, no Quadro Permanente do Ministério da Educação e Saúde, contando-se o tempo de serviço para efeito de disponibilidade, aposentadoria e gratificação de magistério.

II - Os demais empregados, como extranumerários, em tabelas criadas para esse fim, pelo Poder Executivo, contando-se o tempo de serviço para os efeitos do Art. 192 da Constituição Federal.

§ 1º Para os efeitos deste artigo, as Universidades e os estabelecimentos isolados, federalizados por esta Lei, apresentarão ao Ministério da Educação e Saúde a relação de seus professores e servidores, especificando a forma de investidura, a natureza de serviço que desempenham, a data da admissão e a remuneração.

§ 2º Os professores não admitidos na forma da legislação federal do ensino superior para regência da cátedra em caráter efetivo poderão ser aproveitados interinamente.

§ 3º Serão expedidos pelas autoridades competentes os títulos de nomeação decorrentes do aproveitamento determinado neste artigo.

Art. 6º Aos alunos atualmente matriculados e que frequentam o Conservatório Mineiro de Música de Belo Horizonte é assegurado o direito de concluírem os respectivos cursos, de acordo com as exigências da legislação anterior.

Art. 7º São criados no Quadro Permanente do Ministério da Educação e Saúde os seguintes cargos:

I - Na Universidade do Recife:

53 professores catedráticos, padrão O na Faculdade de Filosofia;

12 professores catedráticos, padrão O, na Escola de Química;

II - Na Universidade da Bahia:

53 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Filosofia;

39 professores catedráticos, padrão O, na Escola de Belas Artes, sendo 27 para o curso de Arquitetura e 12 para o de Belas Artes;

30 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Ciências Econômicas;

III - Na Universidade do Paraná: (Vide Lei nº 3.463, de 1958)

1 Reitor, símbolo CC-3;

23 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Direito;

53 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Filosofia;

47 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Medicina, sendo 33 para o curso de Medicina, 7 para o de Odontologia e 7 para o de Farmácia; (Vide Lei nº 3.463, de 1958)

30 professores catedráticos, padrão O, na Escola de Engenharia;

30 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Ciências Econômicas (atual Faculdade de Administração e Finanças);

IV - na Universidade do Rio Grande do Sul:

1 Reitor, símbolo CC-3;

23 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Direito de Pôrto Alegre;

53 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Filosofia;

53 professores catedráticos, padrão O, na Escola de Engenharia, sendo 41 para o curso de Engenharia e 12 para o de Química Industrial;

30 professores catedráticos, padrão O, na Escola de Engenharia, para o curso de Arquitetura e Urbanismo, os quais deverão integrar a Faculdade de Arquitetura, quando constituída, nos termos do § 1º do Art. 3º desta Lei;

23 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Direito de Pelotas;

14 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Odontologia de Pelotas;

12 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Farmácia de Santa Maria;

35 professores catedráticos, padrão O, na Escola de Agronomia e Veterinária sendo 21 para o curso de Agronomia e 14 para o de Veterinária;

30 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Ciências Econômicas (atual Faculdade de Economia e Administração);

V - na Universidade de Minas Gerais;

1 Reitor, símbolo CC-3;

VI - 12 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Farmácia de Belém do Pará;

VII - 23 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Direito do Pará;

VIII - 23 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Direito de São Luís do Maranhão;

IX - 24 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Farmácia e Odontologia de São Luís do Maranhão;

X - 23 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Direito do Piauí;

XI - 24 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Farmácia e Odontologia do Ceará;

XII - 23 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Direito do Espírito Santo;

XIII - 44 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade Fluminense de Medicina, em Niterói, sendo 35 para o curso de Medicina e 9 para o de Odontologia; (Vide Lei nº 3.463, de 1958)

XIV - 23 professores catedráticos, padrão O, na Faculdade de Direito de Goiás;

XV - 19 professores catedráticos, padrão O, na Universidade Rural de Minas Gerais, em Viçosa;

XVI - 12 professores catedráticos, padrão O, na Escola de Farmácia de Ouro Preto;

XVII - 27 professores catedráticos, padrão O, e 8 professores, padrão K, no Conservatório Mineiro de Música, de Belo Horizonte;

XVIII - 27 professores catedráticos, padrão O, e 8 professores, padrão K, para os cursos de Pintura, Escultura e Música do Instituto de Belas Artes, de Pôrto Alegre.

§ 1º O provimento dos cargos de professor catedrático, criados neste artigo para Faculdades de Filosofia, far-se-á na forma da lei e à medida que forem sendo instalados os cursos e se verificar a sua progressão, podendo-se, entretanto admitir, mediante contrato, professores nacionais ou estrangeiros, por proposta justificada do Conselho Universitário ao Ministério da Educação e Saúde.

§ 2º Esta medida será extensiva no tocante à sua última parte, aos cursos de Arquitetura das Universidades do Rio Grande do Sul e do Recife.

Art. 8º São criadas no Quadro Permanente do Ministério da Educação e Saúde 5 funções gratificadas de Secretário FG-5 e 5 de Chefe de Portaria FG-7, distribuídas igualmente pelas reitorias das Universidades do Recife, da Bahia, do Paraná, do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais e 29 funções gratificadas de Diretor FG-3, 29 de Secretário FG-5 e 29 de Chefe de Portaria FG-7, também distribuídas, igualmente, pelos estabelecimentos federalizados por esta Lei e pelas de ns. 1.014, de 24 de dezembro de 1949 e 1.049, de 3 de janeiro de 1950.

Art. 9º Para cumprimento do disposto nesta Lei bem como nas Leis ns. 604, de 3 de janeiro de 1949, 1.014, de 24 de dezembro de 1949 e 1.049, de 3 de janeiro de 1950 durante o segundo semestre de 1950, é aberto pelo Ministério da Educação e Saúde, o crédito especial de Cr\$ 78.555.390,00 (setenta e oito milhões quinhentos e cinquenta e cinco mil, trezentos e noventa cruzeiros), sendo Cr\$ 50.502.400,00 (cinquenta milhões, quinhentos e dois mil e quatrocentos cruzeiros) para pessoal permanente Cr\$ 570.600,00 (quinhentos e setenta mil e seiscentos cruzeiros) para funções gratificadas, Cr\$ 17.313.690,00 (dezesete milhões, trezentos e treze mil e seiscentos e noventa cruzeiros) para pessoal extranumerário, Cr\$ 7.475.000,00 (sete milhões, quatrocentos e setenta e cinco mil cruzeiros) para material e ~~Cr\$ 2.693.700,00 (dois milhões, seiscentos e noventa e três mil e setecentos e sete cruzeiros) para a Escola de Engenharia de Juiz de Fora~~, tudo de acordo com a discriminação do quadro único, a que se refere o Art. 21 desta Lei. (Vide Lei nº 3.858, de 1960)

Art. 10. As funções gratificadas de Secretário e de Chefe de Portaria, referidas nesta Lei, poderão ser exercidas por extranumerários.

Art. 11. É integrada na Universidade de Minas Gerais a Faculdade de Medicina de Belo Horizonte, a que se refere a Lei nº 976, de 17 de dezembro de 1949, e mantido crédito especial aberto pelo item II do Art. 7º da Lei citada, destinado exclusivamente a material.

Art. 12. É incorporada à Faculdade de Medicina da Universidade de Minas Gerais a Escola de Enfermagem Carlos Chagas com a dotação anual de Cr\$ 500.000,00 (quinhentos mil cruzeiros), sendo, para pessoal extranumerário Cr\$ 300.000,00 (trezentos mil cruzeiros) e, para material, Cr\$ 200.000,00 (duzentos mil cruzeiros).

Art. 13. É criada uma Escola de Enfermagem anexa à Faculdade de Medicina da Universidade do Rio Grande do Sul com a dotação anual de Cr\$ 1.720.000,00 (um milhão, setecentos e vinte mil cruzeiros), sendo Cr\$ 720.000,00 (setecentos e vinte mil cruzeiros) para pessoal extranumerário e Cr\$ 1.000.000,00 (um milhão de cruzeiros) para material.

Art. 14. Dentro de 120 (cento e vinte) dias os Conselhos Universitários das Universidades do Rio Grande do Sul e do Paraná submeterão os projetos de seus estatutos ao Poder Executivo, regendo-se, até sua aprovação, pelos atuais estatutos, aprovados pelos Decretos ns. 6.627, de 19 de dezembro de 1940 e 9.323, de 6 de junho de 1946.

Art. 15. Os cursos anexos de caráter propedêutico ou de aplicação, grau médio, embora se subordinem didática e administrativamente aos estabelecimentos a que estão ligados, não são considerados universitários devendo seu funcionamento ser disciplinado no regulamento do respectivo estabelecimento.

Art. 16. Na categoria de estabelecimentos, mantidos pelos poderes públicos locais ou por entidades de caráter privado com economia própria, subvencionados pelo Governo Federal, estão compreendidas:

I - A Faculdade de Direito da Universidade da Bahia;

II - A Faculdade de Direito de Santa Catarina;

III - A Faculdade de Farmácia e Odontologia de Goiás;

IV - A Faculdade de Filosofia de Goiás;

V - A Faculdade de Ciências Econômicas de Goiás;

VI - A Escola de Engenharia de Juiz de Fora.

~~§ 1º O orçamento da República consignará, anualmente, à Universidade da Bahia para manutenção da sua Faculdade de Direito, à Faculdade de Direito de Santa Catarina, à Faculdade de Farmácia e Odontologia de Goiás, à Faculdade de Ciências Econômicas de Goiás, à Faculdade de Filosofia de Goiás e à Escola de Engenharia de Juiz de Fora, subvenções não inferiores a Cr\$ 2.500.000,00 (dois milhões e quinhentos mil cruzeiros), respeitado o disposto no Art. 10 e no quadro constante da presente Lei.~~

§ 1º O Orçamento da República consignará anualmente aos estabelecimentos referidos neste artigo, aos já subvencionados à data da publicação desta lei, bem como aos que vierem a ser incluídos nessa categoria, as subvenções abaixo especificadas: (Redação dada pela Lei nº 3.641, de 1959)

	Cr\$
I - Medicina, Engenharia ou Agronomia e Veterinária	4.000.000,00
II - Arquitetura ou Farmácia e Odontologia	3.000.000,00
III - Ciências Políticas e Econômicas, Filosofia, Ciências e Letras, Agronomia, Veterinária, Química ou Direito	2.500.000,00
IV - Farmácia, Odontologia ou Sociologia e Política	2.000.000,00
V - Serviço Social, Enfermagem, Educação Física, Belas Artes, Higiene e Saúde Pública, Administração Pública e de Empresa ou Agrimensura	1.500.000,00
VI - Música, Canto Orfeônico, Administração Pública ou Administração de Empresa	1.000.000,00

~~§ 2º A remuneração dos professores catedráticos dos estabelecimentos, de que trata este artigo, não poderá exceder ao padrão federal.~~

§ 2º Para serem incluídas na categoria de estabelecimentos subvencionados, as Escolas de Ciências Econômicas, Engenharia e Filosofia deverão manter os seguintes cursos, no mínimo: (Redação dada pela Lei nº 3.641, de 1959)

I - as de Ciências Econômicas, os de ciências econômicas e ciências contábeis e atuariais; (Incluído pela Lei nº 3.641, de 1959)

II - as de Engenharia, 2 (dois) de engenheiro (civil, eletricitista, industrial ou de minas); [\(Incluído pela Lei nº 3.641, de 1959\)](#)

III - as de Filosofia, Ciências e Letras: curso de filosofia, 2 (dois) cursos de seção de ciências, 1 (um) de letras e o curso de didática. [\(Incluído pela Lei nº 3.641, de 1959\)](#)

§ 3º A subvenção fixa destinada à Escola de Filosofia, Ciências e Letras, será acrescida de um aumento de Cr\$ 500.000,00 (quinhentos mil cruzeiros), anuais, para cada novo curso que se instale além de 5 (cinco), depois de 2 (dois) anos de regular funcionamento. [\(Incluído pela Lei nº 3.641, de 1959\)](#)

§ 4º As Escolas de Engenharia perceberão mais Cr\$ 500.000,00 (quinhentos mil cruzeiros) anuais de subvenção pelos cursos que mantiverem além do limite estabelecido no inciso II do § 2º deste artigo. [\(Incluído pela Lei nº 3.641, de 1959\)](#)

§ 5º As Escolas de Medicina e Direito farão jús a mais Cr\$ 1.000.000,00 (um milhão de cruzeiros) anuais, se tiverem, também, cursos de pós-graduação ou de doutorado, respectivamente. [\(Incluído pela Lei nº 3.641, de 1959\)](#)

§ 6º O Conselho Nacional de Educação, ao manifestar-se sobre o pedido de subvenção, nos termos da legislação em vigor, fixará as condições a que deve obedecer a escola no seu funcionamento, para a percepção anual da mesma. [\(Incluído pela Lei nº 3.641, de 1959\)](#)

§ 7º O pagamento da subvenção só se efetuará, cada ano, depois de comprovada a aplicação da subvenção anteriormente recebida, podendo ser adiado, conforme o caso, até o pronunciamento do Conselho Nacional de Educação, sobre o funcionamento regular dos cursos e o preenchimento das condições estabelecidas. [\(Incluído pela Lei nº 3.641, de 1959\)](#)

§ 8º As Universidades poderão ser incluídas, nos termos em que forem seus estabelecimentos integrantes, na categoria de instituições subvencionadas pela União, com Cr\$ 2.000.000,00 (dois milhões de cruzeiros), anualmente, para encargos gerais. [\(Incluído pela Lei nº 3.641, de 1959\)](#)

§ 9º Os estabelecimentos e, bem assim, as Universidades, com 5 (cinco) anos de regular funcionamento, poderão ser igualmente incluídos na categoria de subvencionados, inclusive faculdades de Engenharia, com metade dos quantitativos fixados nos §§ 1º, 3º, 4º, 5º e 8º deste artigo. [\(Incluído pela Lei nº 3.641, de 1959\)](#)

§ 10. Ficam mantidas as subvenções concedidas em leis anteriores, se seus quantitativos forem superiores aos estabelecidos nesta lei. [\(Incluído pela Lei nº 3.641, de 1959\)](#)

§ 11. A exigência relativa ao mínimo de cursos de que tratam os incisos I, II e III, do § 2º, só se tornará efetiva para condicionar a concessão de subvenções anuais a partir do terceiro ano de vigência da presente lei. [\(Incluído pela Lei nº 3.641, de 1959\)](#)

Art. 17. Mediante mensagem do Poder Executivo, ouvido o Conselho Nacional de Educação, à concessão da subvenção pelo Congresso Nacional, poderão ser incluídos na categoria, a que se refere o artigo anterior, outros estabelecimentos de ensino superior que tenham, pelo menos, 10 (dez) anos de funcionamento regular e número de matrículas que justifique a providência. [\(Vide Lei nº 2.152, de 1953\)](#) [\(Vide Lei nº 2.153, de 1953\)](#) [\(Vide Lei nº 3.314, de 1957\)](#)

Art. 18. Os estabelecimentos isolados federalizados por esta Lei, que se acham relacionados no inciso II do Art. 3º, passam a integrar o Ministério da Educação e Saúde - Diretoria de Ensino Superior e se regerão no que lhes for aplicável, pelos [Decretos ns. 20.865, de 20 de dezembro de 1931 e 23.609, de 30 de dezembro de 1933](#), até expedição de seus regulamentos pelos órgãos próprios, dentro do prazo de 120 (cento e vinte) dias.

Art. 19. A Universidade de Minas Gerais continuará a reger-se pela [Lei nº 971, de 16 de dezembro de 1939](#).

§ 1º Os salários dos extranumerários reger-se-ão pelas referências estabelecidas no [Art. 8º da Lei nº 488, de 15 de novembro de 1948](#), feita de acôrdo com a tabela constante do § 2º do aludido Art. 8º, a conversão dos símbolos estipulados em algarismos romanos no [Art. 6º da Lei nº 971, de 16 de dezembro de 1949](#).

§ 2º Aos assistentes de ensino, extranumerários mensalistas, caberá a referência 27.

Art. 20. É elevado de Cr\$ 0,50 (cinquenta centavos) o valor do selo de Educação e Saúde, destinando-se o acréscimo a atender aos encargos decorrentes desta Lei.

Art. 21. É o seguinte o quadro, a que se refere o Art. 9º da presente Lei.

Art. 22. Esta Lei entrará em vigor na data da sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 4 de dezembro de 1950; 129º da Independência e 62º da República.

EURICO G. DUTRA
Pedro Calmon
Guilherme da Silveira

ANEXE IV

Loi n° 1.523 du 26 décembre 1951.

Legislação Informatizada - LEI N° 1.523, DE 26 DE DEZEMBRO DE 1951 - Publicação Original

Veja também: _____

Proposição Originária Dados da Norma

LEI N° 1.523, DE 26 DE DEZEMBRO DE 1951

Autoriza o Poder Executivo a abrir, pelo Ministério da Educação e Saúde, o crédito especial de Cr\$ 142.000.000,00, para atender no corrente exercício, a manutenção de estabelecimentos de ensino federalizados e integrantes do sistema federal de ensino superior de que trata a Lei n. 1254, de 04 de dezembro de 1950.

O Presidente da República:

Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º É o Poder Executivo autorizado a abrir pelo Ministério da Educação e Saúde o crédito especial de Cr\$ 142.000.000,00 (cento e quarenta e dois milhões de cruzeiros) a fim de atender no exercício de 1951 às despesas com pessoal aos seguintes estabelecimentos de ensino superior federalizados pela Lei número 1.254, de 4 de dezembro de 1950, inclusive Reitorias das Universidades do Recife, Bahia e de Minas Gerais:

I - Pará:

- 1 - Faculdade de Medicina e Cirurgia do Pará.
- 2 - Faculdade de Direito do Pará.
- 3 - Faculdade de Farmácia de Belém do Pará.

II - Maranhão:

- 4 - Faculdade de Direito de São Luis do Maranhão.
- 5 - Faculdade de Farmácia e Odontologia de São Luís do Maranhão.

III - Piauí:

- 6 - Faculdade de Direito do Piauí.

IV - Ceará:

- 7 - Faculdade de Farmácia e Odontologia.

V - Pernambuco:

- 8 - Faculdade de Filosofia.
- 9 - Escola de Química.

VI - Bahia:

- 10 - Faculdade de Filosofia.
- 11 - Faculdade de Ciências Econômicas.
- 12 - Faculdade de Belas Artes com curso de arquitetura.
- VII - Espírito Santo:
- 13 - Faculdade de Direito.
- VIII - Rio de Janeiro:
- 14 - Faculdade Fluminense de Medicina.
- IX - Paraná:
- 15 - Reitoria da Universidade.
- 16 - Faculdade de Filosofia.
- 17 - Faculdade de Direito.
- 18 - Faculdade de Medicina.
- 19 - Faculdade de Engenharia.
- 20 - Faculdade de Ciências Econômicas.
- X - Rio Grande do Sul:
- 21 - Faculdade de Filosofia.
- 22 - Faculdade de Direito.
- 23 - Escola de Engenharia com cursos de Minas e Metalurgia e de Arquitetura e Urbanismo, e de Química.
- 24 - Escola de Enfermagem anexa à Faculdade de Medicina.
- 25 - Escola de Agronomia e Veterinária.
- 26 - Faculdade de Ciências Econômicas.
- 27 - Cursos de Pintura, Escultura e Música do Instituto de Belas Artes.
- 28 - Faculdade de Direito de Pelotas.
- 29 - Faculdade de Odontologia de Pelotas.
- 30 - Faculdade de Farmácia de Santa Maria.
- 31 - Reitoria da Universidade, inclusive imprensa universitária.
- XI - Goiás:
- 32 - Faculdade de Direito:
- XII - Minas Gerais:
- 33 - Escola de Enfermagem Carlos Chagas anexa à Faculdade de Medicina.
- 34 - Conservatório Mineiro de Música.
- 35 - Escola de Farmácia de Ouro Preto.
- 36 - Universidade Rural de Minas Gerais, em Viçosa.

Art. 2º O crédito de que trata a presente Lei atenderá inclusive as despesas realizadas a partir de 14 de janeiro de 1951.

Art. 3º Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação.

Art. 4º Revogam-se as disposições em contrário.

Rio de Janeiro em 28 de dezembro de 1951, 130º da Independência e 63º da República.

GETÚLIO VARGAS

E. Simões Filho

Horácio Lafer.

Este texto não substitui o original publicado no Diário Oficial da União - Seção 1 de 29/12/1951

Publicação:

- Diário Oficial da União - Seção 1 - 29/12/1951, Página 18905 (Publicação Original)
- Coleção de Leis do Brasil - 1951, Página 117 Vol. 7 (Publicação Original)

Annexe V

Loi n° 1.152 du 23 juillet 1959

Lei 1152/59 | Lei n° 1.152 de 23 de julho de 1959

Publicado por Governo do Estado da Bahia (extraído pelo JusBrasil) - 56 anos atrás

Cria o MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA e lhe proporciona meios para a constituição e a manutenção. Ver tópico (16 documentos)

O GOVERNADOR DO ESTADO DA BAHIA, faço saber que a Assembléia Legislativa decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º - É criado com a natureza jurídica de fundação, o MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, que terá autonomia administrativa e financeira. Ver tópico

Art. 2º - Destina-se o MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA a promover o estudo e a difundir o conhecimento das artes em geral, notadamente as plásticas, sob o critério representativo de sua evolução contemporânea, a fim de colaborar no desenvolvimento cultural do Estado por todos os planos adequados. Ver tópico

Art. 3º - A administração do MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA competirá a um CONSELHO DIRETIVO, integrado por sete membros, seis escolhidos pelo Governador do Estado e um sétimo eleito pelos demais, cabendo-lhe o encargo da Presidência. Ver tópico

Art. 4º - Os membros do CONSELHO DIRETIVO, que exercerão o mandato pelo prazo de cinco anos, não terão direito a qualquer remuneração, seja a que título for. Ver tópico

Parágrafo único - Metade do CONSELHO DIRETIVO terá renovado o seu mandato para o período administrativo seguinte. Ver tópico

Art. 5º - O estatuto do MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA será elaborado pelo primeiro CONSELHO DIRETIVO, devendo prever as normas internas da organização e funcionamento da fundação. Ver tópico

Art. 6º - O patrimônio do MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA será constituído de: Ver tópico

a) bens e direitos que lhe forem outorgados a título oneroso ou gratuito; Ver tópico

b) saldos de rendas próprias ou recursos orçamentários, quando transferidos para a conta patrimonial. Ver tópico

Art. 7º - Para início da constituição do patrimônio do MUSEU, o Governo do Estado lhe faz, por esta lei, doação dos seguintes bens: Ver tópico

a) oitenta e sete obras de arte, integrantes, atualmente, do Museu do Estado e assim relacionadas: Ver tópico

1- uma xilogravura de Oswaldo Goeldi, sem data, tamanho 0,22x0,285, sob a denominação "Perigos do Mar";

2- um óleo de Emilio Pettoruti, 1944, tamanho 0,60x0,49, sob a denominação "Sol Tierno";

3- um óleo de Roberto Burle Marx, 1946, tamanho 0,72x0,59, sob a denominação "Flores";

4- um pastel de Emiliano Di Cavalcanti, sem data tamanho 0,60x0,40, sob a denominação "Mulher";

5- um óleo de Emiliano Di Cavalcanti, 1945, tamanho 0,635x0,525, sob a denominação "A Índia";

6- um óleo de Aldo Bonadei, 1948, tamanho 0,51x0,66, sob a denominação "Preguiça";

7 a 11- cinco desenhos bico de pena de Carlos Thire, 1950, tamanho 0,325x0,23, sob a denominação "Aspectos da Bahia Colonial";

12 a 25- quatorze gravuras de talho doce de Poty, 1950, tamanho 0,70x0,50, sob a denominação "Bahia Colonial e Pitoresca";

26- uma xilogravura em cores de Karola S. Gabor, 1950, tamanho 0,50x0,35, sob a denominação "Cidade baixa vista do elevador";

27- idem, 1950, tamanho 0,50x0,41, sob a denominação "Lavadeiras da Bahia";

28- idem, 1949, tamanho 0,35x0,50, sob a denominação "Água de menino";

29- um óleo de Djanira, 1959, tamanho 1,20x0,65, sob a denominação "Menina e Flores";

30- um óleo de José Pancetti, 1951, tamanho 0,60x0,73, sob a denominação "Marinha";

31- idem, 1950, tamanho 0,45x0,55, sob a denominação "Marinha";

32- um nanquim de Augusto Rodrigues, 1950, tamanho, 0,47x0,45, sob a denominação "Desenho";

33- um guache de Caribé, 1950, tamanho 0,38x0,20, sob a denominação "Iaô, dia de saída, terreiro de Matilde";

34- idem, 1950, mesmo tamanho, sob a denominação "Oxumaré, terreiro Opô Afonjá";

35 a 40- seis gravuras de Mário Cravo Júnior, 1951, tamanho 0,335x0,245, sob a denominação "Profetas do Aleijadinho";

- 41- um óleo Sanson Flexor, 1947, tamanho 1,00x0,73, sob a denominação "Mãe Preta";
- 42- um óleo João Alves da Silva, 1954, tamanho 0,39x0,51, sob a denominação "S.S. Sacramento do Passo";
- 43- idem, mesma data, tamanho 0,49x0,67, sob a denominação "Piedade";
- 44- idem, mesma data, tamanho 0,48x0,585, sob a denominação "São Pedro dos Clérigos";
- 45- idem, mesma data, tamanho 0,56x0,57, sob a denominação "Conceição da Praia";
- 46- um desenho tinta seca de Arnaldo Pedroso D'horta, 1951, tamanho 0,455x0,345, sob a denominação "Abstração com formas vegetais";
- 47- um álbum com reprodução de desenhos de Arnaldo Pedroso D'horta, 1954, tamanho 0,49x0,34, sob a denominação "Esqueletos";
- 48 a 50- três xilogravuras de Karl Hansen, 1954 e 1955, diferentes tamanhos, sem denominação especial;
- 51- uma litografia de Marina Caram, sob a denominação "O Pássaro dentro da Gaiola"; (1952);
- 52- idem, mesma data sob a denominação "A menina e a boneca";
- 53- idem, mesma data, sob a denominação "O pobre";
- 54- um óleo de Silva Chalreo, 1953, tamanho 0,50x0,73, sob a denominação "Coivara";
- 55- um bico de pena de Arthur Lício Pontual, 1955, tamanho 0,355x0,59, sob a denominação "Desenho";
- 56 a 58- Três águas-fortes de Darel Valença Lins, 1955, sob a denominação "Ilustrações";
- 59- Uma monogravura de Iolanda Mohaly, sem data, tamanho 0,53x0,34 sob a denominação "Casa assombrada";
- 60- Uma aquatinta, de Rossini Perez, 1955, tamanho 0,36x0,50, sob a denominação "Barcos";
- 61- Um nanquim, de Aldemir Martins, 1954, tamanho 0,695x0,275, sob a denominação "Cangaceiro";
- 62- Um desenho tinta china colorido de Aldemir Martins, 1955, tamanho 0,525x0,89, sob a denominação "Pássaro";
- 63 a 64- Duas águas-fortes de Aldemir Martins, 1955, sob a denominação "Cangaceiros";
- 65- Um desenho de Aldemir Martins, 1955, tamanho 0,525x0,39, sob a denominação "Cora costurando";
- 66- Um óleo de Edson Mota, 1955, tamanho 0,52x0,67, sob a denominação "O pescador";
- 67 a 69- Três litografias de Marcelo Grassmann, 1954, sem denominação especial.
- 70 a 75- Seis xilogravuras de Marcelo Grassmann, 1949, 1954, 1955, sem denominação especial.
- 76 a 82- Seis monotipias de Mário Cravo Junior, 1951-55, sob a denominação "Orixás";
- 83 a 85- Três xilogravuras de Hansen, 1957, tamanho 0,49x0,36, sob a denominação "Bahia tradicional";

86- Um bico de pena de Aloísio Magalhães, 1956, tamanho 0,652x0,485, sob a denominação "Desenho";

87- Uma litografia do mesmo, 1957, tamanho 0,888x0,582, sob a denominação "Telhados do Recife";

b) cinquenta apólices estaduais, emissão especial do valor de Cr\$1.000.000,00 (Hum milhão de cruzeiros) cada apólice, cujos juros anuais de seis por cento 6% (seis por cento), destinado à manutenção, custeio e desenvolvimento dos serviços do MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, serão depositados, cada seis meses à conta da fundação, pelo Tesouro do Estado, em estabelecimento de crédito. *Ver tópico*

Parágrafo único - A Fundação criada por esta lei não poderá alienar ou gravar, a qualquer título, os bens acima referidos. *Ver tópico*

Art. 8º - O CONSELHO DIRETIVO prestará contas, anualmente, ao Secretário de Educação e Cultura. *Ver tópico*

Art. 9º - No caso de extinguir-se o MUSEU, bens e direitos passarão ao domínio do Estado. *Ver tópico*

Art. 10 - Fica o MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, isento de impostos estaduais, inclusive os de transmissão e transcrição para o fim de incorporar ao seu patrimônio todos os bens que lhe foram outorgados, seja a título oneroso ou gratuito. *Ver tópico (1 documento)*

Art. 11 - Fica o Poder Executivo autorizado a tomar as providências necessárias à emissão das apólices de que fala o artigo 7º e ao pagamento, em tempo próprio, dos respectivos juros. *Ver tópico*

Art. 12 - Até que o MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, receba o primeiro pagamento dos juros das apólices doadas por forças desta lei, serão entregues à Fundação das verbas consignadas no orçamento do Estado à Inspetoria de Museus e Monumentos, sob a designação "Exposições", devendo o MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, delas prestar contas. *Ver tópico*

Art. 13 - Revogam-se as disposições em contrário. *Ver tópico*

PALÁCIO DO GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA, em 23 de julho de 1959.

JURACY MAGALHÃES

Governador

Wilson Lins

Aliomar Baleeiro

Disponível em: <http://governo-ba.jusbrasil.com.br/legislacao/85503/lei-1152-59>

Annexe VI

Loi n° 4.759 du 20 août 1965 relative à la dénomination et qualification des universités et des écoles techniques fédérales.

LEI Nº 4.759, DE 20 DE AGOSTO DE 1965

Dispõe sobre a denominação e qualificação das
Universidades e Escolas Técnicas Federais.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA,

Faço saber que o CONGRESSO NACIONAL decreta e eu sanciono a seguinte lei:

Art. 1º As Universidades e as Escolas Técnicas da União, vinculadas ao Ministério da Educação e Cultura, sediadas nas capitais dos Estados serão qualificadas de federais e terão a denominação do respectivo Estado.

Parágrafo único. As Escolas e faculdades integrantes das Universidades Federais serão denominadas com a designação específica de sua especialidade, seguida do nome da Universidade.

Art. 2º Se a sede da universidade ou da escola técnica federal fôr em uma cidade que não a capital do Estado, será qualificada de federal e terá a denominação da respectiva cidade.

Art. 3º Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 4º Revogam-se as disposições em contrário.

Brasília, 20 de agosto de 1965; 144º da Independência e 77º da República.

H. CASTELLO BRANCO

Flavio Lacerda

Este texto não substitui o original publicado no Diário Oficial da União - Seção 1 de 24/08/1965

Publicação:

- Diário Oficial da União - Seção 1 - 24/8/1965, Página 8554 (Publicação Original)
- Coleção de Leis do Brasil - 1965, Página 149 Vol. 5 (Publicação Original)

Crônicas

de arte, de história, de economia, de cultura da vida

Arquitetura
Pintura
Escultura
Música
Artes Visuais

5

Casas ou Museus?

Quando se fala em Casa ou Museu, há sempre uma certa dificuldade em estabelecer uma diferença clara entre os dois conceitos. Uma casa é um espaço destinado ao uso cotidiano, enquanto um museu é um espaço destinado à preservação e exposição de objetos de valor histórico, artístico ou científico.

O complicado problema de saber se uma casa deve ser transformada em museu ou vice-versa, depende de muitos fatores, como o estado de conservação, o valor histórico e o interesse da comunidade.



Museu vivo ou museu tradicional? Não vale a generalização.



Convento de Santa Teresinha

Uma casa pode ser transformada em museu se tiver um valor histórico ou artístico que justifique a preservação e a exposição pública.

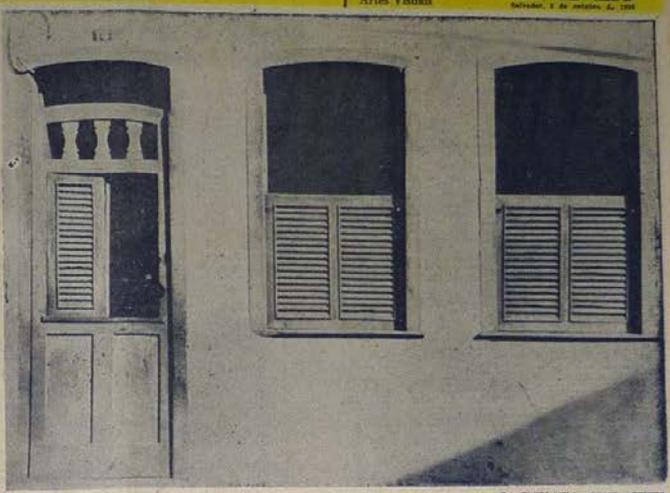
Um museu pode ser transformado em casa se tiver um valor histórico ou artístico que justifique a preservação e a exposição pública.



Retrato de família

Semana de Arquitetura

A Semana de Arquitetura é um evento importante que reúne arquitetos, designers e estudantes para discutir as tendências e desafios da profissão.



Por ENNES MELO e SILVIO ROBERTO

Olho sôbre a Bahia

Do lado desta crônica — Olho sôbre a Bahia —, comentando o seu conteúdo, permito-me fazer algumas observações...

Uma casa e edifício de arquitetura humana de Bahia, a arquitetura brasileira, o nosso valorizar pensar, o sentido mesquino de uma arquitetura e não se detém política. Não é o amor à arquitetura que faz o Brasil, mas o amor ao Brasil que faz a arquitetura.

ANTOLOGIA

Antologia de textos e poemas, incluindo uma seção sobre a Casa Virgem.

Casa virgem

Uma casa virgem é aquela que não foi construída para ser habitada, mas para ser preservada como um monumento histórico.



Anton Tchekov em criança

Anton Tchekov

(Primeiras anotações para um estudo)

Anton Tchekov é um dos maiores escritores russos de todos os tempos. Sua obra é marcada por uma profunda compreensão da condição humana e uma linguagem simples e direta.

DOCUMENTOS



Documento histórico

Sôbre a problemática da música de nosso tempo

H. J. KOELLREUTER

A música de nosso tempo enfrenta grandes desafios, desde a busca por novas formas de expressão até a integração com as tecnologias modernas.



Figura humana

Arte industrial

Uma arte esta...
industrial, arte...
de arte, de história, de costumes, de cultura da vida

Em Minas, desde...
industrial, arte...
de arte, de história, de costumes, de cultura da vida



Foto Ennio Mado e Sérgio Botelho

Ôlho sôbre a Bahia

de Nazaré das Farinhas...
Uma bela arquitetura...
de arte, de história, de costumes, de cultura da vida



Tentativa de tornamento



A mão trabalhando no H. J. Koellreuter...
de arte, de história, de costumes, de cultura da vida

RESPOSTA

De volta que...
de arte, de história, de costumes, de cultura da vida

Qual dos dois, você escolheria?

De qual...
de arte, de história, de costumes, de cultura da vida



ANTOLOGIA

O documento...
de arte, de história, de costumes, de cultura da vida



DOCUMENTOS

De 1881...
de arte, de história, de costumes, de cultura da vida

Ars Nova

H. J. Koellreuter...
de arte, de história, de costumes, de cultura da vida

