



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

Carlos Henrique ROMEU CABRAL

le 22 octobre 2019

**Recife – Paris et retour : transferts artistiques et
décentralisation de l'art moderne au Brésil.**

**L'œuvre de Fédora (1889 – 1975), Vicente (1899 – 1970) et
Joaquim do Rego Monteiro (1903 – 1934)**

Volume I - Étude

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED TESC : Histoire de l'Art

Unité de recherche :

FRAMESPA (UMR 5136)

Directeur de Thèse :

Jean Nayrolles, professeur d'histoire de l'art, Université Toulouse Jean Jaurès

Jury :

Armelle Enders, professeur d'histoire contemporaine, Université Paris 8,
rapporteuse

Laurent Baridon, professeur d'histoire de l'art, Université Lyon 2, rapporteur

Béatrice Joyeux-Prunel, professeur d'histoire de l'art, Université de Genève

Isabelle Alzieu, professeur d'art et sciences de l'art, Université Toulouse Jean
Jaurès

Université Toulouse 2-Jean Jaurès

Laboratoire FRAMESPA

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ
Histoire de l'Art

**Recife – Paris et retour : transferts artistiques et
décentralisation de l'art moderne au Brésil.
L'œuvre de Fédora (1889 – 1975), Vicente (1899 – 1970)
et Joaquim do Rego Monteiro (1903 – 1934)**

Carlos Henrique Romeu Cabral

Présentée et soutenue publiquement
Le 22 octobre 2019

Directeur de Recherche
Jean Nayrolles, professeur d'histoire de l'art, Université Toulouse Jean Jaurès

JURY

Armelle Enders, professeur d'histoire contemporaine, Université Paris 8,
rapporteuse
Laurent Baridon, professeur d'histoire de l'art, Université Lyon 2, rapporteur
Béatrice Joyeux-Prunel, professeur d'histoire de l'art, Université de Genève
Isabelle Alzieu, professeur d'art et sciences de l'art, Université Toulouse Jean
Jaurès

A Fédora, Vicente et Joaquim do Rego
Monteiro (in memoriam)

« Les fous, les marginaux, les rebelles, les anticonformistes, les dissidents...tous ceux qui voient les choses différemment, qui ne respectent pas les règles. Vous pouvez les admirer ou les désapprouver, les glorifier ou les dénigrer. Mais vous ne pouvez pas les ignorer. Car ils changent les choses. », Jack Kerouak, *Sur la route*, 1960.

Avant-propos

L'obtention d'un doctorat à l'étranger nécessite de la part d'un doctorant une période de planification comprenant la construction d'un projet de recherche et l'obtention d'une source de financement. Les travaux de recherche qui construisent cette thèse ont commencé avant même le début de ma formation doctorale à l'Université Toulouse Jean Jaurès, et remontent à ma formation d'historien de l'art brésilien et également à mon intérêt pour la production artistique de l'état de Pernambuco.

Durant ma licence en Arts Plastiques à l'Université Fédérale de Pernambuco, j'ai découvert qu'interroger le phénomène de la création artistique m'intéressait beaucoup plus que de le produire. Aux vues de l'inexistence, dans le nord et le Nord-Est du Brésil, d'une formation académique exclusivement consacré à l'histoire de l'art, j'ai trouvé dans le programme associé de post graduation en Arts Visuels des Universités Fédérales de Paraíba et de Pernambuco, l'occasion de débiter mes recherches dans l'histoire de l'art au travers d'un master en Arts Visuels. La centralisation de la production scientifique en Arts au Sud-Est du Brésil et le manque d'études scientifiques sur la production artistique précoloniale brésilienne ont défini mon objet de recherche : un ensemble de peintures rupestres situées dans un site archéologique à l'intérieur de l'état de Pernambuco. Partant de l'expérience de recherche développée dans mon master, j'ai continué à exercer l'activité de recherche en tant que professeur d'histoire de l'art aux Instituts Fédérales d'Alagoas et de Pernambuco. Dans ces institutions, j'ai développé et dirigé plusieurs projets de recherche liés à l'histoire de l'art du Nord-Est du Brésil (niveau BTS) pour des étudiants des cursus Tourisme et Arts Visuels. Le désir de poursuivre ma formation en tant que chercheur m'a orienté indéniablement vers les études doctorales. Cependant, au Brésil, il n'existe pas de formation doctorale exclusivement consacrée aux études en histoire de l'art, et cela fut la principale raison de mon orientation vers les institutions de recherche étrangères.

En 2015, une offre de bourse pour la recherche culturelle entre des institutions brésiliennes et étrangères, a été ouverte par le Ministère brésilien de la Culture¹, ce qui m'encouragea à construire, à la suite de nombreux échanges avec l'historienne de l'art et professeur à l'Université Fédérale de Pernambuco, Madalena Zaccara, un projet de recherche mettant en relation l'art brésilien et l'art français. Cette proposition de recherche relative à la présence d'artistes pernamboucains à Paris lors du déclenchement de l'art moderne, fut retenue par le Ministère brésilien. Cette recherche sur le parcours d'artistes de Recife en France fut soutenue par

¹ Ministère supprimé le 01/01/2019.

l'Université de Toulouse à Recife et son programme Antenne Toulouse² géré par le professeur de l'Université Fédérale de Toulouse, Pierre Fernandez. C'est grâce au professeur Fernandez que j'ai pu entrer en contact avec le Laboratoire Lettres, Langues et Arts (LLA-CREATIS) pour développer une recherche de deux mois comme boursier du Ministère brésilien de la Culture. Grâce à quoi, sous la direction du professeur en Histoire de l'art, Isabelle Alzieu, j'ai entamé une série de visites à la Bibliothèque Nationale de France (BNF) et à la Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA). Les données collectées ont révélé des informations sur certaines actions et transferts artistiques, réalisés au début du XX^e siècle par les artistes et frères Fédora, Vicente et Joaquim do Rego Monteiro, importants pour la compréhension du développement de l'art moderne brésilien. Après ces recherches initiales, l'intérêt et la nécessité de développer ce travail par le biais d'une formation doctorale en histoire de l'art sont devenus évidents. Par l'intermédiaire de Mme Alzieu, j'ai pris contact avec mon directeur de Thèse Jean Nayrolles, qui accepta de diriger mon projet de recherche au sein du Laboratoire France, Amériques, Espagne, Sociétés, Pouvoirs Acteurs (FRAMESPA) et de l'École Doctorale Temps, Espaces, Sociétés, Cultures (TESC).

Durant le début de mon parcours doctoral, après plusieurs formations en langue française, je me suis donc dédié à interroger la relation entre la fratrie d'artistes Rego Monteiro et le marché de l'art en France. En premier lieu, l'étude de la bibliographie conseillée par mon directeur de thèse fut déterminante pour la réussite de cette recherche. Deux auteurs conseillés furent très importants pour contextualiser les artistes recherchés dans l'univers institutionnel et économique en France : Guillaume Apollinaire³ et Gérard Monnier⁴. Les travaux publiés par ces deux auteurs décrivent l'ambiance et le contexte fréquenté par les artistes Rego Monteiro. Pour comprendre les processus de transferts artistiques, nous nous sommes tournés principalement vers les recherches en Géographie de l'art effectuées par les spécialistes du domaine⁵. Au-delà des principales références bibliographiques décrites ci-dessus, divers livres, articles, catalogues, inventaires, notices, documents et brouillons furent consultés en français et en portugais, au Brésil et en France. En France, où se trouvent une grosse partie des archives sur la fratrie Rego Monteiro deux villes (Echirolles et Paris) gardent des fonds patrimoniaux très importants pour l'obtention des informations sur ces sujets. À Echirolles, durant deux séjours de recherche effectués au musée Géo-Charles, il m'a été possible de localiser dans l'inventaire du musée 16 dossiers qui touchent directement mon sujet de recherche. A Paris, dans la Bibliothèque Kandinsky, j'ai récupéré des informations sur Joaquim et Vicente do Rego Monteiro au travers de

² Le programme Antenne Toulouse a pour but d'internationaliser les actions de l'Université Fédérale de Toulouse et de promouvoir les échanges scientifiques avec des chercheurs et des institutions étrangères.

³ Apollinaire Guillaume, *Chroniques d'art – 1902–1918*, Paris, Éditions Gallimard, 1960.

⁴ Monnier Gérard, *L'art et ses institutions en France*, Paris, Éditions Gallimard, 1995.

⁵ Tomas da Costa Kaufmman, Piotr Piotrowski et Boris Grésillon.

la consultation des dossiers Monteiro Vicente do Rego⁶, Salons de Paris⁷ et de la collection de la revue *Sagesse*, composée de 16 volumes. La Bibliothèque François Mitterrand m'a permis d'extraire des informations sur les peintres et leur réseau professionnel grâce à la consultation des journaux et revues d'art des Collections imprimées et audiovisuelles. Aux Archives Nationales, le parcours de formation académique des artistes brésiliens et d'autres pays de l'Amérique du Sud furent étudiés au travers des archives de l'Académie Julian (Microfilms Élèves étrangers - 1878 à 1928).

Du côté brésilien, à Recife, j'ai eu la chance de faire connaissance des descendants de Fédora do Rego Monteiro et de consulter les archives privées de la famille. Au travers de plusieurs visites aux Archives Publiques de la Ville de Recife j'ai collecté notices et autres types de textes publiés dans la presse locale sur les sujets recherchés. Dans un deuxième temps, les principaux musées situés à Recife, Rio de Janeiro et São Paulo furent visités afin d'obtenir plus d'information sur les artistes et de collecter des images afin de composer un *corpus* iconographique de la fratrie. Les archives de l'École des Beaux-Arts de Recife, à l'Université Fédérale de Pernambouc et de l'Ecole des Beaux-Arts de Rio de Janeiro à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, furent également consultées afin d'obtenir des informations sur le parcours professionnel de ces artistes.

Au cours du processus de recherche, certaines difficultés furent rencontrées. Outre les barrières linguistiques qu'ont rendu difficiles la lecture et l'interprétation de certains manuscrits en français, l'état de conservation de certains documents a empêché la consultation de nombreuses sources, principalement situées dans les archives publiques de Recife. À Rio de Janeiro, l'abandon et la négligence du gouvernement envers le patrimoine culturel de la ville a limité l'accès aux archives de l'École des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, actuellement en cours de récupération après une récente inondation à la bibliothèque de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro qui abritait le fonds. La dispersion des œuvres des artistes recherchés et leur intégration dans les collections privées ont également limité les travaux de recherche. Cette difficulté m'amène à penser que la constitution d'un répertoire exhaustif de l'œuvre de la fratrie me sera impossible. Les images illustrant cette thèse ne pourront pas toujours être d'une qualité optimale car l'état de conservation des sources, et les règles de capture d'image imposées par les institutions visitées ne m'ont pas permis de mettre en place la méthodologie adéquate.

Concernant le financement de cette recherche, elle fut financée par la Coordination du Perfectionnement du Personnel de Niveau Supérieur (CAPES), au travers d'une bourse de doctorat, et par le soutien de l'Institut National d'Histoire de l'art - INHA et de l'École des Docteurs de l'Université de Toulouse par le financement des déplacements nécessaires à la collecte de données au Brésil.

⁶ Dossier AP MON

⁷ BVCTOF BSF 6

Remerciements

Au terme de ce travail, je tiens à exprimer ma profonde gratitude au professeur Jean Nayrolles, mon directeur de thèse, pour son suivi et son énorme soutien, qu'il n'a cessé de me prodiguer tout au long de ma formation doctorale.

Je remercie également les membres du jury pour avoir accepté de consacrer leurs temps à l'évaluation de cette thèse. Je suis particulièrement reconnaissant au professeur Isabelle Alzieu pour m'avoir accueilli dans son bureau en tant que boursier du Ministère de la Culture du Brésil et de m'avoir orienté pour le démarrage de cette recherche. Je tiens aussi à citer Mme Angela Grando, Professeur à l'Université Fédérale de Espírito Santo, pour avoir apporté des remarques très enrichissantes à la thèse lors de sa participation au comité de suivi.

Je dois au professeur Madalena Zaccara le sujet de cette recherche : c'est grâce à elle que je me suis intéressé à la recherche en Histoire de l'art et ainsi que je me suis aperçu de l'existence des relations entre les artistes Rego Monteiro et la France.

D'autres personnes m'ont aidé tout au long du travail de recherche. Je suis ainsi reconnaissant aux sœurs Rosa Maria de Rangel Moreira et Maria Romaguera, descendantes directes de Fédora do Rego Monteiro, qui m'ont ouvert et confié les archives privées de la famille Rego Monteiro.

J'ai compté sur l'aide de plusieurs professionnels dans les musées visites qui m'ont ouvert leurs archives et ont toujours été disponibles pour m'envoyer des images, des documents, des contacts, des références bibliographiques, etc... Je remercie donc Mabel Medeiros et Maria Eugenia du Musée d'Art Moderne Aloísio Magalhaes, Tony Macedo fonctionnaire du Mémorial Denis Bernardis qui m'a présenté le fonds de l'École de Beaux-Arts de Recife, Pauline Besson et Elisabeth Chambon qui m'ont accueilli très aimablement au Musée Géo-Charles, à Guilherme Gomes da Silveira d'Avila et Adonai Lacerda da Silveira, fonctionnaires de l'Institut Historique et Géographique de la Paraíba et à Rebeca Matos conservatrice à l'Institute d'Art Contemporain de l'Université Fédérale de Pernambouc.

Je tiens à remercier aussi ma famille et mes amis qui m'ont encouragé durant tout ce parcours professionnel. Je remercie plus particulièrement Laurine et Adeline, qui ont su se rendre disponibles pour la correction et l'amélioration de ma connaissance de la langue française pour cette thèse.

Je ne pourrais pas finir cette liste de remerciements sans citer celui qui m'a supporté durant ces quatre dernières années, en corrigeant mon français de tous les jours, et qui m'a aidé à mettre en forme les tableaux, les graphiques et les images de cette thèse, mon compagnon David. C'est grâce à lui que j'ai pu découvrir les meilleurs mets français, les beaux paysages de France et les plus belles valeurs de la vie, celles qu'on trouve dans les petites choses.

Sommaire

INTRODUCTION	19
PREMIERE PARTIE : PANORAMA DES ARTS PLASTIQUES BRESILIENS, ENTRE MONARCHIE ET I^{ERE} REPUBLIQUE	29
1.1. AXES CULTURELS ET TRANSFERTS ARTISTIQUES	31
1.2. INFLUENCES DE LA MISSION ARTISTIQUE FRANÇAISE SUR L'ART BRESILIEN	40
1.3. LA STRUCTURE ACADEMIQUE ET SES DISPOSITIFS	51
1.4. LA MIGRATION DES ARTISTES BRESILIENS VERS LA FRANCE	58
DEUXIEME PARTIE : L'ART MODERNE BRESILIEN : ENTRE CENTRES ET PERIPHERIES.....	73
2.1. LA FORMATION DU SYSTEME ARTISTIQUE MODERNE.....	75
2.2. LES ACADEMIES D'ART ET LA CREATION D'UN MODELE NATIONAL.....	83
2.3. SÃO PAULO ET LES PREMIERES EXPERIENCES MODERNISTES	86
2.4. LES REVUES MODERNISTES ET LA FORMATION DES RESEAUX ARTISTIQUES REGIONAUX	93
2.5. UN MODERNISME ALTERNATIF : LA VILLE DE RECIFE ET SON ROLE DANS L'ART MODERNE NATIONAL	103
TROISIEME PARTIE : LES ARTISTES REGO MONTEIRO ET LEURS VECTEURS D'INFLUENCE DANS L'ART MODERNE AU BRESIL. 113	
3.1. LA FAMILLE REGO MONTEIRO.....	115
3.2. FEDORA DO REGO MONTEIRO	116
3.3. VICENTE DO REGO MONTEIRO.....	136
3.4. JOAQUIM DO REGO MONTEIRO	154
3.5. LES VECTEURS D'INFLUENCE DES ARTISTES REGO MONTEIRO	165
CONCLUSION.....	181
BIBLIOGRAPHIE.....	189
BIBLIOGRAPHIE GENERALE	191
SOURCES	196

ANNEXES213

INDEX.....294

Table des illustrations

Figure 1 – Frans Post, Olinda, 1645, gravure sur cuivre colorée à la main, 36 x 52 cm, extraite de l'ouvrage <i>Rerum per Octennium in Brasilia</i> de Caspar Barlaeus, p. 88.	36
Figure 2 – Nicolas-Antoine Taunay, Prédication de saint Jean-Baptiste, n.d., huile sur toile, 95 x 147 cm, Musée du Louvre, Paris.	43
Figure 3 – Aimé Adrien Taunay, <i>Sarcoranphus papa</i> Linnaeus. Illustration extraite du catalogue de l'exposition <i>Expédition Lagsdorff</i> .	45
Figure 4 – Jean-Baptiste Debret, Le diner brésilien, 1827, illustration extraite de l'ouvrage <i>Voyage pittoresque et historique au Brésil</i> de Jean-Baptiste Debret.	47
Figure 5 – Charles Simon Pradier, Portrait de D. Pedro de Menezes – Marquis de Marialva, n. d., gravure 36,5 x 24 cm, Musée Historique National, Rio de Janeiro.	48
Figure 6 – Grandjean de Montigny, Projet de la façade de la Bourse, n. d., encre de Chine sur papier 40 x 80 cm, Musée Dom João VI, Rio de Janeiro.	50
Figure 7 – Maison de la France au Brésil, Rio de Janeiro.	50
Figure 8 – Représentation graphique du nombre d'artistes repartis par pays de l'Amérique latine, exposant aux principaux Salons à Paris entre 1800 et 1914.	61
Figure 9 – Représentation graphique sur le nombre total d'œuvres exposées par pays de l'Amérique latine dans les principaux Salons à Paris entre 1800 et 1914.	62
Figure 10 – Représentation graphique du nombre total d'artistes exposées par pays de l'Amérique latine dans les principaux Salons à Paris entre 1800 et 1914.	63
Figure 11 – Victor Meirelles de Lima, Première messe célébrée au Brésil, 1860, huile sur toile, 268 x 356 cm, Musée National des Beaux-Arts, Rio de Janeiro.	65
Figure 12 – Hippolyte Taunay, Première messe au Brésil, illustration extraite de l'ouvrage <i>Le Brésil, ou Histoire, mœurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume</i> , 1822.	66
Figure 13 – Pedro Américo, A carioca, 1882, huile sur toile, 205,5 x 134 cm, Musée National des Beaux-Arts, Rio de Janeiro.	67
Figure 14 – Pedro Américo, Tiradentes supliciado, 1893, huile sur toile, 270,5 x 165 cm, Musée Mariano Procópio, Juiz de Fora.	68
Figure 15 – Représentation graphique du nombre d'élèves latino-américains inscrits à l'Académie Julian entre 1868 et 1914.	70
Figure 16 – Représentation graphique de la fréquentation de l'Argentine, du Brésil et du Chili au sein de l'Académie Julian depuis son ouverture jusqu'à 1914.	71
Figure 17 - Carte de la colonisation artistique de l'Amérique latine par la création des académies d'art	77

- Figure 18 - Jean-Baptiste Debret, Différentes nations nègres, 1927, illustration extraite du livre de Jean-Baptiste Debret Voyage pittoresque et historique au Brésil. 79
- Figure 19 - Aimé Taunay, Rassemblement d'indiens Bororos du campement appelé Pau-seco, aquarelle, 1827. Illustration extraite du catalogue de l'exposition Expédition Langsdorff. 80
- Figure 20 - Jean-Baptiste Debret, Femme Camacan Mongoyo, 1827. Illustration extraite du livre de Jean-Baptiste Debret, Voyage pittoresque et historique au Brésil. 81
- Figure 21 – Carte de la création des Académies d'art au Brésil entre 1816 et 1932 réparties par État. Élaborée avec Philcarto 84
- Figure 22 – Lasar Segall, Portrait de Margarete, 1913, huile sur toile, 70 x 50 cm, Collection privé, Brésil. 88
- Figure 23 – Anita Malfatti, Mon frère Alexandre, 1914, huile sur toile, 43 x 57 cm, Collection Sylvia Malfatti, Brésil. 89
- Figure 24 - Frise chronologique représentant les principaux événements artistiques à São Paulo (1910 - 1930). 91
- Figure 25 - Carte représentant la création des Revues Modernistes au Brésil entre 1922 et 1929. 98
- Figure 26 - Carte représentant le nombre de revues modernistes au Brésil par région (1922 – 1929) 101
- Figure 27 - Francisco du Bocage, Port du Recife – Construction de l'entrepôt, 1910, photographie sur verre, 10,8 x 29, 7 cm, Recife, Musée de l'Etat de Pernambouc. 106
- Figure 28 - Frise chronologique représentant les principaux événements artistiques modernistes à Recife (1910 – 1930). 110
- Figura 29 – Fédora do Rego Monteiro, sans titre, 1902, Collection de la famille Rego Monteiro, Recife. 118
- Figura 30 - Fédora do Rego Monteiro, sans titre, sans date, Collection de la famille Rego Monteiro, Recife. 119
- Figure 31 – Groupe d'élèves du professeur Eliseu Visconti (da la gauche à la droite) : Galdino Bicho, Marques Junior, Isolina Machado, Silva Meyer, Adelaide Gonçalves, Fédora do Rego Monteiro et Henrique Cavalleiro. Image extraite de l'album de la famille Rego Monteiro, Recife. 121
- Figure 32 – Prospectus de l'Académie Julian mentionnant les tarifs pour les étudiants. Archives Nationales, Fonds de l'Académie Julian 123
- Figure 33 – Représentation graphique du nombre d'étudiants inscrits à l'Académie Julian reparté par sexe - 1868 et 1913 124
- Figure 34 - Représentation graphique de l'évolution de la fréquentation des artistes brésiliennes à l'Académie Julian - 1868 1913 125
- Figure 35 - Présentation de Fédora do Rego Monteiro dans le catalogue du Salon de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro de 1916 126
- Figure 36 – Liste d'enseignants à l'Académie Julian 127

- Figure 37 - Fédora do Rego Monteiro, La dame en rouge, 1913, huile sur toile, Palacio do Governo de Pernambuco, Recife 132
- Figure 38 - Fédora do Rego Monteiro, Palace des Doges, 1916, huile sur toile, Palácio do Governo de Pernambuco, Recife. 133
- Figure 39 - Fédora do Rego Monteiro, Fleur du Panama, 1925, huile sur bois, 55 x 55 cm, Musée d'Art Moderne Aloísio Magalhães, Recife 134
- Figure 40 – Annonce de cours particuliers publié par Fédora do Rego Monteiro, parue dans le journal Diário de Pernambuco du 03/10/1920, p. 8. 135
- Figure 41 - Vicente do Rego Monteiro, O Boto, 1921, aquarelle et l'encre de Chine sur papier, 35,4 x 26 cm, Musée d'Art Contemporain de l'Université de São Paulo, São Paulo. 138
- Figure 42 - Vicente do Rego Monteiro, La chasse, 1923, huile sur toile, 202cm x 259,2 cm, Musée d'Arte Moderne de Paris, Paris 141
- Figure 43 – Urne funéraire Marajoara, 1000-1250 av. J.-C., sculpture en céramique, Musée Américain d'Histoire Naturelle, New York 142
- Figure 44 - Vicente do Rego Monteiro, Calligramme, 1951. Calligramme représentant les poètes publiés par La Presse à bras. Image extraite du livre de Brusky Paulo (or.), Vicente do Rego Monteiro Poeta Tipógrafo Pintor, Recife, CEPE, 2004. 150
- Figure 45 - Joaquim do Rego Monteiro, Quai de Nice, 1922, huile sur toile sur bois, 51 x 61,5 cm, Collection Sergio Fadel, Rio de Janeiro 155
- Figure 46 - Joaquim do Rego Monteiro, Casas na encosta da montanha, 1923, huile sur carton, 44 x 52,1 cm, Musée d'Art Moderne Aloísio Magalhaes, Recife 157
- Figure 47 - Joaquim do Rego Monteiro, La Rotonde, 1927, huile sur toile, 81 x 100 cm, Musée d'Art Moderne Aloísio Magalhaes, Recife 160
- Figure 48 - Joaquim do Rego Monteiro, Composition, 1930, huile sur toile, 72 x 72 cm. Collection prive, Rio de Janeiro 162
- Figure 49 – Liste d'artistes exposants à l'Exposition internationale de l'École de Paris au Brésil. Revue Montparnasse, Paris, 1930, n° 58, p. 1. 169
- Figure 50 – Joaquim do Rego Monteiro, sans-titre, 1925. Extraite du catalogue de l'exposition internationale de l'Ecole de Paris au Brésil, publiée par la revue Montparnasse en 1930. 171
- Figure 51 – Auguste Herbin, sans-titre, s. d. Extraite du catalogue de l'exposition internationale de l'Ecole de Paris au Brésil, publiée par la revue Montparnasse en 1930. 172

INTRODUCTION

En regardant une carte du monde, quelle que soit sa date de création ou d'édition, nous pouvons identifier, à l'aide de couleurs, de contours et de textures, une manière visuelle de représenter la relation entre l'homme et l'espace. La variété des formes présentées dans ce type d'image découle non seulement des caractéristiques physiques de la planète, mais également des aspects culturels et subjectifs qui structurent la formation des groupes sociaux et des populations. Les techniques de représentation du monde se sont diversifiées et transformées au cours de l'histoire au gré des processus d'occupation territoriale, principalement à partir du XV^e siècle. De nouveaux territoires ont émergé et de nouvelles conceptions de la réalité furent créées à partir des contacts établis entre les individus de différents territoires et de différentes cultures. Les relations établies entre ces individus furent marquées par une forte charge de domination culturelle et de supériorité raciale, où l'homme blanc et européen assumait le rôle de colonisateur en s'appropriant des territoires étrangers par intérêt économique. Transformé en une zone d'exploration et de production de ressources sur presque l'ensemble de son territoire, le continent américain s'est construit à partir du XV^e siècle, selon les caractéristiques nécessaires à la mise en œuvre d'un modèle économique au service de l'enrichissement des grands centres urbains européens.

En prenant pour exemple la division actuelle du continent américain, nous pouvons rencontrer différentes formes de représentations visuelles représentant différentes Amériques. Mais combien y a-t-il d'Amériques ? La réponse dépendra du point de vue adopté et des critères utilisés pour concevoir et représenter visuellement la division de cet espace géographique. Considérant les caractéristiques culturelles introduites par les principaux groupes colonisateurs, nous trouvons alors un continent divisé en deux blocs linguistiques. L'Amérique anglo-saxonne et l'Amérique latine représentent, par leurs différences culturelles et surtout linguistiques, des exemples de la manière dont les particularités et les différences entre les processus de colonisation ont influencé la construction culturelle et identitaire de tous les pays qui forment actuellement le continent. Les impacts générés par le violent contact établi entre les européens et les peuples autochtones d'Amérique latine ont défini remarquablement les fondements des systèmes culturels développés principalement en Amérique du Sud. En ajoutant les esclaves noirs transférés d'Afrique, les systèmes artistiques latino-américains furent construits à partir du mélange de trois matrices culturelles : l'indigène autochtone, la blanche européenne et la noire africaine. Le mélange de ces trois matrices se présente comme un élément fondamental à la compréhension du processus de formation des identités visuelles modernes des républiques latino-américaines, créées à partir de l'indépendance politique des colonies, ayant marqué le XIX^e siècle.

Dans ce contexte latino-américain, le Brésil apparaît comme un immense territoire fertile et riche en ressources naturelles, une zone qui a attiré l'attention, l'avidité et la présence de plusieurs pays européens. Des nombreuses activités économiques furent menées dans le pays au cours de la période coloniale. Le premier centre productif était situé dans la région du Nord-Est, en particulier dans l'État de Pernambouc, qui a occupé pendant la période coloniale le poste de plus

grand centre producteur de sucre au monde. Outre les Portugais, responsables de l'implantation des premiers noyaux colonisateurs, des Espagnols, des Hollandais, des Français, des Allemands, des Russes et des Anglais ont effectué également plusieurs expéditions à travers le Brésil, afin d'installer et de développer leurs colonies dans différentes régions du pays. Les Hollandais furent les seuls à réussir la mise en place d'une gouvernance. En effet, entre 1630 et 1654, Recife fut gouvernée par les hollandais et déclarée capitale de la Compagnie hollandaise des Indes Occidentales. Elle servit de siège à un vaste territoire du Nord-Est du Brésil placé sous la domination hollandaise. Recife, contrairement aux autres villes brésiliennes, avait son système culturel, à la base lusitanienne, contaminé par la culture et les influences de la présence des hollandais. Outre l'influence portugaise et hollandaise, le Brésil fut profondément marqué par la culture et l'art français, qui ont servi de modèles à l'actualisation du système artistique brésilien, au début du XIX^e siècle au travers de la création de l'Académie Impériale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro. Grâce aux transformations générées par l'installation de l'Académie carioque et par la présence d'artistes français ayant contribué à la création de cette institution, la France se présente dans cette thèse comme un terrain de recherche important détenant des documents, des archives et des informations essentielles à l'étude de l'art brésilien produit entre les XIX^e et XX^e siècles.

C'est dans ce contexte franco-brésilien de colonisations, de déplacements, de changements et de transferts culturels que cette recherche se définit. Elle se développera par l'examen de la dimension matérielle de la culture brésilienne en étudiant des productions artistiques de lieux, d'auteurs et de périodes historiques variées. En ce sens, le géographe de l'art Thomas da Costa Kaufmann, en réfléchissant au le rapport entre l'histoire de l'art et l'étude des dynamiques sociales, nous présente quelques-uns des termes qui serviront de base à la formulation de plusieurs questions abordées dans cette thèse.

C'est la dynamique par laquelle les modes de vie changent, que de nouvelles idées, techniques, matériaux et personnes sont introduits dans des milieux particuliers. C'est donc une force qui explique les changements dans les régions. Cette conception concerne également des considérations de dissémination et d'assimilation de formes, de sujets, de techniques et de matériaux artistiques et architecturaux impliquant des artistes des Amériques et d'ailleurs. Les voyageurs, les objets d'art eux-mêmes, les reproductions et les collections ont tous servi de véhicule à la circulation d'éléments de la culture, y compris les formes et le contenu de l'art et de l'architecture, ont depuis longtemps pris conscience des historiens de l'art⁸.

⁸ It is the dynamic by which ways of life (genres de vie) change as new ideas, techniques, materials, and persons are introduced into particular milieus. Thus it is a force that accounts for change in regions. This conception also pertains to considerations of the dissemination and assimilation of artistic and architectural forms, subjects, techniques, and materials that involved artists throughout the Americas and elsewhere. Travelers, art objects themselves, reproductions, and collections all served as vehicles for the circulation of elements of culture, including the forms and content of art and architecture, as arts historians have long been

Comme le décrit correctement Kaufmann, les processus de transferts culturels sont présentés comme des phénomènes qui ont déjà suscité l'intérêt de nombreux historiens de l'art. Cependant, la littérature existante sur ce sujet nous vient pour la plupart des travaux de recherche développés principalement par des géographes, intéressés à étudier les relations entre les produits artistiques, leurs auteurs et leurs relations avec l'espace. Au Brésil, la production de sources bibliographiques traitant de ce sujet est pratiquement inexistante, tant dans le domaine de la géographie culturelle que de l'histoire de l'art. Les recherches des géographes de la culture et des historiens de l'art brésiliens sur les processus de transferts artistiques effectués au Brésil sont encore à venir. Malgré ce manque de références théoriques et bibliographiques, afin de développer une étude historique sur l'art brésilien dans une perspective transnationale, nous nous appuyerons sur des recherches menées par l'historienne de l'art Béatrice Joyeux-Prunel. Dans son ouvrage *Les avant-gardes artistiques 1918-1945*, publié en 2017 chez Gallimard, il est possible d'extraire des indices et des informations importantes sur le développement du système artistique moderne brésilien.

Le cas des avant-gardes latino-américaines permet d'observer comment l'avant garde put s'implanter en des territoires où les élites culturelles étaient extrêmement restreintes, les marchés artistiques encore plus réduits, et les élites très portées vers une existence internationale qui seule leur permettait d'élargir leurs publics et leurs interlocuteurs. La naissance d'une avant-garde brésilienne se conjuga ainsi au fil d'échanges transatlantiques répétés, dans lequel interféraient aussi bien des logiques locales (sociales), régionales (São Paulo contre Rio) que des problématiques transnationales (se situer par rapport aux modèles européens)⁹.

Les recherches développées par Béatrice Joyeux-Prunel, centrées sur la modernité, indiquent que les échanges artistiques transatlantiques successifs entre le Brésil et plusieurs pays européens ont joué le rôle de catalyseur dans le processus de construction de l'art moderne dans le pays. Étant donné que ces processus de transferts culturels ont commencé au Brésil depuis la période coloniale, nous sommes incités à examiner comment se sont déroulés les transferts artistiques au cours des périodes artistiques précédant l'art moderne brésilien. Quels furent les transferts culturels et les échanges artistiques ayant eu lieu au Brésil colonial ? Quels furent les vecteurs et leurs contributions au développement du système artistique moderne national ? Pourrions-nous établir des relations entre les échanges artistiques dans différentes périodes de l'histoire de l'art brésilienne ? L'art moderne brésilien est-il le résultat de transferts transatlantiques répétitifs initiés au Brésil colonial ? Ce sont des questions qui émergent dans l'art brésilien et qui ont encore besoin de réponses. En ce sens, pour développer cette étude et continuer à chercher des réponses aux questions soulevées par les recherches de Béatrice

aware. Da Costa Kaufmann Tomas, *Toward a Geography of art*, Chicago : Chicago University, 2004, p. 239.

⁹ Joyeux-Prunel Béatrice, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017, p. 303.

Joyeux-Prunel sur l'art moderne brésilien, il devient nécessaire d'approfondir l'étude de la circulation des éléments culturels au Brésil dans différentes époques et lieux, afin de comprendre les processus de diffusion artistique et leurs relations avec les transformations esthétiques qui divisent les chapitres de l'histoire de l'art brésilien.

Le concept de diffusion a longtemps été employé par la géographie de l'art, et a en effet servi l'histoire de l'art pour exprimer les phénomènes d'influence ; en tant que telle elle contribue à expliquer pourquoi en réalité l'art n'est pas immuable, mais change avec l'histoire. On conçoit ainsi que l'art se diffuse d'un centre vers ses périphéries, comme ce fut le cas par exemple pour la Renaissance italienne (et de ses artistes).¹⁰

À la lumière des observations de Kaufmann sur la relation centre-périphérie, qui dirige le sens des processus de diffusion artistique, il est possible de proposer l'identification des zones d'émission et de réception des produits artistiques impliqués dans les transferts culturels au Brésil. Mais où sont situés les centres et les périphéries artistiques brésiliens ? Comment ces zones sont-elles structurées et quelles sont leurs relations avec le développement des systèmes artistiques régionaux ? Afin de répondre à de telles questions, nous devons d'abord prendre conscience de la relativité des situations en présence sur les terrains de recherche étudiés dans cette thèse. São Paulo, par exemple, au début du XIX^e siècle, se présente comme une périphérie artistique par rapport à Paris, tout en étant perçue comme un centre de production et d'innovation culturelle par rapport à Rio de Janeiro, Recife et Salvador, villes qui avaient le statut de capitales culturelles brésiliennes au cours de l'histoire du pays. La centralisation du marché brésilien de l'art à São Paulo et du marché mondial de l'art à Paris au début du XX^e siècle, a contribué à la construction d'un récit historique qui a négligé les relations établies entre d'autres villes du Brésil et d'autres centres culturels internationaux. Sur l'invisibilité de certains sujets périphériques importants pour la structuration de l'art moderne brésilien et les problèmes engendrés dans le système artistique national causés par cet effacement, Béatrice Joyeux-Prunel remarque :

On souligne aujourd'hui combien cette version du modernisme permet de ne pas voir la production artistique d'autres cultures, noire et immigrée en particulier, qui pourtant avaient beaucoup à donner à la culture partagée par les Brésiliens. Les avant-gardes brésiliennes nées dans l'échange entre le Brésil et Paris, mais aussi New York, Berlin et le Portugal, capitales culturelles passées et présentes de leur identité culturelle, portaient sur les fonts baptismaux de leurs pratiques manifestaires, sûres d'elles-mêmes et autonomistes, le renouvellement de l'hégémonie culturelle et politique de l'élite de São Paulo¹¹.

¹⁰ Da Costa Kaufmann Thomas, « La géographie et l'art : historiographie, questions et perspectives » in Quiros Kantuta et Imhoff Aliocha (org.), *Géo-Esthétique*, Dijon, Editions B42, 2014, p. 151.

¹¹ Joyeux-Prunel Béatrice, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017, p. 353.

En plus de la culture noire et d'immigrés, la version historique à laquelle fait référence Béatrice Joyeux-Prunel exclut d'autres régions du pays qui ont été en contact avec d'importants centres culturels européens. Y avait-il alors des modèles alternatifs de modernité, traités par les zones artistiques périphériques au Brésil ? Afin de répondre à cette question, nous focaliserons notre étude en prenant comme objet d'investigation les transferts artistiques effectués entre les villes de Recife et Paris. Reliées par mer, ces deux villes se sont approchées intellectuellement et culturellement avec plus d'intensité au début du XX^e siècle. En même temps que la capitale de l'état du Pernambouc recevait plusieurs artistes, architectes et ingénieurs français, Paris, considéré à l'époque comme le centre mondial de formation intellectuelle, recevait les fils de l'élite de Pernambuco, qui s'installèrent dans la capitale pour mener leurs études académiques. Parmi le groupe de jeunes pernamboucains partis étudier à Paris, il est à remarquer, la présence d'un petit groupe d'artistes qui se présentent comme les principaux vecteurs responsables de la modernisation du système artistique en Pernambouc. Curieusement, ce groupe est composé de membres appartenant à une même famille, la fratrie Rego Monteiro. Certains historiens de l'art brésilien considèrent la sœur et les deux frères Fédora, Vicente et Joaquim do Rego Monteiro, nés à Recife, comme des agents fondamentaux dans la compréhension du processus de construction de l'art moderne brésilien.

Vicente do Rego Monteiro apparaît dans l'histoire de l'art brésilien en tant qu'artiste étudié par plusieurs chercheurs. En ce sens, les recherches développées par les historiens de l'art brésilien Walmir Ayala et Walter Zanini méritent d'être soulignées¹². L'ouvrage dirigé par l'artiste et chercheur pernamboucain Paulo Bruscky¹³ présente également une importante synthèse de l'œuvre de Vicente. Fédora do Rego Monteiro, la sœur aînée de la fratrie, contrairement à son frère Vicente, se présente comme une artiste insuffisamment documentée. Elle partage avec d'autres artistes brésiliens une réalité marquée par l'effacement de la présence féminine dans l'histoire de l'art national. Les quelques textes et les rares recherches sur Fédora proviennent essentiellement des travaux effectués par l'historienne de l'art brésilienne Madalena Zaccara, qui développe une trajectoire de recherche très pertinente sur les femmes artistes brésiliennes. Quant à son frère cadet Joaquim, le manque de recherches sur son travail est encore plus grand, comme l'a déclaré l'historien de l'art brésilien Paulo Herkenhoff :

L'inconnu sur le travail de Joaquim do Rego Monteiro est grave. Son oblitération a des raisons : internationalisme, distance et rareté. (...) La rareté et la méconnaissance de la localisation de l'œuvre de ce Rego Monteiro rendent difficile l'évaluation de son importance et de la contribution de Pernambouc au modernisme brésilien. (...) Joaquim do Rego Monteiro fut le

¹² Zanini Walter, *Vicente Do Rego Monteiro. Artista e Poeta*, San Paulo, Marigo, 1997. Ayala Walmir, *Vicente, inventor*, Rio de Janeiro, Record, 1980.

¹³ Bruscky Paulo (org.), *Vicente do Rego Monteiro Poeta Tipografo Pintor*, Recife, CEPE, 2004.

premier brésilien à faire des expériences géométriques basées sur la logique interne de son travail plastique, et pas simplement en utilisant une mode¹⁴..

Les travaux de recherches concernant Fédora do Rego Monteiro et surtout Joaquim do Rego Monteiro se présentent dans cette thèse comme des activités de recherches pionnières, étant donné le manque d'informations sur Fédora et l'inexistence de recherches effectuées sur le peintre Joaquim. En partant de l'hypothèse que ces trois artistes pernamboucains ont développé une série de transferts et d'échanges artistiques entre le Brésil et la France au cours des premières décennies du XX^e siècle, il devient nécessaire d'approfondir l'étude des trajectoires individuelles de chaque artiste de Rego Monteiro, en tenant compte de la complexité présente dans le processus d'interaction entre chacun d'eux et leur environnement et les groupes qu'ils ont fréquenté ou auxquels ils ont appartenu, ainsi que leurs expériences plastiques.. Pour donner des repères visuels au lecteur et faciliter l'étude des chemins plastiques parcourus par les artistes Rego Monteiro, cette thèse présente un tome exclusivement consacré aux travaux visuels de ces artistes, retrouvés lors de la recherche doctorale dans des institutions muséales, des collections privées, des journaux, des revues, des catalogues d'art et sur des sites web de ventes aux enchères, au Brésil et en France.

Afin de développer une étude sur les transferts artistiques transatlantiques au Brésil et de comprendre leur relation entre la période coloniale et la modernité, la première partie de la thèse dresse un panorama des arts plastiques brésiliens entre l'établissement de la monarchie portugaise et le début du système républicain national, considérant les changements politiques et économiques survenus dans le pays en tant que principaux responsables de la configuration du système artistique national. Cette enquête présente les premiers centres de production artistique et les principaux points de circulation des produits artistiques au Brésil. En approfondissant les relations d'influence entre l'art français et le système artistique brésilien, sont analysées les structures académiques et les principaux dispositifs ayant contribué au développement des échanges et des transferts culturels entre artistes et institutions du Brésil et de l'Europe. L'étude des déplacements d'artistes brésiliens vers la France et leur remarquable présence dans le marché de l'art français sont abordés à partir du traitement de données extraites des catalogues des principaux salons d'art organisés à Paris et de documents prouvant le passage de ces artistes dans le système d'enseignement académique français.

La deuxième partie porte sur le système artistique moderne brésilien, en considérant les relations de pouvoir et de domination culturelles qui contextualisent les transferts et les échanges artistiques dans le pays depuis la période coloniale. Soutenus par les études développées par Anibal Quijano sur le processus de colonisation culturelle en Amérique latine et par diverses sources imprimées sous forme de revues et de catalogues d'expositions modernistes, nous contribuerons à la construction d'une cartographie de l'art moderne brésilien basée sur l'étude de la diffusion de modèles et de dispositifs artistiques implantés dans

¹⁴ Paulo Herkenhoff, *Pernambuco Moderno*, Recife, 2006, p. 45-46.

les centres et dans les périphéries culturelles du Brésil. Les stratégies utilisées par les artistes et les principaux événements qui ont marqué le processus d'introduction des avant-gardes dans le pays et la centralisation de la production artistique moderne dans la ville de São Paulo sont également étudiés. Grâce à l'étude de la création des premières revues modernistes brésiliennes et à la formation des réseaux artistiques régionaux, la ville de Recife peut être considérée comme un territoire important pour la production et la diffusion de l'art moderne au Brésil.

La troisième partie présente les artistes de Recife qui ont servi de vecteurs au développement de l'art moderne national au cours des premières décennies du XX^e siècle. À travers l'étude de la trajectoire individuelle de chaque artiste de la famille Rego Monteiro, sont annoncés et analysés les principales actions menées par ces artistes qui ont contribué au processus de décentralisation de la production moderniste brésilienne. Puis cette étape de recherche s'achèvera par l'étude détaillée du Cercle d'artistes brésiliens en France, de l'exposition internationale de l'école de Paris au Brésil et de la création de l'Ecole des Beaux-Arts de Recife qui furent les événements fondamentaux pour la modernisation du système artistique local.

En conclusion, le récit hégémonique sur l'histoire de l'art brésilien moderne est mis en échec. L'importance de la ville de Recife pour la scène artistique moderniste et l'influence des frères Rego Monteiro dans le développement de la peinture moderne au Brésil clôturent notre thèse et ouvrent la voie à de nouvelles recherches pouvant être développées sur le traitement de l'art moderne dans d'autres zones de production artistique considérées comme périphéries culturelles au Brésil et dans l'Amérique latine.

**PREMIERE PARTIE :
PANORAMA DES ARTS
PLASTIQUES BRESILIENS,
ENTRE MONARCHIE ET I^{ERE}
REPUBLIQUE**

1.1. AXES CULTURELS ET TRANSFERTS ARTISTIQUES

L'art brésilien se dévoile, dans les premiers chapitres de son histoire, à travers un certain nombre de productions artistiques qui reflètent les intérêts des agents colonisateurs sur des territoires et des individus. L'espace géographique du Brésil a été pendant des siècles une source importante pour la production et la commercialisation de divers produits tropicaux tels que le sucre, le tabac et le coton, indispensables pour le développement économique mondial au début du XVI^e siècle.

Les progrès de la colonie dépendaient effectivement de la force de travail et de la main-d'œuvre trouvées dans l'indigène natif, considéré dès les premiers contacts comme un esclave potentiel. Cependant, les soulèvements indigènes contre le processus d'asservissement, les barrières linguistiques et les différences culturelles entre les Indiens et les colons, ont forcé les Portugais à importer des centaines de milliers d'esclaves africains, afin de résoudre la pénurie de travailleurs locaux. Ce type de main-d'œuvre était indispensable au fonctionnement économique de la colonie. La stratégie adoptée par les colons a définitivement marqué les bases culturelles de la société brésilienne à travers le contact entre des individus appartenant à différentes matrices culturelles. Indiens, noirs et blancs ont partagé le même espace géographique et ont construit une nouvelle réalité sociale, basée sur les relations de travail et de pouvoir entre maîtres et serviteurs.

Financé grâce au succès de l'économie sucrière sous la régence de Manuel I^{er}, roi du Portugal, un nouveau champ de travail émerge dans la colonie brésilienne, fondé sur l'esclavage et la catéchèse. Ce domaine utilise des activités artistiques uniquement au service des intérêts de la monarchie portugaise et de l'Eglise. De nature essentiellement religieuse, le système artistique colonial brésilien s'est développé à partir de l'existence de deux classes distinctes d'artistes qui suivaient la logique du processus de colonisation. La première classe est constituée par des individus essentiellement esclavagés (noirs, indiens, métis et pauvres). Elle fonctionne comme une source de main-d'œuvre pour l'exécution des travaux artistiques exécutés de façon mécanique et soumis aux règles fixées par la deuxième classe. En tant que représentants des artistes de la deuxième classe, sont identifiés les membres du clergé, représentés par la plupart des jésuites, eux-mêmes héritiers de la pensée de la contre-réforme, également attachés au Maniérisme et au Baroque qui ont marqué la fin d'une Renaissance tardive au Portugal.

Fondé à partir d'un ensemble d'artistes atypiques et résultant du contact entre différentes cultures, le système artistique brésilien s'est développé avec plus d'intensité dans les principaux centres de production économique de la colonie. Ce dispositif est apparu grâce à la nécessité de « civiliser » et d'urbaniser le territoire conquis en accord avec les normes portugaises. Les premiers pôles colonisateurs ont été fixés dans des régions stratégiques distribuées autour de la côte brésilienne et initialement localisés dans la région Nord-Est. Ces principaux centres urbains

furent les villes de Recife, Olinda et Salvador. Ces territoires ont vécu de profondes transformations esthétiques, introduites non seulement par la présence du colon portugais, mais aussi par d'autres explorateurs, en stimulant le système artistique colonial et permettant la réalisation de différents transferts culturels.

Après la mort de Manuel I^{er} en 1521, seulement 21 ans après l'arrivée des premiers explorateurs portugais sur le territoire brésilien, la colonie commence à être vue avec une grande attention par son successeur, le roi Jean III. Ce nouveau regard était possible en raison du succès de la production de sucre dans le Nord-Est du Brésil et de la menace imminente de perdre des territoires enviés par d'autres conquérants, intéressés par le potentiel économique que représentait la colonie brésilienne. Sous le règne de Jean III (1521-1557), le Brésil a subi des transformations majeures qui ont agi directement sur l'emplacement des systèmes culturels et artistiques locaux. Durant cette période, une organisation territoriale de la colonie devient effectivement évidente, officialisée par le pouvoir monarchique et structurée à partir de la répartition des quinze bandes de terre désignées comme des capitaineries héréditaires. Cette nouvelle configuration spatiale était administrée par des bénéficiaires qui disposaient d'un pouvoir pratiquement suzerain sur le territoire qui leur appartenait.

En catalysant le processus d'occupation du territoire et en stimulant le déplacement des personnes et des familles portugaises et açoriennes vers la colonie, Jean III était l'agent responsable de la transformation du paysage urbain brésilien. Il a financé de nombreuses constructions qui ont été initiées au travers de l'implantation de la politique du *Governo Geral* en 1549¹⁵. Ces constructions ont été consacrées principalement à la création de temples religieux et aux premiers établissements d'enseignement : les collèges jésuites de Salvador (1585), Olinda (1592) et Santos (1598). Ces institutions ont permis la mise en place de l'éducation formelle et du système éducatif institutionnel brésilien.

Avec l'introduction d'une nouvelle forme d'administration territoriale, toujours soumise à la monarchie portugaise, le dignitaire nommé au poste de gouverneur général, Tomé de Souza, a décidé d'installer le siège de la couronne portugaise au Brésil dans une région de la colonie accessible à toutes les autres capitaineries. Son choix a abouti à la création de la ville de Salvador en 1549, l'année de son arrivée au Brésil et de ses débuts au pouvoir. La position hégémonique que la ville de Salvador occupait à cette époque peut être considérée comme résultant de la centralisation des activités économiques et administratives coloniales dans la ville. La concentration de cette richesse à Salvador a permis le déroulement

¹⁵ Le *Governo Geral* (Gouvernement Général) était une stratégie adoptée par le roi du Portugal Jean III pour établir une nouvelle forme de gouvernement structuré à partir de la présence d'un gouverneur général. Cette politique a été mise en place en réaction à l'échec du système de capitaineries héréditaires donnés aux membres de la basse noblesse portugaise. Ce type d'administration territoriale s'est prolongée jusqu'en 1808, l'année du déménagement de la famille royale portugaise vers le Brésil.

d'activités culturelles et artistiques qualifiant la ville de principal axe culturel de la colonie.

Selon l'historien de l'art brésilien Walter Zanini, au cours du *Governo Geral*, le transfert de plusieurs architectes portugais vers le Brésil a eu lieu. Parmi eux, « le premier à s'installer dans la colonie fut Luis Dias, qui accompagnait le premier Gouverneur général lors de son arrivée au Brésil en 1549 »¹⁶. Le cadre des architectes étrangers, au cours de cette période, a été renforcé par la présence du prêtre Gregorio Serrão et de Francisco Dias, responsables de la grande majorité des projets architecturaux exécutés durant les premières années du gouvernement général, permettant l'expansion du style baroque et le développement du système artistique de la colonie.

Cependant, la croissance du système artistique fut mise en échec par la baisse significative des investissements financiers originaires de la couronne portugaise suite à la fusion du Royaume du Portugal et de l'Espagne en 1580. L'Union Ibérique (1580-1640) a été un important vecteur de l'arrêt de plusieurs constructions architecturales dans les centres économiques de la colonie brésilienne. Cette structure complexe du gouvernement, partagée entre les intérêts divergents des deux couronnes, a tétanisé le marché de la construction. Le manque d'intérêt du côté espagnol pour le développement et la protection de la colonie brésilienne et la conservation de Salvador comme capitale ont permis l'arrivée de nouveaux colons dans d'autres pôles économiques du Brésil et cela a marqué la fin de l'hégémonie culturelle portugaise sur le territoire brésilien. En ce sens, d'autres zones dans la colonie, éloignées de la capitale, sont devenues vulnérables à diverses attaques de plusieurs explorateurs comme le décrivent Bartolomé Benassar et Richard Marin :

L'union des couronnes portugaise et espagnole, réalisée au profit de Philippe II, eut pour effet d'exposer plus encore le Brésil aux agressions corsaires. (...) Dès 1581, trois navires anglais pillèrent le Recôncavo et saisirent les cargaisons de plusieurs navires. En 1591, la flotte de Cavendish mit à sac plusieurs établissements littoraux d'Espirito Santo et São Vicente, puis, en 1595, l'escadre de James Lancaster s'empara de Recife qui fut pillée à son tour. En 1597 vint le tour des français qui avec treize navires, attaquèrent les cotes d'Ilheus et de Paraíba, vainement, mais ils parvinrent à prendre pied, une année durant, au Rio Grande do Norte. (...) Les Hollandais, pour leur part, échouèrent dans une première tentative contre Rio de Janeiro en 1599 mais mirent à sac le port de Salvador en 1604. Il ne s'agissait que d'un prélude à une entreprise de grande ampleur qui ne visait rien moins que l'élimination de l'empire portugais au profit exclusif des Hollandais¹⁷.

Face à plusieurs menaces pesant sur le territoire colonial brésilien au cours de la monarchie ibérique, aucune n'a été plus efficace que l'occupation hollandaise

¹⁶ Zanini Walter, *História Geral da arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p. 124.

¹⁷ Benassar Bartolomé et Marin Richard, *Histoire du Brésil (1500-2000)*, Fayard, 2000, p. 83-84.

au Nord-Est du Brésil. La domination hollandaise (1630-1654) sur le plan géographique brésilien s'est étendue du territoire de Sergipe jusqu'au Maranhão et la région du Pernambouc. Elle a désigné Olinda comme le centre du gouvernement hollandais, remplacée plus tard par Recife.

En 1637, avec l'arrivée de l'expédition dirigée par le comte Maurice de Nassau à Pernambouc, une nouvelle étape de transformations socio-culturelles débute dans le système artistique colonial. Accompagné non seulement des militaires mais aussi des scientifiques et artistes, le comte a intégré à sa cours l'architecte Piter Post et deux artistes : les peintres Frans Post et Albert Eckhout. Les artistes furent chargés d'illustrer la présence hollandaise au Brésil en peignant des types humains, des batailles et surtout les territoires brésiliens conquis par les Pays-Bas. Ce travail documentaire a constitué la base pour la construction d'une forme d'encyclopédie consacrée à la domination hollandaise au Brésil, publiée d'abord à Amsterdam en 1647. Cet ouvrage fut dirigé par le chercheur hollandais Kaspar van Baerle, plus connu sous son nom latin, Caspar Barleus. En ce qui concerne Piter Post, l'architecte de l'expédition, il a été chargé d'urbaniser le territoire conquis selon les normes hollandaises. Mais malheureusement il nous reste peu de traces qui attestent les transformations architecturales menées par les Hollandais dans la région Nord-Est du Brésil.

A partir de l'expulsion des Hollandais du territoire brésilien par les Portugais, plusieurs constructions de style flamand ont été démolies ou adaptées aux codes esthétiques lusitains. En ce sens, la plupart des registres visuels qui permettent l'étude de la présence néerlandaise au Brésil se trouvent réduits aux cartes du XVII^e siècle, publiées par Barleus, et aux peintures réalisées par Frans Post et Albert Eckhout.

La présence hollandaise au Nord-Est du Brésil a permis le déploiement de nouveaux transferts culturels entre le Brésil et l'Europe et l'ouvrage organisé par Barleus a contribué efficacement à la transmission des informations diffusées à l'étranger sur la production artistique du Brésil colonial¹⁸. En ce sens, la région du Pernambouc s'est étendue au niveau international, non seulement en raison de la publication faite par Barleus mais surtout à travers l'acquisition de la collection de peintures du comte Maurice de Nassau par la couronne française, sous le règne de Louis XIV. Le processus de négociation de ce présent a été documenté par un ensemble de manuscrits, comme le mentionne José Roberto Teixeira Leite :

Les archives de la Maison Orange, situées à Haya, conservent une série d'environ soixante lettres écrites entre le 21 décembre 1678 et le 5 décembre 1679 liées aux soi-disant cadeaux de Luis XIV. Ces lettres révèlent les efforts de Maurice de Nassau à côté de son ami, le Marquis Simon Arnaud de

¹⁸On peut également citer comme partie du paquet de publications hollandaises sur le Brésil le travail de Zacharias Wagner. Ce peintre voyageur présente dans son livre Thier-Buch 110 aquarelles, parmi lesquelles des nombreuses représentations d'espèces d'animaux brésiliens. Cet ouvrage c'était le résultat imprimé de son séjour au Brésil effectué avant l'arrivée de l'entourage du comte Maurice de Nassau.

Pomponne, de sorte que le souverain français daignât enfin recevoir les raretés brésiliennes du prince ruiné...¹⁹

Selon Teixeira Leite, dans une lettre le 21 décembre 1678, adressée au secrétaire des Affaires Etrangères et Ministre d'Etat de la France, Nassau offre au roi Louis XIV environ 40 toiles qui représentent la « vision » des hollandais sur le Nord-Est du Brésil. A cette époque, le marché de l'art européen a porté son intérêt vers l'exotisme artistique contenu dans les registres visuels réalisés surtout par des artistes voyageurs sur des terres lointaines et l'acquisition de la collection de peintures brésiliennes par la France a pu représenter un moyen d'affirmer son influence dans la politique internationale.

En consultant l'inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663-1715), publié pour la première fois sous les auspices de la Société d'encouragement pour la propagation des livres d'art en 1886, Jules Guiffrey détaille le nombre exact des tableaux reçus par la couronne et présente également de riches informations sur la thématique des peintures inventoriées.

442 – Huit grands tableaux donnez au Roy par le Prince Maurice de Nassau, représentant des figures des hommes et des femmes de grandeur naturelle, plusieurs plantes, fruits, oyseaux, animaux, poissons et paysages du Brésil, de 14 pieds 8 puches de hauteur, sur ___ de large, qui peuvent servir aux peintres pour faire des dessins au naturel de tout ce que vient du pais.

443 – Trente-quatre autres tableaux aussy donnez au Roy par le prince Maurice de Nassau, représentant les villes forteresses, ports de mer et paysages du Brésil, et quelques fruits et animaux dudit pais (...)

Ces tableaux furent copiés en tapisserie aux Gobelins et servirent de modèles pour la première tenture des Indes (...) ²⁰.

Les 42 tableaux envoyés à Versailles, selon Teixeira Leite « ont finalement été exposés dans la salle de la Comédie, au Louvre, le 21 Septembre 1679 »²¹. L'exposition de ces tableaux en France et la circulation des illustrations du livre de Barleus ont permis la diffusion à l'étranger d'une multitude d'informations sur les

¹⁹ Os arquivos da Casa Orange em Haya conservam uma série de cerca de sessenta cartas, escritas entre 21 de dezembro de 1678 e 05 de dezembro de 1679 e referentes aos chamados presentes a Luís XIX. Tais cartas revelam os esforços desenvolvidos por Mauricio de Nassau junto ao seu amigo, o marques Simon Arnaud de Pomponne, para que o soberano francês afinal se dignasse acolher as raridades brasileiras do príncipe arruinado. Teixeira Leite Jose Roberto, « Os pintores de Nassau » dans Zanini Walter (org.), *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, vol. 1, p. 361.

²⁰ Guiffrey Jules Marie Joseph, *Inventaire General du Mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, Paris, Société d'encouragement pour la propagation des livres d'art, 1886, p. 22-23.

²¹ “expostos finalmente na Sala da Comédia, no Louvre, a 21 de setembro de 1679.” Teixeira Leite José Roberto, « Os pintores de Nassau » dans : Walter Zanini (org.), *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p. 362.

différentes villes du Nord-Est du Brésil. Itamaraca, Olinda (figure 1) et Recife apparaissent fréquemment.



Figure 1– *Frans Post, Olinda, 1645, gravure sur cuivre colorée à la main, 36 x 52 cm, extraite de l'ouvrage *Rerum per Octennium in Brasilia* de Caspar Barlaeus, p. 88.*

La circulation de ces peintures a élargi les zones d'échanges culturels entre l'art brésilien et le continent européen et l'acceptation de ce cadeau par le roi de France a permis la diffusion du paysage brésilien présenté artistiquement dans un nouveau cadre international.

La lumière tropicale qui a influencé les peintres hollandais a été capturée différemment de toutes les autres peintures effectuées dans des lieux lointains. D'après la figure 1, il est possible d'identifier une composition structurée avec des couleurs en basse saturation qui apaisent la vision et frustrer ceux qui attendent des expériences chromatiques intenses et passionnantes. La peinture de la figure 1 montre les caractéristiques principales de la peinture de paysage hollandaise de cette période ayant fortement influencé les tableaux de Post : l'utilisation d'une ligne basse de l'horizon avec un ciel très haut dans un plan ouvert vers un large périmètre de végétation. Malgré l'influence de la lumière tropicale sur les peintres hollandais ayant séjourné au Brésil, les couleurs sont restées plus proches des canons de l'art hollandais que de la réalité brésilienne.

Le fait que Louis XIV ait accepté le don de tableaux renforce l'idée que la société européenne, en particulier française, s'est nourrie et s'est laissé séduire par une vague d'exotisme orientaliste et désormais tropical.

Le territoire du Nord-Est du Brésil, sous domination hollandaise, a connu l'assimilation de nouveaux codes esthétiques, en élaborant un système artistique indépendant du Royaume-Uni, du Portugal et de l'Espagne. Cependant, des villes

comme Salvador, Rio de Janeiro et São Vicente (maintenant São Paulo) qui restaient libres de la domination hollandaise, ont reproduit artistiquement, comme un miroir, les phases de transition entre le maniérisme et le baroque développées au Portugal.

Grâce à la fin de l'Union Ibérique en 1640 et à l'expulsion hollandaise du Brésil en 1654, le Portugal a récupéré le contrôle total du territoire brésilien et a engagé ses intérêts vers le progrès de la colonie à travers l'implantation de nouvelles activités économiques fondées sur l'exploitation des métaux précieux.

Au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'art brésilien n'a pas subi des transformations majeures. Cependant, avec le développement des activités minières dans la région du Minas Gerais, le Baroque s'est élargi et s'est propagé dans de nouveaux pôles économiques brésiliens. Durant cette période, la région du Minas Gerais partageait la centralisation de la richesse et l'attention de la couronne portugaise avec la ville de Salvador, qui resta capitale de la colonie jusqu'en 1763.

Avec le transfert de la capitale brésilienne vers la ville de Rio de Janeiro, dès 1763, le centre économique national a été déplacé du Nord-Est vers le Sud-Est du Brésil. Ce changement s'est déroulé sur l'ordre du Premier Ministre du Portugal nommé par Jean I, le Marquis de Pombal, et vise à accroître le contrôle politique, économique et administratif de la colonie brésilienne. La centralisation du siège administratif de la colonie dans une région à côté du nouveau centre de production, situé dans la région de Minas Gerais, et l'adoption d'une série de réformes administratives ont profondément marqué le système artistique brésilien au cours de cette période. De nombreuses réformes menées par Pombal ont eu un impact direct sur le système culturel de la colonie. Le retrait des prêtres jésuites du territoire brésilien, par exemple, a contribué au retard du développement de l'école baroque brésilienne et aussi l'accès aux quelques établissements d'enseignement créés par les jésuites. D'autre part, des actions positives ont contribué au développement de l'architecture à travers la structuration et l'urbanisation de la ville de Rio de Janeiro, encouragées par le Marquis et intensifiées par la formation du Royaume-Uni du Portugal, du Brésil et de l'Algarve (1815-1822).

En novembre 1807, menacé par l'expansion de l'Empire napoléonien et conscient de la signature du traité de Fontainebleau, qui a établi la division du Royaume du Portugal entre la France et l'Espagne, le régent portugais Jean VI a décidé de s'exiler au Brésil accompagné de sa famille et de la plupart de sa cour. En 1808, après un court séjour à Salvador, la famille royale portugaise s'est installée à Rio de Janeiro et le premier décret signé par Jean VI sur le sol brésilien a permis l'ouverture des ports du Brésil aux pays alliés au Portugal. Cette ouverture a contribué à l'augmentation des flux migratoires et des relations culturelles entre le Brésil et certains pays européens. Cependant, la France a été exclue des accords internationaux portugais et déclarée ennemie.

Enfin installé à Rio de Janeiro, le 1er mai 1808, le souverain déclarait la guerre à la France. Le Brésil et la France ont coupé leurs relations diplomatiques ou commerciales durant une longue période ; plus précisément jusqu'à la

signature d'un traité de paix en 1814, à la suite des autres conclusions du Congrès de Vienne, lorsque les liens entre les pays européens - offensés par la politique de Napoléon - seraient certainement changés et redessinés. (...) Une fois les blessures les plus apparentes guéries, le 18 Juin de la même année, D. Jean a ordonné de publier que les relations entre les pays étaient, désormais, amicales, ce qui permettrait le libre transit des français non seulement au Portugal, mais aussi dans la riche colonie tropicale.²²

Jean VI, pendant son séjour au Brésil, intéressé par l'amélioration des relations entre le Portugal et la France, a demandé au Marquis de Marialva, Ambassadeur du Portugal en France, de réunir un ensemble d'artistes et d'architectes français. Son but a été d'installer à Rio de Janeiro un Lycée d'arts et métiers, première institution consacrée à l'enseignement des arts et de l'architecture dans l'Amérique du Sud. Dans ce contexte, a été recueilli en France un groupe d'artistes au chômage privés des privilèges auxquels ils étaient habitués et mécontents de la politique française au cours de la période de la Restauration. Ces artistes jacobins ont immigré au Brésil en 1816 en tant que pensionnaires du Royaume-Uni du Portugal, du Brésil et de l'Algarve et ont été à l'origine de la création de la première Académie des Beaux-Arts dans l'Amérique du Sud. C'est seulement à partir de 1822, grâce à l'indépendance du Brésil, que ces artistes ont pu agir avec une plus grande autonomie et influence, marquant profondément les bases du système artistique brésilien au cours du XIX^e siècle.

En 1821, à cause de la crise politique déclenchée au Portugal, aggravé par la révolution libérale de Porto, Jean VI a été forcé de retourner à Lisbonne, laissant comme régent du territoire brésilien son fils Pedro IV. Après avoir proclamé l'indépendance du Brésil en 1822, Pedro IV du Portugal, devenu Pedro I du Brésil, a été responsable de l'inauguration de l'Académie Impériale des Beaux-Arts en 1826. L'Etat s'est octroyé le principal rôle de financeur des œuvres d'art et a permis aux premiers artistes du Brésil d'étudier à l'étranger en tant que boursiers de l'Etat brésilien.

Grâce aux actions de la colonie d'artistes français à Rio de Janeiro, la création de l'Académie Impériale des Beaux-Arts a contribué au développement du marché de l'art brésilien et le métier artistique a été reconnu comme tel. Avec la réalisation de ses expositions et de ses formations offertes, l'institution est devenue le principal diffuseur culturel du Brésil pendant la majeure partie du XIX^e

²² Finalmente instalado no Rio de Janeiro, em primeiro de maio de 1808 o regente declararia guerra à França. Brasil e França deixaram de manter relações diplomáticas ou comerciais por um longo tempo; mais especificamente até a assinatura da paz em 1814, na esteira das demais determinações do Congresso de Viena, quando as relações entre os países europeus – sangrados pela política de Napoleão – definitivamente se alterariam e seriam redesenhadas. (...) Sanadas as feridas mais aparentes, em 18 de Junho do mesmo ano d. João mandava publicar que as relações entre os países eram, desde então, amigáveis, o que permitiria o livre transito de franceses não só em Portugal, mas também na rica colônia tropical. Moritz Schwarcz Lilia, *O sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*, São Paulo, Editora Schwarcz, 2008, p. 137.

siècle. Cette période représente pour l'art brésilien un moment de changements radicaux et les transformations politiques déclenchées au cours de cette période ont agi directement sur la vie culturelle de la colonie et ont désigné la ville de Rio de Janeiro la capitale culturelle du Brésil.

Avec la mort de Jean VI, en 1826, et compte tenu des innombrables problèmes politiques et économiques au Portugal, Pedro I du Brésil abdique en 1831 en faveur de son fils, le prince régent, Pedro II. Durant le règne de Pedro II, le Brésil vivait une vague montante d'idées abolitionnistes et républicaines. Le succès des nouveaux produits tropicaux et le développement de nouvelles activités économiques, telles que la plantation de café, par exemple, ont permis l'émergence d'une nouvelle classe économique aisée et les régions de São Paulo, Rio de Janeiro et Minas Gerais ont centré le pouvoir économique définitivement dans la région Sud-Est du pays. Cultivé, attiré par la science et les arts, Pedro II a été à l'origine de la création de l'Institut Historique et de Géographique du Brésil en 1838 et également des premières institutions muséologiques brésiliennes : le Musée de l'Armée et le Musée de la Marine. En 1889, Pedro II, affaibli, ne comptait plus sur le soutien des barons du café, malheureux à cause de l'abolition, ni de l'armée qui était divisée entre républicains et fidèles de la Monarchie. La proclamation de la République et la chute de la Monarchie au Brésil étaient inévitables. Au travers d'un coup d'état dirigé par le maréchal Deodoro da Fonseca, la création de la République du Brésil a été déclenchée et a marqué la fin de la monarchie parlementaire établie par Pedro II.

A cause de la proclamation de la République et de la reconfiguration politique de l'Etat brésilien, le système artistique a été forcé de suivre les transformations politiques et économiques qui ont marqué la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle au Brésil. L'Académie Impériale des Beaux-Arts a subi un changement radical dans sa structure et a changé son nom en Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Au cours de la première République, la politique de bourses de voyage à l'étranger offertes aux étudiants lauréats a été reprise et le redéploiement de cette action a permis l'élargissement des transferts artistiques effectués entre les artistes brésiliens et l'environnement artistique européen, en particulier avec la ville de Paris qui attirait toute l'attention du marché artistique mondial.

Au début du XX^e siècle, la ville de Rio de Janeiro partageait la croissance industrielle et culturelle avec la ville de São Paulo. Les canons plantés par la Mission artistique française, qui ont servi de base pour la mise en place du système artistique au XIX^e siècle au Brésil ont commencé à se dissoudre à cause de l'émergence de nouvelles idéologies sociales basées sur la modernisation des secteurs et sur le sentiment nationaliste qui exigeait un art brésilien fait par les Brésiliens.

La logique culturelle déployée par les artistes français qui composaient la Mission a duré pendant des décennies comme un modèle unique pour la production et le flux des arts plastiques brésiliens. Toutefois, le retard du système d'enseignement de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts (institution héritière de l'Académie impériale des Beaux-Arts) par rapport aux expériences modernistes qui

émergeaient en Europe et le manque de correspondance avec les désirs d'un groupe de jeunes artistes brésiliens, provoquèrent la migration de plusieurs individus en direction des académies d'art françaises, en intensifiant plus encore les transferts culturels entre le Brésil et la France. L'influence française sur la culture et en particulier sur les beaux-arts brésiliens a profondément marqué le Brésil tout au long du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Au cours de cette période, de nouvelles façons de produire et de consommer l'art ont été insérés dans le système culturel brésilien à partir de l'immigration de nombreux artistes européens en direction de Rio de Janeiro.

Parmi les artistes qui ont effectué des courts ou longs séjours au Brésil, les artistes français furent les responsables de la circulation d'un nouveau vocabulaire esthétique qui a introduit le Néoclassicisme et le Romantisme dans le pays, principalement développés dans l'architecture et peinture. La présence et le flux d'artistes français qui ont vécu au Brésil au cours de cette période ont contribué directement à la création de l'éducation artistique et à la professionnalisation de l'artiste dans le pays. En ce sens, il devient évident d'étudier les phénomènes culturels déclenchés par le contact entre la colonie d'artistes français et l'atmosphère brésilienne pour mieux comprendre les processus de transferts culturels et les transformations artistiques au Brésil au cours du XIX^e siècle.

1.2. INFLUENCES DE LA MISSION ARTISTIQUE FRANÇAISE SUR L'ART BRÉSILIEN

En tant que principal phénomène culturel au début du XIX^e siècle au Brésil, la Mission Artistique française a joué un rôle décisif dans la construction du système artistique brésilien et l'étude de ce phénomène révèle l'existence d'un réseau international de contacts entre diplomates et artistes étrangers.

Au cours de la première Restauration française, les relations diplomatiques entre la France et le Portugal, affaiblies à cause des guerres napoléoniennes, ont exigé de nouvelles stratégies de rapprochement entre les deux pays. L'ouverture des ports brésiliens à la France a permis non seulement le retour des relations économiques mais aussi la reprise du dialogue diplomatique entre la France et le Portugal. Le Brésil, a œuvré à adoucir les désaccords existants entre les deux pays.

Dans le cadre du dialogue établi entre le Marquis de Marialva (ambassadeur du Portugal près de la cour de la France) et le comte de la Barca (ministre des Affaires Étrangères du Portugal en France), fut réuni à Paris un groupe d'artistes français bonapartistes en disgrâce, destitués de leurs positions et de leurs privilèges après la chute de Napoléon I^{er} et sous la direction de l'artiste et critique d'art français Joaquim Lebreton, ancien secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts au sein de l'Institut de France. Lebreton était le responsable de l'union du noyau central de la Mission et de la constitution d'une importante collection d'œuvres d'art. Il a

également été le premier directeur de l'Ecole Royale des Sciences, Arts et Offices et fondateur d'une pinacothèque, comme détaille le journaliste et critique d'art brésilien Wilson Coutinho :

Le voilier Calpe abordait au Brésil chargé d'exilés, mais aussi de plus de cinquante tableaux originaux ainsi que des copies de peintres français et italiens destinés à la pinacothèque de l'Académie que l'on comptait fonder. Aussi, dans la même année de l'arrivée de la Mission, le décret royal du 12 août 1816 déterminait la création de l'École Royale des Sciences, Arts et Offices sous la direction de Lebreton. Le décret soulignait l'importance politique de l'art dans l'ensemble des préoccupations de la Cour. L'École pourrait accélérer la modernisation des autres secteurs de la société²³.

En plus d'aborder quelques-unes des raisons qui ont conduit à la Mission et son importance pour le développement social, culturel et économique du Brésil, Wilson Coutinho mentionne l'importation de plus de 50 tableaux qui ont donné lieu à la première Pinacothèque brésilienne. En ce sens, il est pertinent de souligner le potentiel de cette collection en tant que source de référence pour les peintres brésiliens qui ont enregistré et illustré le Brésil tout au long du XIX^e siècle. La présence de ces peintures importées de France a introduit dans le système culturel brésilien un ensemble de nouveaux codes visuels qui ont été adoptés en tant que modèles diffuseurs d'informations au service exclusif de la monarchie portugaise. Créer le narratif visuel du Royaume-Uni du Portugal, du Brésil et de l'Algarve était un moyen d'enregistrer et de mettre en évidence le renouvellement de la couronne et de valoriser également la nouvelle capitale royale, le Rio de Janeiro. En compagnie de Lebreton, ont débarqué le 26 Mars 1816, les peintres Jean-Baptiste Debret (cousin et disciple de David), Nicolas-Antoine Taunay avec ses trois enfants, l'architecte Grandjean de Montigny, Auguste Marie Taunay (sculpteur), les frères Marc et Zéphyrin Ferrez (sculpteurs et graveurs de médailles), Charles Simon Pradier (graveur en taille-douce) et un musicien allemand appelé Newcom²⁴.

Les artistes sont devenus pensionnaires de la couronne portugaise grâce à un décret royal, signé le 22 Octobre 1816 par le Marquis de Aguiar, président du trésor royal selon la traduction faite par Debret disponible en Annexe 1. Selon le texte, les artistes devaient s'installer au Brésil pendant au moins six ans mais cette règle n'a pas été respectée par tous les membres du noyau de la Mission. L'adaptation de la colonie artistique française au Brésil n'a pas été facile. Les différences climatiques, les habitudes alimentaires ou linguistiques locales ne furent pas les principaux obstacles rencontrés par les artistes français. L'École Royale des Sciences, Arts et Offices n'a pas été créé uniquement par des artistes français, mais aussi par une minorité d'architectes et d'artistes portugais qui, par ego, ont freiné l'avancement de l'installation de l'enseignement des Beaux-Arts au Brésil.

²³ 1990, Rio de Janeiro : *La Mission Artistique Française et les peintres voyageurs*, Rio de Janeiro, Instituto Cultural França-Brasil, 1990, p. 34.

²⁴ Debret Jean-Baptiste, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Arles, Imprimerie Nationale, 2014, p. 392.

Après la mort du médiateur principal de la Mission, le comte de la Barca en 1817, et également la mort du chef de la Mission, Joaquim Lebreton en 1819, les conflits palatiaux et les différences entre les Français et les Portugais sont devenus encore plus intenses. Le projet de construction des installations qui abritera la future Académie de Beaux-Arts brésilienne, élaboré par Grandjean, a mis 10 ans pour être réalisé. Avec la mort de Lebreton, le poste de directeur de l'École des Sciences, Arts et Offices a été vacant plus d'un an et pour remplacer le précédent directeur, le peintre portugais José Henrique da Silva a été nommé par la couronne portugaise. La nomination du Portugais n'a pas été bien accueillie par la colonie Lebreton et parmi les pensionnaires français, Nicolas-Antoine Taunay (1755 – 1830), favori pour occuper le poste, n'a pas accepté cette décision et revint en France, laissant derrière lui son engagement envers la Mission et ses deux fils Félix-Émile et Adrien Aimé Taunay, à la fois sous la garde de son frère, également pensionnaire de la couronne portugaise, le sculpteur Auguste Marie Taunay.

Le retour en France a permis à Nicolas-Antoine Taunay d'exposer les résultats plastiques de sa peinture avec des sujets fortement influencés par son expérience brésilienne. Selon le catalogue du salon officiel de 1822, il a exposé à Paris onze tableaux, dont six paysages brésiliens.²⁵ Avant même son retour en France, il a également envoyé un tableau au Salon de 1819. Les œuvres exposées dans les Salons français montrent l'influence de l'environnement tropical du Brésil sur la peinture de cet artiste de base néoclassique.

²⁵ 1233 – Site du Brésil, pris des montagnes des Orges. 1234 - Vue d'un des principaux quartiers de Rio de Janeiro, nommé Matta Cavalos. 1235 - Vue de l'entrée de la Bahie de Rio de Janeiro, prise du couvent de St. Antoine. 1236 – Vue d'un autre quartier de Rio de Janeiro prise au même couvent. 1237 – Vue de l'habitation de l'auteur à cinq lieues environ de Rio de Janeiro. 1238 – La cascade appartenant à l'auteur, vue sous un autre aspect. 1822, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal des Arts, 1822.



Figure 2 – Nicolas-Antoine Taunay, *Prédication de saint Jean-Baptiste*, n.d., huile sur toile, 95 x147 cm, Musée du Louvre, Paris.

L'ambiance romantique qui était en vogue à Paris divergeait de la peinture néoclassique de Nicolas-Antoine Taunay. En mettant en relation le paysage tropical avec le contexte religieux, marqué par des palmiers en arrière-plan, (figure 2), l'artiste a présenté des innovations tropicales incorporées dans la décoration, ce qui semblait incompatible avec les peintures romantiques en vogue dans les Salons de l'époque. A propos de la réception du travail de Nicolas-Antoine par le public consommateur, l'expert brésilien de l'œuvre de cet artiste, Lilia Moritz Schwarcz, dit :

En France, il était (mal) reçu en tant que peintre de couleurs brésiliennes ; ou plutôt, comme un artiste qui a perdu le talent en raison des expériences prolongées au Brésil et du manque de matériaux de qualité. A Rio de Janeiro, les tableaux de Nicolas paraissaient trop calmes et tempérés ; En France, ils étaient critiqués pour leurs couleurs excessives, désignés comme des œuvres artificielles.²⁶

²⁶ Já na França era (mal) recebido como um pintor de cores brasileiras; ou melhor, como um artista que perdera o talento por conta da vivência prolongada no Brasil e da falta de materiais de qualidade. No Rio de Janeiro as telas de Nicolas soavam calmas e temperadas demais; já na França seriam criticadas pelo excesso da cor, que era entendido naquele ambiente como artificial. Moritz Schwarcz Lilia, *O sol do Brasil. Nicolas Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*, São Paulo, Editora Schwarcz, 2008, p. 278.

Mal compris dans les Salons français, créateur d'une peinture hybride mêlant des temporalités et des espaces géographiques, Taunay a participé activement aux Salons parisiens lors de plusieurs éditions. Selon une enquête menée par Schwarcz, en plus de sa participation au Salon 1819, il a exposé des peintures dans les années 1822, 1824, 1827 et a été honoré en 1831 à titre posthume. L'héritage de Nicolas-Antoine Taunay pour l'art brésilien ne se résume pas seulement à sa contribution en tant que membre de la Mission Artistique française et diffuseur du paysage pictural brésilien sur le marché de l'art français. Ses enfants et héritiers ont également contribué de manière significative au développement de la culture et de l'art brésiliens.

Félix-Émile Taunay, le deuxième fils de Nicolas-Antoine, a consacré une grande partie de sa vie aux Beaux-Arts brésiliens. Après le retour de son père en France, il a pris son poste au sein de l'ancienne École Royale de Sciences, Arts et Offices en 1834, et la direction de l'Académie après la mort du portugais Henrique José da Silva. Pendant sa fonction de directeur de l'institution, il a créé le Prix académique du voyage à l'extérieur et a augmenté la durée du séjour des boursiers en Europe, passant de trois à quatre ans. En outre, il a créé les Expositions Générales ce qui a permis l'ouverture d'un espace pour que des artistes hors Académie puissent présenter leurs productions à côté des élèves régulièrement inscrits. Le travail de Félix-Émile Taunay en tant que directeur de l'Académie Impériale des Beaux-Arts a élargi l'échange entre les artistes de l'Académie et les axes culturels hégémoniques européens. Ses actions ont renforcé l'idée qu'une formation internationale est nécessaire pour légitimer le succès des artistes brésiliens.

En dehors du milieu académique, l'influence de la famille Taunay sur l'art brésilien a été attribuée aux frères Adrien Aimé Taunay et Thomas Marie Hippolyte Taunay, fils de Nicolas-Antoine.

Adrien Aimé Taunay a décidé de rester au Brésil avec son oncle après le retour de son père en France, et en 1825, il a entrepris une expédition à l'intérieur du Brésil organisée par le consul général de Russie au Brésil, le baron allemand Georg Heinrich von Langsdorff. Adrien a été embauché en remplacement du peintre Johann Moritz Rugendas qui a abandonné l'expédition après quelques désaccords avec Langsdorff. La production artistique d'Adrien Taunay réalisée au cours de cette expédition, se présente comme une importante source documentaire sur la culture, la faune (figure 3) et la flore brésiliennes.



Figure 3 – Aimé Adrien Taunay, *Sarcoranphus papa* Linnaeus. Illustration extraite du catalogue de l'exposition *Expédition Langsdorff*.

En dépit de la richesse documentaire, ses dessins et aquarelles ne sont pas diffusés à grande échelle. Mort par noyade lors de l'expédition, l'artiste n'a pas pu donner suite à un projet de publication personnelle, comme l'a fait par exemple Rugendas après son retour en Europe. Une grande partie du travail d'Adrien est conservée à l'Académie des Sciences de Saint-Petersbourg et plusieurs de ses œuvres ont été exposées en 1988 à Rio de Janeiro dans le cadre de l'exposition Langsdorff, organisée par le Paço Imperial. L'exposition a donné lieu à la publication d'un catalogue organisé par Boris Komissarov, composé de trois volumes, avec le second volume dédié à Adrien Aime Taunay. Sa mort prématurée au cours de l'expédition Langsdorff a secoué toute la famille Taunay, répartie entre la France et le Brésil.

Thomas Marie Hippolyte Taunay, contrairement à ses deux autres frères, a décidé de retourner avec son père en France. Après un séjour au Brésil qui a duré cinq ans, Thomas, a pu rapidement partager avec la société française les résultats de sa rencontre tropicale. Il a publié en 1822 une compilation richement illustrée, composée de six volumes d'études culturelles sur la société brésilienne au début du XIX^e siècle. Ce travail, construit en collaboration avec l'auteur Ferdinand Denis sous le titre *Le Brésil, ou Histoire, mœurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume*, a précédé d'importantes études de références sur la culture brésilienne qui ont été

développées par d'autres artistes voyageurs tels que Jean-Baptiste Debret, Johannn Moritz Rugendas et François Auguste Biard²⁷.

Divers ouvrages historiques sur le Brésil publiés par les Français entre 1822 et 1862 ont renforcé l'intérêt et l'attention pour cette terre inconnue pendant le XIX^e siècle. De retour en France, les artistes français qui ont rejoint la Mission, ont diffusé largement l'image du Brésil en France. Les traces des artistes qui ont vécu au Brésil pendant cette période, ont servi de sources de documentation pour la construction de la mémoire sociale brésilienne.

Au Brésil, les artistes ont illustré les transformations politiques au cours de la transition entre la Monarchie portugaise et le processus d'indépendance. Lorsqu'ils se sont installés dans le pays, ils ont trouvé une atmosphère où le Noir et l'Indien sont devenus des figures emblématiques dans la définition de la culture brésilienne, attirant l'intérêt de certains membres de la colonie Lebreton pour les questions sociales et culturelles qui construisaient les fondements de l'identité nationale brésilienne.

Parmi les membres de la Mission Artistique Française, Jean-Baptiste Debret était sans aucun doute l'artiste qui a montré le plus d'intérêt pour les aspects naturels, sociaux et culturels du Brésil. Parallèlement à son travail de peintre officiel de la cour, l'artiste se consacre à la réalisation de plusieurs aquarelles (figure 4), de textes et de documents sur la réalité brésilienne au cours des années 1816 à 1831, période de son séjour au Brésil.

²⁷ Debret Jean-Baptiste, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Paris, Firmin Didot, 1834 (tome 1), 1835 (tome II) et 1839 (tome III) ; Rugendas Johannn Moritz, *Voyage pittoresque dans le Brésil*, Paris, Hachette Livre, 1835 ; Biard François-Auguste, *Deux années au Brésil*, Paris, Hachette Livre, 1862.



Figure 4 – Jean-Baptiste Debret, *Le dîner brésilien*, 1827, illustration extraite de l'ouvrage *Voyage pittoresque et historique au Brésil* de Jean-Baptiste Debret.

L'aquarelle intitulé le dîner brésilien est une des images les plus connues de Debret et largement diffusée dans les livres d'histoire du Brésil. Produite en 1827, en plus de nous montrer les habitudes alimentaires de la société brésilienne coloniale, l'image montre les privilèges de la classe blanche et riche et les conditions de subalternité des noirs. Dans ce tableau les couleurs de la peau des individus démontrent leurs conditions et leurs rôles sociaux.

En raison de ses quinze années de travail et de recherche au Brésil, après son retour en France en 1831, Debret a publié à Paris, entre les années 1834 et 1839, trois volumes richement illustrés sous le titre *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Avec une vaste documentation sur les types raciaux, les événements culturels, les coutumes et les traditions du Brésil, ce travail est présenté jusqu'à aujourd'hui comme une ressource importante pour les recherches sur le XIX^e siècle dans le pays.

Debret a également organisé la première exposition publique de peinture, sculpture, architecture et dessin au Brésil. Ouverte au public le 2 Décembre 1829, l'exposition impliquait la participation de 25 artistes (Annexe 2) accompagnée par un catalogue financé par l'Empereur. Cette action a certainement inséré dans la société brésilienne une nouvelle forme d'appréciation de produits artistiques. Jean-Baptiste était également responsable de la formation du premier groupe de peintres au Brésil, composé d'étudiants portugais, français et surtout brésiliens, selon la liste fournie par l'artiste et professeur dans son livre (Annexe 3).

Avec la création de l'Académie Impériale des Beaux-Arts et la formation de nouveaux peintres, la peinture brésilienne s'est habituée à de nouveaux genres picturaux : la peinture d'histoire et le portrait. L'art du portrait brésilien a également eu son écho en France tant dans la peinture que dans la gravure. Ayant comme principales sources de financement la famille impériale et la bourgeoisie émergente, ce genre de peinture était perçu par l'élite brésilienne comme une possibilité d'affirmation et de perpétuation de son image pour les générations futures.

Au même moment où Nicolas-Antoine Taunay envoyait du Brésil une œuvre vers la France pour être exposée au Salon de 1819, le maître en gravure Charles Simon Pradier participait à ce même Salon, exposant un portrait du Marquis de Marialva (figure 5), un des principaux responsables de la Mission²⁸.



Figure 5 – Charles Simon Pradier, *Portrait de D. Pedro de Menezes – Marquis de Marialva*, n. d., gravure 36,5 x 24 cm, Musée Historique National, Rio de Janeiro.

L'exposition du portrait du Marquis de Marialva au Salon de 1819 a renforcé la préoccupation de Charles Simon Pradier et Nicolas-Antoine Taunay de garder le contact avec le marché artistique français au cours de leur séjour au Brésil. Cependant, malgré les efforts de ces deux artistes, leur présence est passée

²⁸ 1547 – Portrait de S. E. le Marquis de Marialva, 1819, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal des Arts, 1819.

inaperçue aux Salons, éclipsée par l'orientalisme, et incompris par les critiques intéressés par les transformations romantiques.

Les influences développées grâce au contact entre les artistes français et l'environnement brésilien se sont dirigées vers deux directions. D'une part, nous nous rendons compte que certains artistes qui ont intégré le noyau de la Mission furent capables de traduire plastiquement dans leurs œuvres les aspects techniques acquis à partir de l'expérience brésilienne. Les lumières, les paysages, les individus, les limitations matérielles et les nombreux autres facteurs ont influencé la production artistique de quelques artistes français tandis qu'au même moment, d'autres membres de la Mission ont contribué à structurer l'éducation artistique ou à transformer le paysage urbain. Grâce aux nombreuses constructions bâties dès l'arrivée de la colonie d'artistes français au Brésil, le pays a connu une nouvelle façon d'appréhender l'espace. Les bâtiments ont agi directement sur la dynamique sociale brésilienne créant de nouveaux espaces de convivialité au moment où l'embellissement de la capitale du Brésil est devenue urgente.

A cette époque les limitations infrastructurels de la ville de Rio de Janeiro étaient évidentes. Ces problèmes infrastructurels pourraient être justifiés non seulement par l'intérêt tardif de la cour portugaise à urbaniser la colonie, mais aussi par le manque de main-d'œuvre qualifiée, nécessaire à l'exécution des projets d'architecture complexes. La performance des architectes de la couronne était dans ce cas fondamental pour l'optimisation de la main-d'œuvre dans le secteur de la construction civile au Brésil. L'architecte de la Mission, Grandjean de Montigny était le responsable de la construction d'un nouveau Rio de Janeiro qui a servi de modèle pour le reste du pays. Première personne au Brésil à recevoir le titre de professeur d'architecture, Montigny a formé des nombreux disciples qui ont agi en tant que professionnels dans diverses régions du Brésil propageant le style Néoclassique. Grandjean a également été le responsable du développement de projets urbains importants. En plus de coordonner le projet de création de l'Académie Impériale des Beaux-Arts (1816-1826), il a conçu, en hommage à Jean VI en février 1818, un arc de triomphe romain, un temple grec et un obélisque égyptien. Il a également construit deux théâtres qui ont été démolis en raison de la croissance urbaine de Rio de Janeiro ainsi que la Place du Commerce, qui abrite actuellement la Maison de France au Brésil (figures 6 et 7).

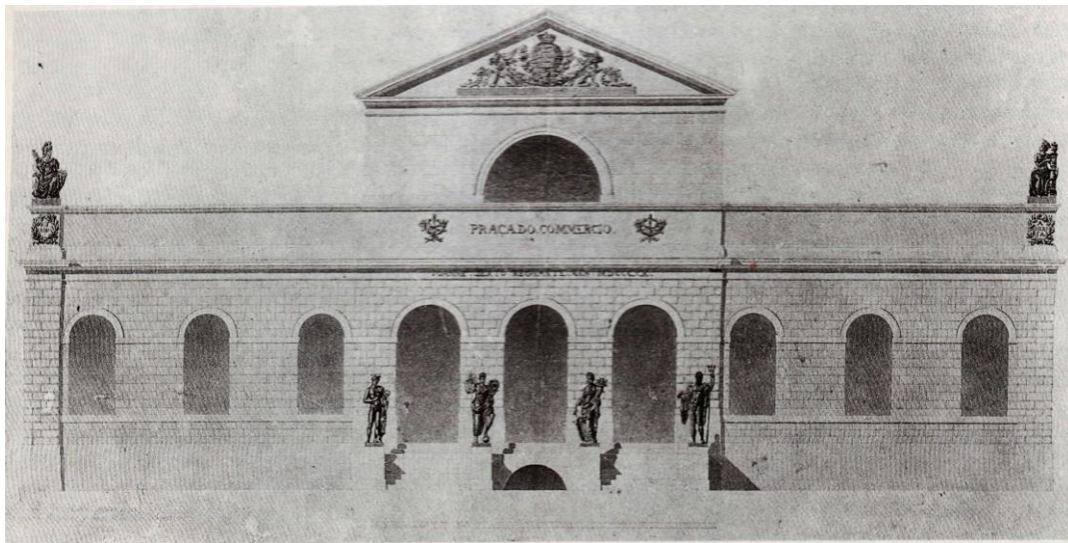


Figure 6 – Grandjean de Montigny, *Projet de la façade de la Bourse*, n. d., encre de Chine sur papier 40 x 80 cm, Musée Dom João VI, Rio de Janeiro.



Figure 7 – *Maison de la France au Brésil*, Rio de Janeiro.

Dissoute à cause du retour de certains membres en France, la Mission Artistique Française a mis en place les bases du système moderne de l'art brésilien. Des écoles, des bâtiments, des expositions, des Salons et des bourses furent créés grâce à l'engagement des artistes français.

La diffusion du Néoclassicisme a démarré dans tout le pays grâce aux disciples formés par les enseignants de l'Académie Impériale des Beaux-Arts. Ces étudiants, provenant de différentes régions du pays, après être retournés dans leur ville d'origine, ont pu appliquer les connaissances acquises lors de la formation académique et même profiter du prestige social que représente le diplôme.

Les actions entreprises par la Mission ont tracé les chemins que les artistes brésiliens devaient parcourir, toujours en respectant la pédagogie académique implantée par les Français au sein de l'Académie.

Même avec une série de changements structurels et de réformes pédagogiques et politiques, l'Académie Impériale des Beaux-Arts a existé durant une longue période, basée sur un système éducatif en retard par rapport aux Académies françaises. L'approfondissement de ces questions devient pertinent pour comprendre comment l'art moderne fut diffusé dans le pays et comment se déroulent les transferts artistiques entre le Brésil et la France face à la Modernité.

1.3. LA STRUCTURE ACADEMIQUE ET SES DISPOSITIFS

Au cours de la fin du XVIII^e et début du XIX^e siècle, plusieurs institutions consacrées à l'éducation des Beaux-Arts ont été implantées dans différents pays d'Amérique latine. L'éducation artistique professionnelle a été introduite dans le territoire latino-américain en 1785, grâce à la création de l'Académie de San Carlos au Mexique, basée sur le modèle de l'Académie de San Fernando à Madrid. En 1816, grâce à la création du Lycée des Sciences, Arts et Offices à Rio de Janeiro, démarre en Amérique du Sud le système formel de l'éducation offert par l'Etat et destiné à la formation du métier d'artiste. Deux ans après la création de l'institution brésilienne, l'enseignement des Beaux-Arts fut introduit à Cuba, par la création de l'Académie *de Dibujo y Pintura de la Habana*. De plus, dans la première moitié du XIX^e siècle, il a été créé l'Académie de Caracas au Venezuela et l'*Escuela de Arts et Artisanat* à Santiago, au Chili. D'autres pays comme l'Argentine, le Pérou, la Colombie et le Paraguay n'ont créé leurs établissements d'enseignement artistique que dans les dernières décennies du XIX^e siècle ou le début du XX^e siècle. La création de ces institutions a été décisive pour le développement des activités artistiques et le processus de colonisation culturelle des pays d'Amérique du Sud.

Au Brésil, l'institution dédiée aux Beaux-Arts fut construite en fonction de l'investissement d'un groupe d'artistes français qui se sont installés à Rio de Janeiro, engagés par la couronne portugaise à déployer l'enseignement artistique dans le pays. Les normes adoptées par l'institution brésilienne ont suivi les modèles français importés de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, responsable de la formation de la plupart des artistes français qui ont intégré la Mission Artistique. En ce sens, l'institution brésilienne a été directement influencée par le Néoclassicisme français qui avait comme principale référence le peintre révolutionnaire Jacques-Louis David (1748-1825). Créée par l'arrêté royal de 1816, l'institution a été appelée l'Ecole Royale des Sciences, Arts et Offices. En 1820, par un autre décret royal, l'école a changé son nom pour Académie de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture. Ce changement n'a concerné que la nomenclature dans les faits, les enseignants ne disposaient pas des installations matérielles nécessaires pour recevoir les étudiants. Cela a empêché l'ouverture effective de l'institution depuis

1816. Même sans mettre l'institution en état de fonctionnement, ce second décret a marqué l'émergence et la formalisation d'une institution nationale, consacrée exclusivement à l'enseignement des Beaux-Arts et de l'Architecture.

Afin d'accélérer l'ouverture de l'institution, un autre décret fut promulgué en 1824, en créant l'Académie Impériale des Beaux-Arts, structurée à partir d'un projet pédagogique dirigé par Jean-Baptiste Debret, qui a établi les règles de fonctionnement de l'institution. Cependant, en raison des nombreuses difficultés rencontrées par les enseignants, les inscriptions furent ouvertes au public seulement en 1826. L'enseignement académique a commencé à mettre en œuvre des cours privés et publics offerts par la même institution. Les classes ont été divisées entre le dessin, la peinture, la sculpture, le modèle vivant, la gravure sur cuivre et la mécanique, comme à l'Ecole des Beaux-Arts à Paris. Les cours de dessin de nu étaient ouverts à toutes les nationalités et sexes à condition que les hommes et les femmes soient séparés devant les modèles de sexe masculin. Même certains étudiants qui n'étaient pas inscrits à l'Académie pouvaient assister aux cours. A partir de 1834, durant la direction de Félix-Émile Taunay, l'Académie a commencé à employer les premiers modèles au Brésil. Ainsi, l'institution a introduit dans le système culturel brésilien un nouveau métier, appuyé sur des amateurs qui n'étaient même pas habitués aux poses classiques fondamentales nécessaires à l'apprentissage.

L'Académie brésilienne toujours eu besoin de s'adapter aux changements sociaux et politiques qui affectaient le système culturel du Brésil. En 1860, une réforme administrative a modifié les statuts de l'institution et a mis en place des cours du soir, dédiés à l'apprentissage et à la formation professionnelle nécessaires pour le développement de l'industrie, ce qui signifie un certain progrès dans la structure académique. Cependant, la crise provoquée par la transition entre la monarchie parlementaire et l'avènement de la République a bouleversé complètement la scène artistique nationale. Malheureusement, à la fin du XIX^e siècle, l'Académie brésilienne a été négligée par l'Etat, plongeant celle-ci dans le désarroi. Après la proclamation de la République, trois projets de réforme et une proposition de fermeture ont été examinés par les pouvoirs publics afin de décider de l'avenir de l'institution. En Juillet 1890, un soulèvement des étudiants et des enseignants a été déclenché, justifié par la nature précaire des installations et le retard dans l'enseignement universitaire par rapport aux transformations esthétiques modernes qui émergeaient de l'autre côté de l'Atlantique. En signe de protestation, de nombreux enseignants et étudiants se sont installés dans un hangar à *Largo de São Francisco*, dans lequel ils ont offert des cours de peinture et de sculpture. La révolte a eu l'effet escompté. Soutenu par la presse de Rio de Janeiro, le groupe composé par les enseignants et les étudiants a mis la pression sur l'Etat, l'obligeant à assurer l'existence et le fonctionnement de l'institution.

En 1890, le ministre de l'Éducation Publique, Poste et Télégraphes, M. Benjamin Constant, a approuvé la réforme de l'Académie, fondée sur l'une des propositions discutées, élaborée par certains membres du corps professoral de l'Académie. Lors du décret du 8 novembre de la même année, il a créé l'Ecole Nationale des Beaux-Arts - ENBA. Cette réforme a permis la reprise des

expositions publiques, des prix, des récompenses et également le renouvellement du personnel enseignant. En novembre 1890, les anciens élèves de l'Académie Rodolpho Bernardelli et Rodolfo Amoedo ont pris la direction et la vice-direction de l'institution. Grâce à cette réforme, les disciplines telles que la peinture du paysage et l'esthétique ont été abolies. La première est alors considérée comme une simple branche de la peinture et non pas comme un genre à part. La seconde a disparu des programmes de l'ENBA afin de respecter le développement individuel des élèves sans leur imposer les normes et les canons théoriques déjà mis au point.

Bernadelli a fait part du mécontentement de la classe artistique brésilienne par rapport à l'enseignement académique. Au cours de son mandat en tant que directeur de l'ENBA, il fut le responsable de la sélection des œuvres d'art exposées dans le pavillon du Brésil lors de l'Exposition Universelle de Chicago en 1893. Cette exposition a été conçue pour célébrer le quatre centième anniversaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb et tous les enseignants de l'ENBA ont eu leurs œuvres exposées. La sélection des œuvres choisies par Bernadelli consistait en une série de tableaux qui montraient les transformations déclenchées dans la peinture brésilienne, à partir du contact des artistes brésiliens avec l'art européen²⁹. Grâce à cette approche, Bernadelli a mis l'institution sur la scène internationale devenant ainsi l'école d'art la plus importante de l'Amérique du Sud. La participation de l'ENBA dans l'exposition de Chicago a servi de moyen pour démontrer la modernisation de l'institution et construire une historiographie de l'art national, basée sur l'évolution des styles et influences artistiques. En ce sens, l'ENBA a apporté les compétences intellectuelles nécessaires pour promouvoir la modernisation des Beaux-Arts dans le pays. En même temps, le système éducatif de l'Ecole est resté inébranlable et a persisté sur la reproduction d'un système social de valeurs symboliques hégémoniques et colonisateur.

Les différences internes au sein de l'ENBA et le mécontentement de la communauté artistique par rapport au retard du système d'enseignement académique ont servi de combustible à d'autres révoltes étudiantes. Ces conflits ont contribué à la migration de nombreux artistes brésiliens vers l'Europe et également à la formation des premiers groupes d'artistes antiacadémiques engagés qui ont émergés au Brésil depuis les années 1930.

La création d'une institution dédiée aux Beaux-Arts au Brésil a complètement changé la dynamique sociale de la ville de Rio de Janeiro. En plus de la formation des artistes, l'équipement culturel a mis en place des actions qui ont permis une large jouissance des œuvres d'art produites par les étudiants et les enseignants à travers l'organisation de nombreuses expositions.

La première exposition d'art au Brésil a été conçue par le professeur de l'Académie impériale des Beaux-Arts, Jean-Baptiste Debret en 1829, comme le montre la liste d'exposants organisée par Debret et disponible en Annexe 2.

²⁹ 1893, Chicago : *Catalogue of the Brazilian section at the Word's Columbian Exposition*, E. J. Campbell Printer, Chicago, 1893.

Désormais, la ville de Rio de Janeiro a introduit dans son calendrier culturel l'ouverture des expositions académiques comme des événements sociaux importants, marquées par la présence de personnalités célèbres et de cérémonies pompeuses. La création de ces expositions d'art a approché une tranche de la société de production artistique nationale. Cependant, les visiteurs n'étaient pas aptes à décoder les conventions artistiques et les modes de sociabilité existants dans l'environnement de l'art. La bourgeoisie émergente qui fréquentait les expositions et salons académiques n'a pas été prête à investir dans un marché de l'art encore en développement. Elle ne comprenait même pas ce qu'elle regardait.

Jusqu'à l'effondrement de la monarchie, le marché des Beaux-Arts au Brésil n'a pas offert aux artistes de grandes ouvertures institutionnelles et était limité au financement de l'État, ce qui a considérablement réduit les opportunités d'achat et de vente. Cependant, grâce à la création des expositions selon le modèle français du Salon, les travaux produits sous la commande de princes et de cardinaux sont devenus accessibles à de nouveaux acheteurs. D'origine essentiellement académique, ces expositions ont augmenté amplement le nombre de personnes intéressées par les Beaux-Arts attirées par le regard d'un jury qui sélectionnait les artistes et les œuvres exposées en les plaçant dans un espace économique centralisé. Grâce à ce nouvel espace institutionnel, les artistes sont entrés en contact direct avec les partenaires économiques de l'État et également avec la masse d'acheteurs potentiels appartenant à la société civile. En France, le Salon était sans doute le principal cadre institutionnel responsable de la reconnaissance professionnelle de l'artiste comme le décrit Gérard Monnier :

C'est que, depuis la Révolution, le Salon des artistes vivants est le premier plan des constituants de l'activité artistique. D'abord parce que le succès et l'échec de l'artiste au Salon D'Ingres à Courbet, de Corot à Manet, inscrivent des repères évidents dans la vie professionnelle et sociale de l'artiste. Ensuite parce que les enjeux du Salon débordent largement ceux de l'exposition des œuvres, puis que le Salon révèle, avec périodicité d'un événement régulier, l'action de l'État sur les arts, le poids de l'Institut. La critique et la presse donnent des indices de l'attention que porte au Salon un vaste public hétérogène de connaisseurs, d'amateurs et curieux, qui le consacrent comme une manifestation essentielle de la nouvelle culture urbaine en formation. [...] Si l'on se propose d'aller au-delà de la chronique, ce que représente alors le Salon est bien difficile à restituer aujourd'hui. Il est en effet une institution centrale et dominante, dont l'équivalent n'existe plus, tout au moins dans le domaine des arts plastiques³⁰.

Au Brésil, les expositions furent implantées en reproduisant le modèle français et la possibilité de participer à ces événements a également été vue par les artistes brésiliens comme un moyen indispensable à la réussite professionnelle. Comme en France, dans les expositions académiques à Rio de Janeiro, les artistes qui obtenaient la reconnaissance de leurs maîtres évaluateurs pouvaient être récompensés par différents types de gratification. L'adhésion à l'institution brésilienne était la seule possibilité d'atteindre le succès et la reconnaissance

³⁰ Monnier Gérard, *L'art et ses institutions en France*, Paris, Gallimard, 1995, p. 122-123.

professionnelle des artistes du Brésil et les prix, les mentions et les bourses offerts ont également servi comme des instances légitimâtes de la scène artistique nationale. Les récompenses permettaient aux élèves les plus appliqués un apport financier très important pour le développement de leur carrière artistique et parfois une opportunité d'étudier dans un établissement d'éducation artistique à l'étranger. Ces récompenses ont servi à remplacer les financements du mécène Pedro II, et à partir de la mise en œuvre des bourses de voyage, les artistes brésiliens ont pu actualiser leurs regards et surmonter des obstacles géographiques, sociaux et culturels.

Les Prix de Voyages à l'étranger ont été divisés en deux catégories. Une première catégorie était destinée aux concours des examens internes et la seconde a servi de récompense pour les meilleurs travaux présentés dans les expositions annuelles organisées par l'institution. La première version du Prix de Voyage était encore en vigueur à l'Académie impériale des Beaux-Arts en 1845, selon un décret signé par Pedro II. Les prix ont été décernés régulièrement durant le gouvernement du monarque, mais ont été interrompus en 1887 en raison de la crise politique et idéologique qui émergeait au cours de la transition entre la Monarchie et la République.

Selon l'enquête menée par l'historien de l'art et professeur à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, Ana Maria Tavares Cavalcanti, dans sa thèse, soutenue en 1999 à la Sorbonne, la chercheuse a identifié 17 artistes brésiliens ayant été récompensés par l'Académie entre 1846 et 1887. Cela représente environ un élève récompensé tous les deux ans et démontrent une politique de faibles investissements.

Après l'introduction du projet républicain, l'Etat brésilien permit la poursuite de l'envoi d'artistes au sein des académies européennes et en 1892 la politique de bourses de voyage fut reprise, grâce à la réforme institutionnelle qui fonda l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Rio de Janeiro.

Dans une autre thèse de doctorat, soutenue par le professeur de l'Université Fédérale Rurale de Rio de Janeiro Arthur Gomes Valle, en 2007, dans cette même université, il est possible d'identifier le nom de 59 artistes récompensés par la Beaux-Arts de Rio de Janeiro. Dans sa thèse, il présente une étude portant sur la période allant de 1890 à 1930. Cette période représente l'intervalle entre les premières années républicaines et le deuxième coup d'Etat de 1930 qui a marqué la fin de la première république brésilienne.

Les croisements des données des recherches menées par les chercheurs cités ci-dessus permettent d'identifier un total de 76 artistes brésiliens récompensés entre 1846 et 1930. Le document disponible à l'Annexe 4, présente la liste des artistes ayant bénéficié des dispositifs académiques pour effectuer une formation internationale dont il a été possible d'identifier les destinations choisies. La liste d'artistes boursiers est structurée par année d'obtention du prix, nom et prénom de l'artiste, sexe, langages artistiques travaillés, le territoire d'origine et l'institution étrangère choisie par le boursier. Au travers des noms des lauréats, il a également été possible d'identifier l'origine géographique de la plupart des artistes, à partir de

la consultation des dictionnaires spécialisés en art brésilien³¹. Les croisements entre les données permettent d'extraire des informations importantes sur le profil des artistes, ainsi que sur les lieux choisis pour effectuer leurs formations.

Les boursiers brésiliens se sont dispersés dans toute l'Europe, les principales destinations furent les villes de Rome et de Paris. Selon les informations contenues dans l'Annexe 4, il est possible de constater une préférence massive pour la France, qui reçut 84,62 % des artistes brésiliens boursiers identifiés. Ce choix fut effectué principalement dans les dernières décennies du XIX^e siècle, lorsque Paris est reconnu comme le principal centre de production culturelle mondiale. L'étude et l'approfondissement de l'expérience étrangère vécue par ces artistes démontre l'importance des bourses académiques de voyage en tant que type de dispositif responsable du processus d'échanges et des transferts artistiques, entre les artistes brésiliens et la France. En ce sens, les informations sur la durée des bourses et sur le fonctionnement de ce dispositif permettent également une meilleure compréhension sur le contact entre les artistes immigrants et le flux d'information artistique développé entre l'art latino-américain et la France.

Pour le Brésil, les bourses pouvaient durer entre deux et six ans mais être coupées à tout moment si l'étudiant ne remplissait pas ses obligations. Selon l'historienne de l'art et professeur à l'Université Fédérale du Pernambouc, Madalena Zaccara, la bourse exigeait une production intense de la part des étudiants.

Les obligations d'un peintre brésilien, boursier de l'Académie Impériale des Beaux-Arts, étaient nombreuses. Quinze jours après son arrivée à Paris, l'étudiant devait choisir un maître - une sorte de guide - et le présenter à l'ambassadeur du Brésil à Paris pour avoir son approbation. (...) Au cours de la première année, il devait envoyer onze études de modèles d'après nature ou basés sur des œuvres de l'antiquité classique ainsi qu'une copie d'un tableau qui serait désigné par l'Académie brésilienne. (...) Le contrôle exercé par l'Académie sur les artistes était complet. Y compris le sens de sa production. Il n'était pas permis de regarder autour ou de sortir des rails spécifiés par les directives académiques. (...) Il n'était pas possible de prendre de risques, surtout si nous connaissons les origines des boursiers. Gagner l'Europe était la seule façon de briser les barrières sociales garantissant un certain succès financier quand il retournait au Brésil. Alors que les Impressionnistes ont apporté des changements picturaux qui ont révolutionné les règles artistiques du siècle et les postimpressionnistes ont suivi des destinations romantiques et voulaient plus, les boursiers brésiliens

³¹ Ayala Walmir, *Dicionário brasileiro de artistas plásticas*, Brasília, MEC, 1980.

Leite Jose Roberto Teixeira, *Dicionário crítico da pintura no Brasil*, Rio de Janeiro, Artlivre, 1988.

Pontual Roberto, *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1969.

présentaient des travaux qui furent des rapports de bon comportement artistique³².

Ces exigences institutionnelles emprisonnaient la production de l'artiste à cause de la domination du néo-classicisme dans l'Académie brésilienne. Les boursiers étaient obligés de reproduire des œuvres de grands maîtres appartenant aux musées européens, adorant toujours le style néo-classique. Ces travaux, réalisés en Europe ont souvent été exposés au Brésil et à l'étranger, et la plupart d'entre eux ont été incorporés dans la collection de l'institution académique brésilienne principalement pour servir de modèles et être étudiés et copiés par les étudiants.

Cependant, le contact des boursiers avec l'atmosphère artistique internationale à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle a catalysé au Brésil la propagation du Romantisme, du Réalisme et des transformations esthétiques qui ont précédé la modernité. Les nouvelles références artistiques acquises par les artistes brésiliens à l'étranger ont été traduites plastiquement et les étudiants qui avaient choisi la France comme référence ont obtenu un contact direct avec le Romantisme et le Réalisme en vogue, encore inconnus au Brésil. Le choc entre le nouveau (Romantisme et Réalisme) et l'ancien (Néoclassicisme) dans la peinture et la sculpture a entravé le développement du système de l'art au Brésil, où les structures académiques colonialistes exerçaient un pouvoir de contrôle et de léthargie très efficaces. Le vocabulaire néoclassique introduit par l'Académie a été présent pendant une longue période et le manque de reconnaissance par rapport aux changements esthétiques qui ont lieu en Europe a déclenché de nombreux conflits institutionnels.

Le provincialisme et l'isolement présents dans l'histoire de l'enseignement artistique brésilien ont éloigné les artistes des axes hégémoniques culturels européens et cela a intensifié le départ de plusieurs artistes brésiliens en Europe, principalement vers la ville de Paris. L'Académie de Rio de Janeiro a formé une génération d'artistes et d'architectes originaires de diverses parties du Brésil. Le contact entre les artistes qui sont partis de l'institution vers les principales

³² As obrigações de um pintor brasileiro, pensionista da Academia Imperial de Belas Artes, eram numerosas. Quinze dias após chegar à Paris, o estudante deveria escolher um mestre – uma espécie de orientador – e o apresentar ao embaixador do Brasil em Paris para obter sua aprovação. (...) Ao longo do primeiro ano ele deveria enviar onze estudos feitos a partir de modelos naturais ou baseados em obras da antiguidade clássica bem como a cópia de um quadro que seria designado pela academia brasileira. (...) O controle exercido pela Academia sobre os artistas era completo. Inclusive ao direcionamento de sua produção. Não se podia olhar em volta ou sair dos trilhos especificados pelas diretrizes acadêmicas. (...) Não era possível arriscar. Principalmente se levantarmos as origens dos pensionistas. Vencer na Europa era a única forma de romper barreiras sociais garantindo certo sucesso financeiro quando retornasse ao Brasil. Enquanto os Impressionistas iniciavam as transformações pictóricas que revolucionaram as regras artísticas do século e os pós-impressionistas seguiam destinos românticos e queriam mais, os bolsistas brasileiros apresentavam trabalhos que eram relatórios de bom comportamento artístico. Zaccara Madalena, *Pedro Américo. Um artista brasileiro do século XIX*, Recife, Editora UFPE, 2011, p. 49-50.

académies parisiennes a transformé profondément la scène artistique brésilienne dans diverses régions. L'exode représente pour l'art brésilien un phénomène socio-culturel qui a fondé la naissance de l'art moderne au Brésil, basé principalement sur des transferts et des échanges effectués entre les individus de différents territoires culturels. En ce sens, il devient pertinent d'approfondir l'étude du phénomène d'immigration des artistes brésiliens vers la France afin d'identifier et de comprendre les agents responsables des transferts artistiques qui ont servi de base pour la mise en place de l'art moderne au Brésil.

1.4. LA MIGRATION DES ARTISTES BRÉSILIENS VERS LA FRANCE

Alors que nous réfléchissons sur les motivations qui ont conduit au départ de plusieurs artistes brésiliens et autres vers la France au cours de la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, il est nécessaire d'enquêter sur les intérêts individuels et collectifs, personnels et institutionnels qui ont influencé la classe artistique latinoaméricaine.

En Amérique latine, les modèles académiques établis et importés ont été développés selon les lignes des principaux centres culturels européens. Les Académies européennes, pendant des années, ont servi de modèle au service de la construction idéologique des systèmes artistiques des pays d'Amérique latine. Ces territoires ont été culturellement colonisés depuis la mise en œuvre de ces institutions dédiées à l'enseignement des Beaux-Arts. En dehors de la construction des identités visuelles des pays latino-américains, les Académies d'art furent également responsables du développement des systèmes culturels nationaux et de l'introduction du métier artistique comme une activité professionnelle. Plongées dans un milieu culturel colonisé, les académies d'art latino-américaines ont dirigé très tôt, le regard, l'attention et les ambitions de leurs artistes vers les axes hégémoniques culturels européens. Les encouragements pour partir à l'étranger étaient d'ordre matériel et idéologique. Les financements pouvaient être de diverses formes et étaient décernés aux étudiants les plus remarquables. Les prix de voyage renforcent l'idée que l'expérience internationale, devait faire partie de la formation artistique et contribue à la réussite professionnelle de l'artiste.

Certains artistes se sont installés définitivement à l'étranger, d'autres se sont partagés entre leurs pays d'origine et les centres hégémoniques européens, en vivant une sorte de multi-appartenance territoriale. Cependant, la plupart retournait vers leur pays d'origine, accompagnées d'une réputation hyper-valorisée qui leur octroyait de nombreux privilèges. La destination du voyage des artistes qui ont réussi à briser les barrières géographiques et académiques a été essentiellement influencée par le nouvel ordre mondial, créé lors de l'avancée de la modernité.

Comme conséquence d'un nouveau modèle économique, fondé sur l'activité industrielle et la production de masse, le phénomène de concentration du capital économique a contribué au processus de métropolisation des villes, en créant également des centres d'attraction, de production et de diffusion culturelles. Entre la fin du XIX^e et début du XX^e siècle, Paris était considéré comme un espace culturel unique, avec un marché de l'art prometteur et en plein développement. Les nombreux salons, les galeries d'art, les prix, les concours et les divers établissements d'enseignement artistiques parisiens attiraient une quantité phénoménale d'artistes étrangers. Les artistes de plusieurs nationalités, les mécènes et les institutions culturelles, ont attribué à la capitale française un statut cosmopolite, diffuseur et indéniablement hégémonique. A partir de la vague d'immigration des artistes étrangers, il est possible de considérer la ville de Paris comme un territoire interculturel. Cette interculturalité se matérialise par l'existence de différents groupes socioculturels et par la façon dont ils se rapprochent et sont distribués dans le même espace géographique.

Le flux artistique qui a marqué l'histoire de l'art française et de plusieurs pays dans le monde entre les XIX^e et XX^e siècles, a pu reconfigurer les relations collectives entre les individus grâce à l'expérience de la dispersion. En ce sens, la création des réseaux, des colonies, des groupes et des associations, représentent le reflet d'une volonté collective sur le territoire occupé. Ces stratégies ont été nécessaires pour surmonter la visibilité et l'anonymat des artistes étrangers et ont contribué à la circulation des informations entre le centre (Paris) et ses périphéries. Le flux généré par la circulation d'informations entre des systèmes artistiques globaux et des systèmes artistiques locaux ou périphériques, soumet les échanges et les transferts artistiques à l'idée de la domination culturelle. Ces échanges sont effectués lorsque l'artiste étranger développe une présence stable dans la société d'accueil, et diffuse leurs expériences sur leur territoire d'origine en même temps.

En réfléchissant sur les causes ayant motivé le déplacement des artistes étrangers vers la France, il est possible d'identifier une préoccupation latente concernant les processus de formation et d'insertion professionnelle. Pour de nombreux artistes, le séjour à l'étranger signifiait aussi l'occasion de développer une carrière internationale, légitimée à travers la participation aux salons et aux formations des académies d'art réputées. La participation aux expositions internationales légitime l'artiste étranger et devient pour celui-ci une preuve de succès. Les diplômes français quant à eux sont utilisés comme passeports à l'intégration aux hautes fonctions professionnelles dans leurs territoires d'origine.

Les artistes latino-américains eurent une représentation explicite lors de l'effervescence du marché européen entre la fin du XIX^e siècle et la première décennie du XX^e siècle. La présence de ces artistes en France eut un impact majeur sur le système des Beaux-Arts au Brésil et également sur d'autres pays voisins. Pour identifier ces artistes immigrants il devient nécessaire d'étudier des sources qui attestent la présence de ces individus et de leurs productions dans le système de l'art français. En ce sens, diverses archives institutionnelles qui révèlent des informations importantes sur le parcours et la production des artistes latino-américains ont été consultées. Les documents consultés sont les catalogues des

principaux salons parisiens³³ et le fond documentaire de l'Académie Julian, considéré comme le principal point de réception des artistes étrangers. Les Salons recherchés furent : les Salons officiels, le Salon des Indépendants, le Salon de la Société des Beaux-Arts et le Salon d'Automne.

La consultation de la présence de ces artistes couvre une période allant du début du XIX^e siècle jusqu'à l'année 1914. Cette période qui contextualise la première vague de migration des artistes étrangers vers la France, représente aussi l'intervalle entre l'apparition des académies des Beaux-Arts en Amérique latine et la paralysie des systèmes européens d'art suite à l'éclosion de la première guerre mondiale. Les archives consultées et les recherches déjà effectuées sur certains sujets ont permis la construction d'une banque de données capable de filtrer, synthétiser et produire des informations précises. La numérisation des informations extraites a été réalisée à l'aide des logiciels Excel 365 et Philcarto. Ces outils furent fondamentaux pour la gestion et le traitement des données recueillies, ainsi que l'élaboration des listes, des graphiques et des cartes. En ce sens, à partir de l'enquête menée, il a été possible de construire une liste qui démontre la présence d'artistes latino-américains à Paris, au travers de l'exposition de leurs œuvres dans les salons consultés. Disponible au travers de l'Annexe 5, cette liste a été organisée en partant de l'identification du nom, du sexe, du pays et de la ville / région d'origine de chaque artiste identifié. Le montant total d'œuvres exposées, les années de participation et les salons fréquentés par chaque artiste peuvent également être vérifiés dans ce document. Le croisement des variables qui structurent l'Annexe 5 révèle des informations capables de situer et contextualiser le Brésil par rapport aux autres pays latino-américains.

Suite aux analyses effectuées, il est possible d'établir des relations comparatives qui révèlent des similitudes et des différences entre le Brésil et les autres pays d'Amérique latine en considérant leurs contacts avec la France. Selon la figure 8, il est possible d'identifier le niveau de représentativité par pays dans les salons français au travers d'un total de 307 individus.

³³ Catalogues des Salons des Artistes Vivants/Société des Artistes Français (1801-1914).

Catalogues des Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (1890-1914).

Lobstein Dominique, *Dictionnaire des Indépendants (1884-1914)*, Dijon, l'Echelle de Jacob, 2003.

Pierre Sanchez, *Dictionnaire du Salon D'Automne (1903-1914)*, Dijon, l'Echelle de Jacob, 2006.

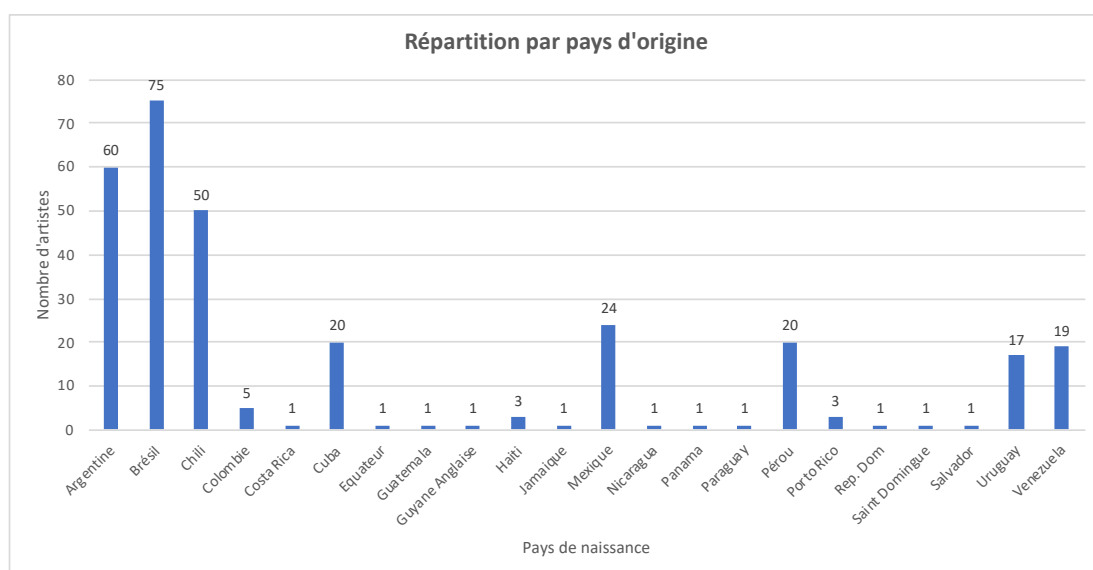


Figure 8 – Représentation graphique du nombre d'artistes repartis par pays de l'Amérique latine, exposant aux principaux Salons à Paris entre 1800 et 1914.

Le Brésil apparaît comme le pays où il était possible de trouver la plus grosse quantité d'artistes, en enregistrant 75 individus identifiés comme nés au Brésil. Parmi les brésiliens identifiés, il est possible de constater la présence de 11 boursiers du gouvernement brésilien, financés par l'académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro. Cela représente près de la moitié de l'ensemble des boursiers identifiés envoyés du Brésil vers l'Europe, entre le déploiement des prix de voyage par l'Académie brésilienne et le début de la première guerre mondiale. Les statistiques indiquent que la politique des bourses adoptée a contribué à la participation d'un nombre d'artistes supérieur aux autres pays latino-américain. La relation entre la politique brésilienne et sa forte participation aux salons français par rapport aux autres pays latino-américains, met en évidence un terrain de recherche possible sur ceux-ci, afin d'analyser leurs niveaux de participation au regard des politiques mises en place. Après le Brésil, l'Argentine et le Chili apparaissent également de manière significative, chacun ayant le double du nombre d'artistes participants dans les Salons par rapport au Mexique, quatrième de la liste.

Lors de l'analyse du nombre total d'œuvres exposées par les artistes d'origine latino-américaine dans les salons parisiens, il est possible d'identifier dans les catalogues consultés, 1682 œuvres d'art. Selon la figure 9, il est possible de constater que le nombre d'œuvres d'Amérique latine qui circulaient dans les salons étudiés est cohérent avec la figure 8 qui représente le nombre d'artistes participant par pays.

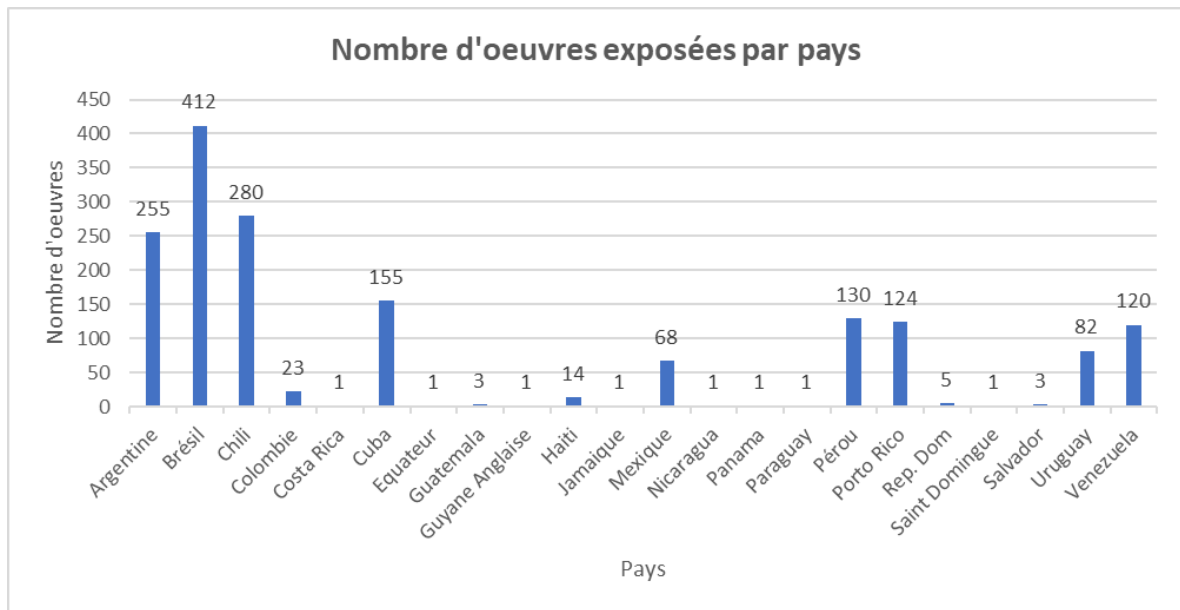


Figure 9 – Représentation graphique sur le nombre total d'œuvres exposées par pays de l'Amérique latine dans les principaux Salons à Paris entre 1800 et 1914.

Le graphique ci-dessus confirme la présence significative de certains pays d'Amérique du Sud au travers des chiffres présentés par le Brésil, l'Argentine, le Chili, le Venezuela et le Pérou. Contrairement à la plupart des autres pays du continent, ces territoires situés en Amérique du Sud, ont pu établir un plus large réseau de circulation que les pays situés en Amérique centrale ou le Mexique.

Selon les catalogues des salons consultés, le premier artiste latino-américain identifié à avoir exposé est Pierre Paul Pommayrac, né à Porto Rico. Il a présenté 1 peinture au salon officiel de 1835. En étudiant le parcours de cet artiste, il est possible de constater sa présence de manière assidue pendant plus de cinq décennies d'expositions. En dépit de la présence d'artistes latino-américains dans les salons français, Porto Rico a été identifié au travers de la participation de seulement trois artistes durant la période étudiée. Les tumultes de la colonisation disputée par l'Espagne et les États-Unis et l'absence d'une institution unique dédiée à l'enseignement des Beaux-Arts tout au long du XX^e siècle, ont certainement empêché ce pays de développer une politique culturelle internationaliste et ainsi d'augmenter le nombre d'échanges entre les artistes et les centres culturels européens.

La participation des artistes étrangers et la présence de leurs œuvres dans les salons français ont grandi d'une manière importante à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, comme il est possible de le voir à la figure 10.

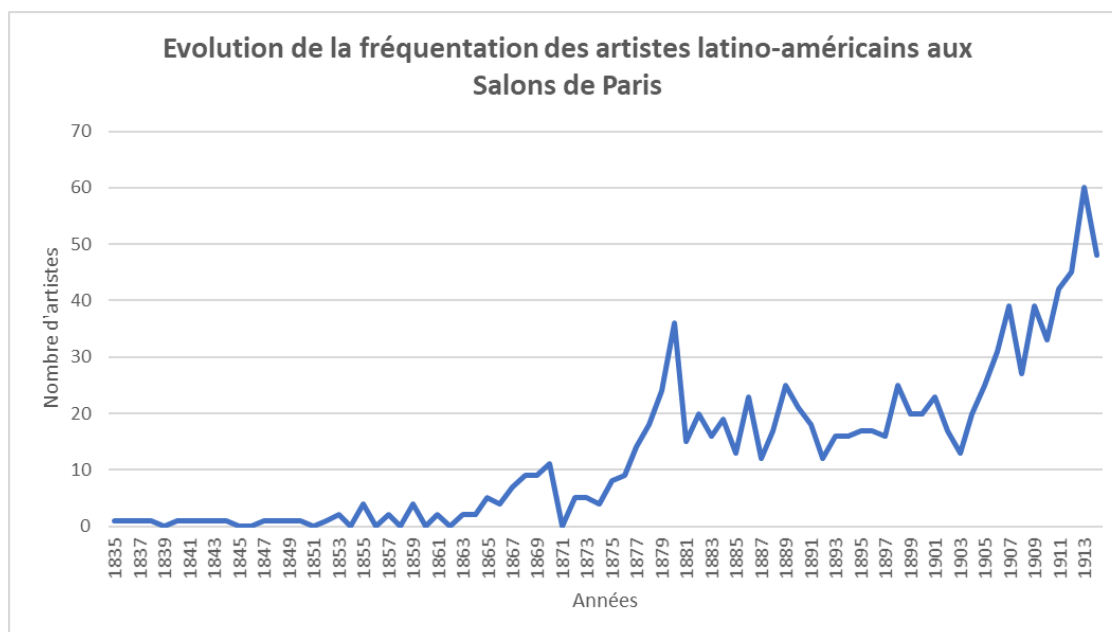


Figure 10 – Représentation graphique du nombre total d'artistes exposées par pays de l'Amérique latine dans les principaux Salons à Paris entre 1800 et 1914.

Selon le tableau ci-dessus, la période qui enregistre la plus forte présence d'artistes latino-américains dans les salons français correspond à l'année 1913. Cette croissance constante de la présence de ces artistes ne représente qu'un seul bloc géographique au sein d'un large ensemble d'artistes qui ont quitté leurs pays et leurs continents d'origine vers la France. La présence étrangère a déclenché des réactions réfractaires à la participation d'artistes étrangers au marché de l'art Français. En tant que réaction à « l'invasion » étrangère, le Salon de l'Ecole Française a été créé en 1903, exigeant la nationalité française comme condition de participation des artistes.

Parmi les catalogues étudiés, l'espace institutionnel qui présente la plus forte présence d'artistes brésiliens et aussi d'autres pays d'Amérique Latine a été sans aucun doute l'environnement financé par la Société des Artistes Français. Cet espace, institutionnalisé comme Salon à partir de 1881, est l'héritier du Salon créé par Colbert pour le roi Louis XIV en 1667. Plusieurs expositions des artistes vivants ont été organisées avant même la création de la Société en 1881³⁴. Dans cet environnement 273 artistes latino-américains ont été identifiés, le Brésil étant le pays latino-américain le mieux représenté avec 69 participants. Depuis plus de 50 ans, cet espace institutionnel existait sans concurrence, ce qui justifie la présence massive d'artistes latino-américains dans les Expositions des Artistes Vivants et dans le Salon des Artistes Français par rapport aux autres espaces étudiés.

Le deuxième espace qui présentait le plus grand nombre de productions d'artistes latino-américains était le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. À partir de la date de sa première exposition, en 1890, jusqu'au 1914, les archives

³⁴ Il faut remarquer que la période recherchée est comprise entre le début du XIX^e siècle et l'éclosion de la première guerre.

révèlent 39 artistes latino-américains de sept nationalités³⁵. L'ouverture de ce nouvel espace a fonctionné comme une opportunité de plus pour l'insertion et la réussite professionnelles des artistes latino-américains, surtout pour les argentins qui furent les plus représentés avec 16 participants. Le Brésil apparaît en deuxième position avec 7 artistes exposants, suivi de l'Uruguay (5 artistes) et du Chili (4 artistes).

Dans le Salon d'Automne, créé en 1903 et marqué par son ouverture aux expériences plastiques modernes, furent identifiés 16 artistes latino-américains. Parmi les artistes ayant exposé dans ce Salon, la participation des artistes argentins est remarquable, puisqu'elle représente plus de la moitié des artistes ayant exposé. Jusqu'à 1914 la participation du Brésil au salon d'Automne fut inexistante et seulement cinq pays de l'Amérique latine furent représentés dans cet espace : Argentine, Chili, Mexique, Pérou et Uruguay. Aucun artiste brésilien ne fut identifié.

Plus ancien que le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts et plus récent que les Salons des Artistes Français, le Salon des Indépendants, créé en 1884, n'attirait pas beaucoup d'artistes latino-américains. Selon les recherches menées dans le Dictionnaire du Salon des Indépendants, il a été possible d'identifier le nom de seulement 8 artistes latino-américains entre la date de sa création et l'interruption du marché artistique de 1914. Le Brésil, avec trois artistes exposants, fut le pays le plus représenté dans ce Salon et l'Argentine qui a participé remarquablement au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts et au Salon d'Automne n'a pas eu de représentants au Salon des Indépendants.

L'espace conquis par les artistes latino-américains dans les Salons parisiens fut extrêmement important pour le développement de la chaîne de production des arts plastiques et pour la réalisation de transferts artistiques. Académiques et conservateurs ou antiacadémiques et modernes, ces salons ont contribué directement au processus de circulation et à la diffusion artistiques entre la France et l'Amérique latine. La remarquable participation des artistes argentins dans les salons étudiés mérite d'être analysée plus profondément et ouvre la possibilité d'un travail de recherche pouvant apporter de nouvelles informations sur les transferts artistiques effectués entre ces artistes et l'art moderne français et ses impacts dans le système artistique sud-américain.

Ouverts aux artistes de toutes nationalités, les salons étudiés ont permis aux artistes étrangers de se diriger vers le succès international dans une ambiance propice à la réalisation de transferts artistiques entre leurs Pays d'origine et le terrain artistique en Europe. La première trace de la participation d'un artiste brésilien dans un salon français a été identifiée dans le catalogue de l'exposition des artistes vivant de 1816, ouverte le 1^{er} mai au Palais du Champs Elysées à Paris. Dans cette exposition, l'artiste brésilien Victor Meirelles de Lima (1823-1930) a

³⁵ Brésilienne, chilienne, colombienne, mexicaine, Dominicaine, Vénézuélienne et Uruguayenne.

présenté une narration visuelle interprétant la première messe réalisée au Brésil (figure 11).



Figure 11 – Victor Meirelles de Lima, *Première messe célébrée au Brésil*, 1860, huile sur toile, 268 x 356 cm, Musée National des Beaux-Arts, Rio de Janeiro.

En observant la peinture représentée en figure 11, il est possible d'identifier les principales caractéristiques de la peinture académique brésilienne au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Dictée par l'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro et entièrement influencée par l'esthétique académique française, la peinture brésilienne est désormais en accord avec le programme nationaliste, éducatif et civilisateur mis en route par Pedro II, et témoigne de l'intérêt porté aux grands événements de l'histoire du Brésil. Peinte à Paris, la toile de Victor Meirelles est inspirée du récit écrit par Pero Vaz de Caminha pour le roi du Portugal, D. Manuel I, décrivant la tenue de la première messe au Brésil. La composition présente la figure du Père Henrique de Coimbra comme un personnage central, entouré de Portugais aux corps penchés et d'une multitude d'Indiens intéressés par la scène. Dans ce travail de Victor Meirelles de Lima, le Néoclassicisme et le Romantisme se mêlent, construisant une réalité idéalisée, marquée par la présence de corps indigènes dépeints selon l'anatomie classique et par l'harmonie entre Indiens et Européens. Ce thème avait déjà été artistiquement représenté par Hippolyte Taunay dans son livre publié à Paris en 1822 au cours de la vague de publications des artistes naturalistes voyageurs sur les terres brésiliennes (figure 12).

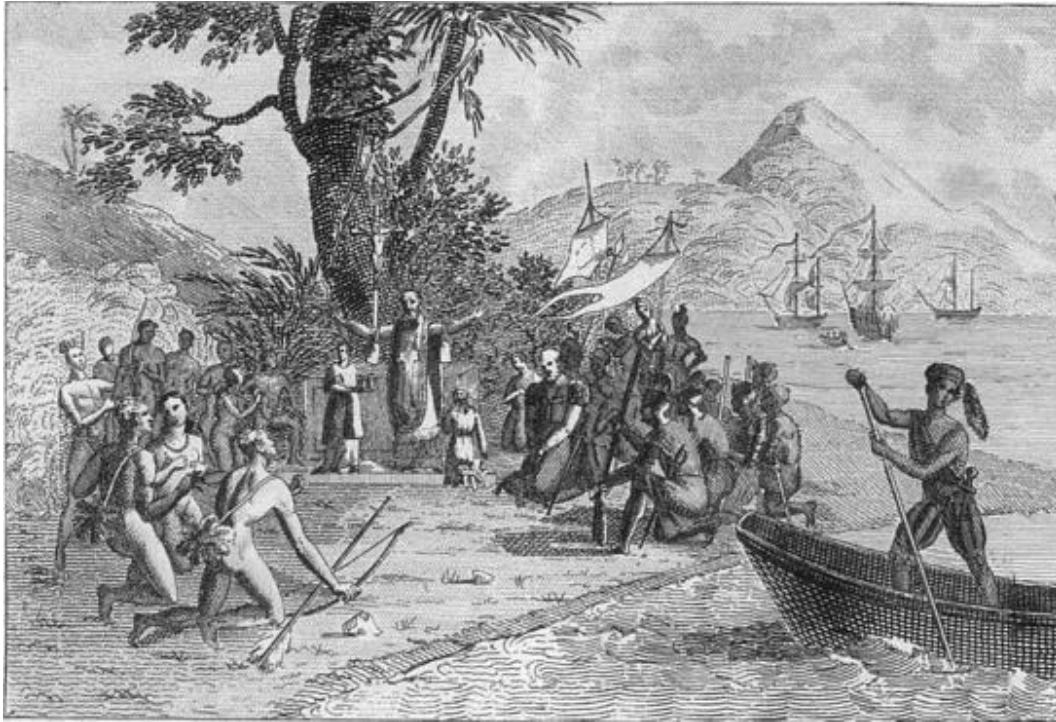


Figure 12 – Hippolyte Taunay, *Première messe au Brésil*, illustration extraite de l'ouvrage *Le Brésil, ou Histoire, mœurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume*, 1822.

Malgré le sentiment de déjà vu, le travail de Meirelles de Lima se présente comme pionnier dans l'introduction de la peinture brésilienne dans les salons français. Cependant, le peintre n'a pas établi un profond et constant rapport avec l'univers des salons. Il a participé une seule fois en 1861 en présentant un seul tableau.

Pour plusieurs artistes brésiliens, en particulier les boursiers de l'Académie de Rio de Janeiro, la contamination par les changements esthétiques et les nouvelles tendances véhiculées dans les salons français devaient être intégrées avec une extrême prudence. Les rapports plastiques de bon comportement esthétique requis par l'institution brésilienne enchaînaient les artistes boursiers brésiliens au système néo-classique épuisé en Europe et empêchaient le libre flux des influences. Cependant, certains artistes ont réussi à briser les règles académiques brésiliennes et intégrèrent dans leurs œuvres un mélange entre les écoles du Néoclassicisme brésilien et les écoles françaises du Romantisme et du Réalisme.

Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905) fut élevé de l'Académie impériale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro et protégé de Pedro II. Financé directement par la couronne, l'artiste n'a pas eu les mêmes obligations et exigences qui ont été imposées aux boursiers de l'Académie. Avec moins de barrière, il réussit à dialoguer de façon plus approfondie avec les innovations romantiques et réalistes, en intégrant dans ses œuvres discrètement ces influences, car son travail était néanmoins soumis aux règles du marché académique brésilien. Parmi une vaste

production artistique effectuée, et quelques participations dans les salons français³⁶, il est possible de constater dans deux de ses œuvres des éléments qui caractérisent une certaine hybridation entre le Néo-classicisme brésilien et les nouvelles écoles artistiques qui surgissaient en France. Sur la toile de Américo intitulé *A Carioca*³⁷ (figure 13), le paysage au fond du tableau peut être considéré comme caractéristique du Romantisme en fusion avec des formes corporelles et des allégories néoclassiques.



Figure 13 – Pedro Américo, *A carioca*, 1882, huile sur toile, 205,5 x 134 cm, Musée National des Beaux-Arts, Rio de Janeiro.

Américo a choisi des sujets nationaux et les figures de la mythologie indienne du Brésil pour représenter des Vénus et des héros comme un moyen d'adapter la narration romantique, française à la base, à la réalité brésilienne et son marché de l'art insipide. Déjà, dans son tableau intitulé *Tiradentes* (figure 14), il interagit clairement avec le réalisme, ce qui se constate à partir de la représentation

³⁶ Salon des Artistes Vivants de 1884 et 1900 (voir annexe 5)

³⁷ Carioca c'est le toponyme pour les personnes qui sont nées à Rio de Janeiro.

d'un corps en quartiers et en détail, qui rompt avec les représentations corporelles idéales formulées par les néoclassiques.



Figure 14 – Pedro Américo, Tiradentes supliciado, 1893, huile sur toile, 270,5 x 165 cm, Musée Mariano Procópio, Juiz de Fora.

Ce tableau de Pedro Américo peut être inséré dans le contexte de la peinture d'histoire du XIX^e, qui suite à la chute de Napoléon, abandonna la représentation héroïque traditionnelle. Le personnage représenté fut choisi par les républicains comme un martyr en raison de sa participation à la révolte sociale dos Inconfidentes en 1789, déclenchée dans la région de Minas Gerais contre les taxes abusives requis par la couronne portugaise. Lorsque la peinture de la figure de Joaquim José da Silva Xavier, connu sous le nom Tiradentes, Américo a été utilisé un faux réalisme qui a également contribué à la construction et la diffusion de la nouvelle identité nationale nécessaire avec l'avènement de la République.

La mise en œuvre du système de gouvernement républicain au Brésil a également été intégrée sur le plan administratif par les Beaux-Arts brésiliens. Grâce à la réforme de l'Académie impériale, devenu une Ecole Nationale, les exigences imposées aux étudiants boursiers sont devenues plus flexibles au cours de la période républicaine. A partir de la reprise de la politique de bourses de voyage, les étudiants ont eu la possibilité de choisir d'autres académies françaises, en plus de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, condition nécessaire au cours de la période

impériale pour les lauréats qui ont choisi la France comme destination leurs formations.

Depuis le départ à l'étranger des premiers étudiants récompensés par l'Académie impériale des Beaux-Arts, l'occasion de vivre une expérience internationale a été conçue comme moyen et modèle de reconnaissance et distinction professionnelles pour toute la classe artistique brésilienne. Ce même chemin a également été parcouru par un grand nombre d'artistes qui ne dépendaient pas de la poche impériale, des prix ou des bourses de financement pour la réalisation de ces ambitions. Ces artistes ont trouvé principalement au sein de leurs familles les incitations nécessaires pour le développement d'une formation artistique internationale.

Les Salons et l'Ecole des Beaux-Arts ont été vus par des artistes français et étrangers comme les chemins indispensables à la réussite et à la légitimité professionnelle. Cependant, l'augmentation annuelle de la proposition d'œuvres d'art et d'œuvres refusées, et la présence d'un jury académique exigeant dans les salons, ont déclenché une série d'événements qui provoquèrent des changements majeurs dans le système artistique français. Ce phénomène a stimulé l'émergence de plusieurs écoles privées consacrées à la formation artistique, ouvertes aux étrangers, des deux sexes, qui fonctionnaient comme une étape préparatoire à l'entrée à l'Ecole de Beaux-Arts de Paris, tout en certifiant la formation internationale de nombreux artistes étrangers.

La plupart de ces artistes ont trouvé de la place et des opportunités de formation principalement dans les Académies Colarossi, de la Chaumière et surtout à l'Académie Julien, située à Paris et connue pour accepter un grand nombre d'étrangers, y compris les femmes, une nouveauté à l'époque. Les archives relatives à ces académies ne se trouvent pas accessibles en intégralité. Seul l'Académie Julian possède un fonds documentaire disponible pour consultation publique, actuellement géré par les Archives nationales³⁸. Le fonds se compose d'une série de documents répartis entre des livres comptables, des catalogues d'étudiants, des lettres, des photographies, et bien d'autres sources primaires d'information.

Fondée en 1868 par Rodolphe Julian (1839-1907), l'Académie qui porte son nom, a introduit, à partir de 1870, les femmes dans leurs programmes de formation, 27 ans en avance par rapport à l'École des Beaux-Arts de Paris. Ainsi, l'institution a contribué globalement à l'émergence et à la promotion des femmes artistes durant la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. Dans un premier temps consacré à la préparation des artistes pour les concours de l'École des Beaux-Arts de Paris, l'institution a étendu le concept d'atelier mixte au sein du système d'enseignement général en investissant dans la création d'espaces physiques dédiés exclusivement aux femmes.

Suite aux recherches effectuées dans les archives, il a été trouvé dans le Fonds de l'Académie Julian, une somme significative de documents relatifs aux étudiants étrangers de différents continents. Les fiches comptables consultées

³⁸ Archives Nationales, Fonds Académie Julian AS63/1 – AS63/26

enregistrent le passage de nombreux artistes latins depuis la date de fondation de l'Académie Julian jusqu'à sa première fermeture temporaire en raison de la première guerre mondiale. Selon l'Annexe 6, il a été possible d'organiser les données collectées par le biais d'un tableau d'informations, composé du prénom et du nom des artistes trouvés, leur sexe, l'année de leur entrée dans l'Académie, l'atelier auquel ils ont participé et la nationalité de ces étudiants. Toutefois, certaines données relatives à un groupe d'artistes n'ont pu être extraites, comme par exemple les ateliers fréquentés, l'année d'entrée et la ville d'origine. Quelques prénoms d'artistes n'ont pas pu être également trouvés, cependant, au minimum, tous les noms de famille furent identifiés. En ce sens, pour composer cette base de données, seuls les artistes dont la date d'arrivée et le pays d'origine ont été identifiés dans leurs documents ont été considérés³⁹.

Selon tous les documents analysés, il a été possible d'établir une vue partielle des artistes nés en Amérique Latine ayant étudié à l'Académie Julian et ainsi, approfondir quelques questions sur l'expérience de la formation internationale vécue par les artistes brésiliens dans le contexte latino-américain. En utilisant les informations obtenues dans les catalogues d'élèves et dans les fiches comptables, nous pouvons identifier un total de 152 artistes latino-américains qui ont étudié à l'Académie Julian entre 1889 et 1914, originaires de différents pays comme on peut le voir dans la figure 15.

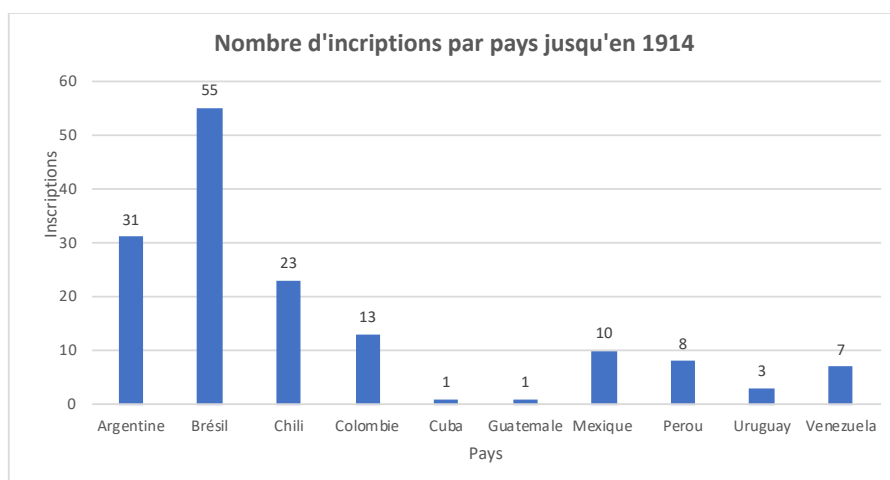


Figure 15 – Représentation graphique du nombre d'élèves latino-américains inscrits à l'Académie Julian entre 1868 et 1914.

A l'instar de la figure 8 démontrant la forte participation aux salons français du Brésil, de l'Argentine et du Chili, la figure 15 cette fois-ci liée à la présence

³⁹ Sept artistes furent identifiés sans être incorporés dans l'étape de traitement des données à cause de l'absence d'informations sur les dates d'entrée dans l'institution. Valença et Valeria Teltscher du Brésil, Oweus, Luis Maurique et Luis Ramos de la Colombie, Nicolas Mendiburu du Pérou et Bartlesou de l'Argentine. De plus, les informations sur l'artiste Masce Sisk ne précisent pas son pays d'origine (America do Sud) l'excluant également des analyses.

d'étudiants d'origine latino-américaine inscrits à l'Académie Julian, confirme une présence similaire. Ces données renforcent l'idée que les pays d'Amérique du Sud ont circulé avec plus d'intensité dans le marché de l'art français en comparaison aux pays d'Amérique centrale et au Mexique.

La relation entre le temps de fonctionnement de l'Académie Julian (depuis son ouverture jusqu'à sa fermeture provisoire en 1914) et le nombre d'artistes inscrits dans l'institution à chaque année, originaires de ces trois pays, permet de réfléchir sur l'évolution de la fréquence de chaque pays, comme il est possible de l'observer dans la figure 16.

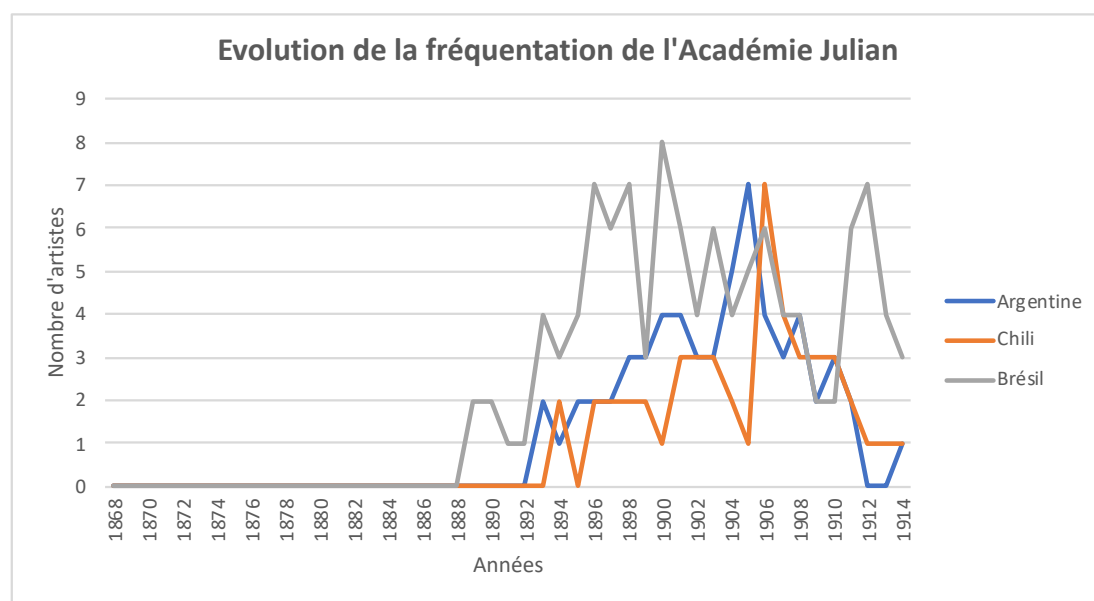


Figure 16 – Représentation graphique de la fréquentation de l'Argentine, du Brésil et du Chili au sein de l'Académie Julian depuis son ouverture jusqu'à 1914.

Selon le tableau ci-dessus, il est possible de constater que les périodes les plus fréquentées varient en fonction de chaque pays étudié. Le graphique montre que les pics de fréquentation pour ces trois pays se situent entre 1900 et la première décennie du XX^e siècle.

Toujours en se basant sur les données présentes dans l'Annexe 6, il est devenu possible de se questionner sur le processus de migration des artistes latino-américains vers la ville de Paris. Contrairement aux participations dans les salons Français, la documentation de l'Académie Julian atteste de la présence physique d'artistes latino-américains qui ont fréquenté cette institution. Ces données ont été traitées à l'aide du logiciel Excel 360 et présentent un total de 18 villes liées à l'origine des artistes latino-américains ayant étudié à l'Académie Julian durant la période étudiée. Par le nombre et la variété des villes identifiées, il est possible de constater l'existence d'un réseau d'informations artistiques, structuré à partir de la communication entre villes qui ont agi comme des points d'exploitation et de réception d'informations culturelles. L'existence de ces réseaux est la condition fondamentale à la réalisation de transferts et d'échanges artistiques. Le flux migratoire entre l'Amérique latine et la France, basé sur les registres et documents

trouvés, contextualise le Brésil dans un modèle de flux artistiques qui a été reproduit et expérimenté par d'autres pays du monde. Cette constatation évoque l'investigation des phénomènes artistiques par le biais des relations territoriales, identifiant des points de concentration et de dispersion, des centres et périphéries. Les observations présentées lors de l'analyse sur les points de circulation et de réception des artistes brésiliens et étrangers, vont permettre de développer cette recherche d'une manière plus large et plus profonde basée sur les relations et les comparaisons entre les différentes régions du Brésil ayant participé à ce phénomène de migration artistique vers la France entre le XIX^e et le XX^e siècles. L'expansion et le déroulement de ce travail dans des étapes plus complexes représentent une voie de recherche très fertile pour comprendre les processus d'influences et de transferts artistiques qui ont fondé les bases, les centres et les périphéries de l'art moderne brésilien.

**DEUXIEME PARTIE :
L'ART MODERNE BRESILIEN :
ENTRE CENTRES ET
PERIPHERIES**

2.1. LA FORMATION DU SYSTEME ARTISTIQUE MODERNE

La production artistique apparue au Brésil au cours des premières décennies du XX^e siècle résulte de diverses transformations politiques, sociales et économiques ayant précédé la construction de la modernité brésilienne. Ces transformations ont également été vécues simultanément et de manière similaire par plusieurs pays du bloc latino-américain. Au cours des siècles de la colonisation ibérique en Amérique latine, les relations sociales et culturelles se sont développées au sein d'un nouveau modèle économique, responsable de la naissance du capitalisme et du processus de modernisation des sociétés. Les Amériques ne sont pas apparues dans une économie capitaliste mondialisée, mais elles ont certainement contribué à la construction du processus de globalisation de l'économie et de la culture occidentales.

L'utilisation du savoir au service de la construction sociale, dans le cas de l'Amérique latine, ne considérait pas la connaissance comme une source de libération de l'humanité, mais comme un instrument de domination et d'exploitation au service de certains pays européens. L'utilisation de la raison et de la connaissance occidentales comme instruments de domination a marqué profondément les identités nationales apparues au XIX^e siècle sur le continent latino-américain. Cependant, il est important de considérer que l'indépendance politique des territoires latino-américains n'a pas été en mesure de générer leurs indépendances économiques et culturelles, des centres colonisateurs européens. Selon le chercheur péruvien Anibal Quijano, le colonialisme ne disparaît pas avec l'indépendance politique d'une ancienne colonie, ce qui fait de la modernité un processus conditionnel à l'expérience coloniale⁴⁰.

Basés sur un flux globalisé de relations de pouvoir et de domination intercontinentales, les systèmes socioculturels se sont développés en Amérique latine à travers les intérêts, les référentiels et les normes introduites par les centres culturels situés en Europe. Le processus de colonisation culturelle qui s'étend à partir du XVI^e siècle s'initie par l'appropriation des capacités cognitives des peuples traditionnels, par la reproduction de modes de création, de normes de conduites et de comportements soumis à la vision euro-centrique de l'univers, de l'imaginaire et de la culture.

L'investigation des relations entre les différents espaces géographiques depuis l'identification des centres culturels et leurs zones périphériques, permet de construire une connaissance plus large sur le mode de fonctionnement des

⁴⁰ Quijano Anibal, « Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en America Latina », *Anuario Mariateguiano*, Lima, Amatua, 1997, v. 9, n° 9.

systèmes artistiques et de la production de ses inégalités, ceci afin de mieux comprendre les processus de domination et de subalternité qui ont marqué la construction de l'art moderne au Brésil et dans l'Amérique latine. Suite à la mondialisation de l'économie capitaliste, plusieurs villes situées principalement en Europe occidentale ont vécu un phénomène explosif d'expansion économique et démographique au XIX^e siècle. Cette nouvelle configuration urbaine a provoqué dans ces zones un processus de métropolisation, dans lequel les villes sont considérées comme des centres de production et de concentration de biens matériels et intellectuels.

De nombreuses villes européennes étaient responsables de la production et de la concentration du capital intellectuel sur lequel reposait la modernité. Des villes comme Paris, Vienne, Berlin, Rome, Barcelone ou Londres ont développé de manière massive leurs systèmes artistiques durant la fin du XIX^e siècle et les premières années du XX^e, au travers d'investissements dans la construction d'équipements publics et privés, tels que des musées et des galeries d'art, consacrés exclusivement à la production et circulation de produits artistiques modernes. Au contraire, en Amérique latine, ces premières institutions n'apparaîtront qu'à la fin de la seconde guerre mondiale, avec la création des musées d'art moderne de São Paulo et Rio de Janeiro (1948), Buenos Aires (1956), Bogotá (1962) et Mexico (1964) ⁴¹.

La croissance du marché de l'art et la réalisation d'événements d'importance internationale donnent aux centres culturels le statut que le géographe de l'art, Thomas da Costa Kaufmann, appelle « métropole artistique ».

Ils définissent les métropoles artistiques comme des lieux d'innovation, où ont été créés les paradigmes qui déterminaient le cours de l'art. Ces centres étaient caractérisés par un grand nombre d'artistes et d'ateliers spécialisés; une capacité importante de distribution et d'exportation d'œuvres d'art; de nombreux mécènes avec les moyens d'acquérir des œuvres d'art; de la complexité dans le domaine artistique; des institutions (par exemple, académies) pour l'instruction, la formation et la promotion des artistes; et un public hétérogène ayant accès à une information complète sur l'art et répondant à ses attentes et à ses exigences⁴².

Selon Kaufmann, les institutions culturelles jouent un rôle primordial dans la structuration des systèmes artistiques dans et hors des grandes métropoles. Elles

⁴¹ Garcia Canclini Nestor, *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 107.

⁴² « They define artistic metropolises as places of innovation, where paradigms were first created that would come to determine the course of art. These centers were characterized by a great number of artists and specialized workshops; a significant ability to distribute and export works of art; numerous patrons of means who could acquire artworks; complexity within the artistic realm; institutions (for example, Academies) for the instruction, formation, and promotion of artists; and a heterogeneous public with access to extensive information about art and with expectations and demands for it. » Da Costa Kaufmann, Thomas *Towards a Geography of art*, Chicago, Chicago University, 2004, p. 157.

sont chargées d'encourager l'élaboration et la diffusion de produits esthétiques vers des zones d'influence capables d'adopter et d'intégrer ce qui est véhiculé.

A travers la diffusion, les œuvres artistiques produites dans les centres culturels européens entrent dans la circulation mondiale, permettant non seulement la réalisation de transferts artistiques, mais également la réalisation d'échanges entre différentes cultures. En ce sens, par la diffusion et la circulation, il devient possible de réduire la distance et augmenter le dialogue entre les métropoles artistiques et leurs zones périphériques, situées à l'intérieur et à l'extérieur du continent européen.

Dans le cas de l'Amérique Latine, l'influence des institutions européennes a profondément marqué le développement des systèmes artistiques. Après une longue période au service de l'Église, les systèmes artistiques coloniaux latino-américains ont connu, entre les XVIII^e et XIX^e siècles, un approfondissement expressif des relations de domination et de colonisation culturelles. Grâce à la création des premières académies d'art en Amérique latine, il est possible d'identifier (voir figure 17) l'origine des artistes, œuvres d'art, livres, documents et autres biens culturels ayant profondément influencés la formation des artistes latino-américains.

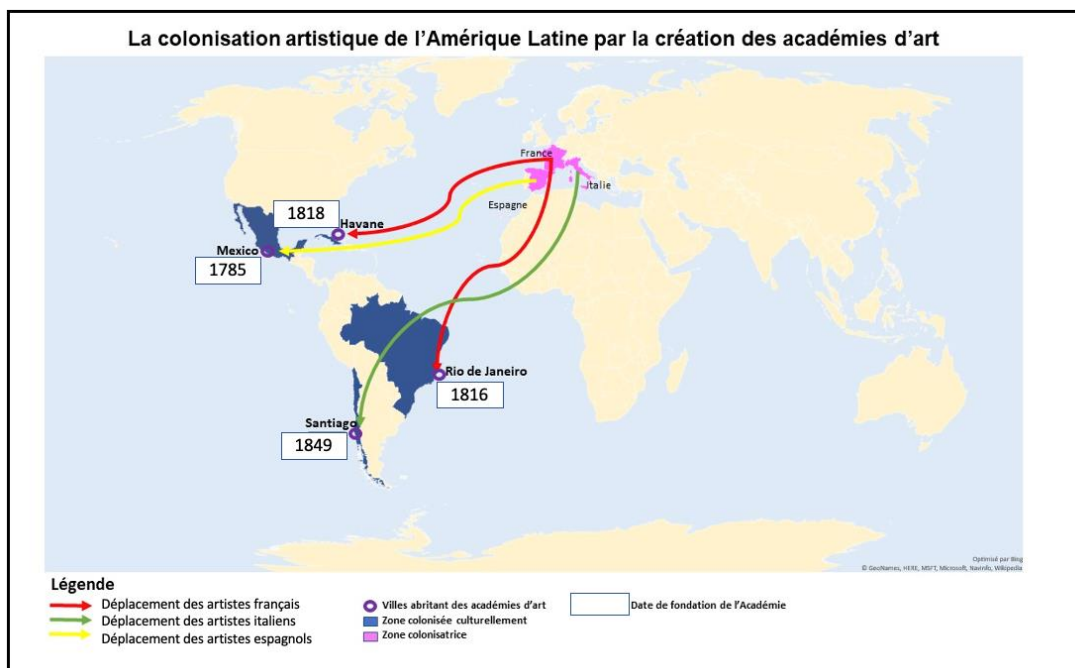


Figure 17 - Carte de la colonisation artistique de l'Amérique latine par la création des académies d'art

La carte identifie les principaux centres européens colonisateurs de l'art latino-américain par la création des académies d'art, créées sur les modèles académiques des différents centres européens de formation artistique. Après une longue période de diffusion de l'art ibérique en Amérique latine, la création des académies d'art a représenté pour les systèmes artistiques latino-américains une nouvelle phase de colonisation culturelle. A partir des origines des membres fondateurs des académies d'art en Amérique latine, il est possible de concevoir la

France comme un centre d'influence significatif dans l'exportation d'artistes engagés dans la création de deux académies : celle de Rio de Janeiro en 1816 et celle de La Havane en 1818. Ces artistes installés dans les territoires d'Amérique latine ont contribué de manière efficace au développement des systèmes artistiques situés en dehors des centres culturels européens.

Les premiers artistes, architectes et artisans ayant débarqué sur le continent américain font partie d'une première vague d'immigration artistique caractérisée par la nécessité d'introduire les codes esthétiques européens au sein de ces nouveaux territoires. Cependant, à partir de la fin du XVIII^e siècle, il est possible de constater également un autre phénomène de déplacements artistiques cette fois, résultant de la création d'académies d'art.

Considérant que l'histoire de l'art occidental est basée sur une histoire fondée par des centres de diffusion qui font rayonner des idées et des styles, les métropoles artistiques jouent un rôle essentiel dans l'élaboration des modèles esthétiques qui sont adoptés et reproduits en dehors de ces centres tout au long de l'histoire. En réfléchissant sur le rapport entre la production artistique et la diffusion de l'art moderne, le professeur d'histoire de l'art de l'Université Adam Mickiewicz de Poznan en Pologne, Piotr Piotrowski, remarque l'importance des capitaux artistiques dans les processus de légitimation et de marginalisation de l'artiste :

Ce sont des centres que les modèles de l'art moderne rayonnent dans le monde et influencent les périphéries. L'art au centre définit alors un certain paradigme ; tandis que l'art des périphéries est l'adaptation du modèle créé dans la métropole artistique. Les canons artistiques, la hiérarchie des valeurs, les normes stylistiques sont créées au centre et, dans le meilleur des cas, les périphéries se les approprient. Il peut, bien sur, arriver qu'aux marges culturelles de la géographie artistique apparaissent des artistes d'exception, mais ils ne gagnent une reconnaissance, une consécration dans l'histoire de l'art, qu'au centre, au travers des expositions qui y sont organisées et de livres qui y sont publiés⁴³.

Compte tenu de l'existence d'une colonisation artistique résultant de l'importation de nouvelles références esthétiques, il est possible d'étudier les formes hégémoniques de domination matérielle et symbolique des systèmes artistiques situés en dehors des centres culturels européens. L'étude de la production artistique des systèmes périphériques, situés en marge des centres de diffusion européens, permet à l'histoire de l'art de construire une perspective historiographique inclusive. Ces perspectives doivent considérer l'analyse des vecteurs et des acteurs responsables de la circulation artistique, en comparant les contextes sociaux et politiques des territoires définis, ainsi que les structures d'exposition et de commercialisation de produits artistiques tels que les musées, les galeries, les revues, etc.

⁴³ Piotrowski Piotr, « Du tournant spatial ou une histoire horizontale de l'art » dans Quiros Kantua et Imhoff Aliocha (dir.), *Geo-Estetique*, Dijon, Editions B42, 2014, p. 124.

D'après le professeur Piotrowski, l'étude des zones périphériques par l'histoire de l'art doit encore être adaptée aux diverses particularités et spécificités :

L'histoire de l'art des périphéries, comprise aussi bien en termes d'évènements artistiques, que de leurs analyses et de leurs descriptions, se développe aussi bien dans le contexte du canon occidental que dans des catégories stylistiques. Les artistes, tout d'abord, les historiens de l'art, en suite, référencent leurs expériences créatrices et analytiques à ces catégories. Le canon occidental d'un courant artistique donné devient le point de référence de sa réception et transformation dans des lieux spécifiques en dehors du centre⁴⁴.

En accord avec les caractéristiques particulières des zones périphériques influencées par les centres culturels diffuseurs, différents récits historiques sont construits à partir de la confrontation de ces territoires culturels. Par le contact établi entre l'Europe et les Amériques, de nouvelles identités ont été connues des deux côtés. Les blancs, les indigènes, les noirs de différentes origines géographiques ont connu un processus complexe d'échange et de métissage, où la classification raciale a été utilisée comme une forme efficace de domination sociale. En ce sens, les peuples conquis étaient automatiquement considérés comme inférieurs mentalement et physiquement par rapport aux colons. Ces nouvelles identités basées sur la catégorisation des races ont contribué à la formation d'un ensemble de représentations visuelles fondées sur la division de la société au travers de la couleur de la peau et des caractéristiques morphologiques des individus (figure 18).

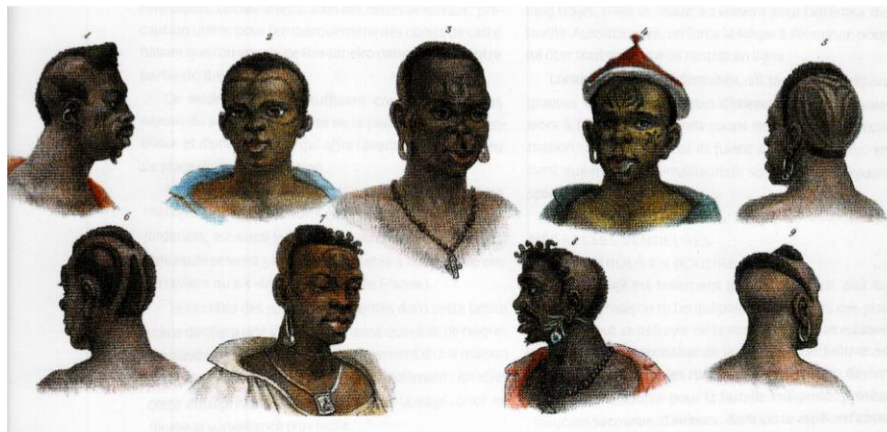


Figure 18 - Jean-Baptiste Debret, *Différentes nations nègres*, 1927, illustration extraite du livre de Jean-Baptiste Debret *Voyage pittoresque et historique au Brésil*.

La représentation de ces différentes races a été réalisée au Brésil par plusieurs artistes qui ont contribué à la formation d'une iconographie basée sur une

⁴⁴ Piotrowski Piotr, « Du tournant spatial ou une histoire horizontale de l'art » dans Quiros Kantua et Imhoff Aliocha (dir.), *Géo-Esthétique*, Dijon, Éditions B42, 2014, p. 128.

conception euro-centrique du savoir et de l'art. En ce sens, il faut remarquer l'importance des travaux artistiques effectués par les artistes voyageurs, tels que Jean-Baptiste Debret, Hercule Florence, les artistes de la famille Taunay et plusieurs autres, dans le cadre de la circulation et des échanges artistiques qui ont bouleversé le système artistique brésilien.

Comme Jean-Baptiste Debret, plusieurs artistes ayant voyagé en Amérique Latine ont été confrontés à de nouvelles anatomies, de nouvelles couleurs et de nouvelles luminosités. L'adaptation des corps indigènes dans les schémas de représentation néoclassique est évidente dans la production visuelle de nombreux artistes qui ont illustré le Brésil au XIX^e siècle, comme on peut le voir par exemple sur les figures 19 et 20.



Figure 19 - Aimé Taunay, *Rassemblement d'indiens Bororos du campement appelé Pauséco, aquarelle, 1827*. Illustration extraite du catalogue de l'exposition *Expédition Langsdorff*.



Figure 20 - Jean-Baptiste Debret, *Femme Camacan Mongoyo*, 1827. Illustration extraite du livre de Jean-Baptiste Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*.

Selon les œuvres de ces deux peintres, il est évident que l'anatomie de l'indigène brésilien a été stylisée selon le schéma néoclassique de représentation corporelle. La manière dont la musculature autochtone est représentée sur la figure 19 évoque les exercices académiques du modèle vivant et suggère un travail physique incompatible avec la dynamique de travail vécue par les Indigènes. Sur la figure 20, il est possible d'apercevoir une certaine déformation visuelle lors de la tentative artistique de représenter le corps de la femme autochtone brésilienne. La surface importante du sillon inter-mammaire et le manque de gravité, provoquent un certain sentiment d'éloignement. Ces images sont des exemples d'une forme d'appropriation des corps autochtones et de leurs identités par les artistes qui ont circulé entre le Brésil et l'Europe au XIX^e siècle. Les individus ayant leurs corps et leurs identités colonisés sont représentés comme des êtres hybrides d'après l'appropriation et l'adaptation de leurs morphologies, selon des règles picturales euro-centriques, incapables de représenter l'autre avec ses particularités.

L'identité culturelle ancestrale des peuples autochtones brésiliens a été dissoute dans le processus de colonisation et de domination culturelle. Une partie de cet héritage restant, a servi ensuite à alimenter la construction de l'identité nationale moderne. En ce sens, il est important de comprendre la formation des identités latines pendant la période coloniale afin de pouvoir construire une idée plus large sur les aspects idéologiques qui vont fonder les bases de l'art moderne dans les pays latino-américains. Avec l'avènement de la modernité, qui suivit l'intensification de la circulation des informations, les distances entre les zones périphériques latino-américaines et les métropoles artistiques européennes se sont réduites de manière significative à plusieurs égards. Ayant réfléchi sur la

construction des identités latino-américaines au XVII^e, Anibal Quijano commente :

Des deux côtés de l'Atlantique se forment, à même temps, les tendances de la pensée et les groupes d'intellectuels qui, à l'instar des "sociétés d'amoureux du pays", étaient organisés à cet effet. Ces cercles intellectuels et politiques posent les mêmes questions, travaillent sur des projets équivalents, publient et discutent des supports communs⁴⁵.

Selon Quijano, il est possible de vérifier l'existence de plusieurs groupes d'intellectuels en Amérique latine ayant été importants pour la construction locale du savoir. En ce sens, on peut affirmer que depuis la création de ces groupes, les systèmes culturels latino-américains commencent à fonctionner avec leurs propres moyens. Même s'ils étaient encore connectés ou sous l'influence des modèles européens.

Les premières institutions artistiques, telles que les académies d'art et les musées, ont joué un rôle clé dans le processus de modernisation des systèmes artistiques en Amérique latine. C'est grâce à ces mécanismes que les premières générations d'artistes locaux ont été formées et que ces artistes ont été encouragés à se rendre à l'étranger par la suite.

L'étude des transferts et des échanges artistiques entre les zones périphériques d'Amérique Latine et les centres de diffusion européens au XIX^e siècle permet de confronter les récits historiques traditionnels ainsi que d'apporter de nouvelles perspectives sur la production artistique moderne. Compte tenu de l'existence de centres de diffusion et de zones périphériques dans les pays d'Amérique latine, il devient possible d'enquêter sur les aspects liés aux différentes formes de traitement du modernisme au Brésil dans les territoires situés en marge du système artistique national. Cet approfondissement peut contribuer à la construction d'une histoire de l'art globalisée, à travers l'étude de la circulation des biens culturels, de la trajectoire des individus, des œuvres d'art et des informations, en considérant les phénomènes d'isolement et de résistance, les chocs et les conséquences esthétiques déchaînées au sein de ces territoires marginalisés.

La modernité européenne fut alimentée par le changement social généré par l'exploitation des ressources coloniales, le développement du capitalisme et l'encouragement de la consommation de biens produits à l'échelle industrielle. À l'inverse, la modernité latino-américaine s'est développée très lentement et beaucoup plus tard. Les cicatrices coloniales ne furent pas effacées par les indépendances politiques ni par l'avènement des républiques. Peu de pays d'Amérique latine purent développer leurs systèmes artistiques par l'intermédiaire

⁴⁵ "En ambos lados del Atlantico se forman, al mismo tiempo, las tendencias de pensamiento y las agrupaciones intelectuales que, como las "sociedades de amantes del país", se organizaran para tales propositos. Esos círculos intelectuales y políticos, se formulan las mismas cuestiones, trabajan en proyectos equivalentes, publican y discuten materiales comunes." Quijano Anibal, *Modernidad, identidad y utopia en America Latina*, Sociedad&Politica Ediciones, Lima, 1988, p. 49.

de la création d'Académies d'art, qui jouaient un rôle important dans le processus de colonisation artistique du continent. Suite à la fondation de ses académies, les colonies stimulèrent le développement des marchés artistiques et la circulation de l'information, des objets et des individus provenant de différents territoires.

2.2. LES ACADEMIES D'ART ET LA CREATION D'UN MODELE NATIONAL

À partir du XIX^e siècle, le dialogue entre les systèmes artistiques latino-américains et les centres hégémoniques culturels européens s'est développé considérablement. Les relations établies entre les académies latino-américaines et européennes ont permis une ouverture plus large à l'entrée de nombreux artistes étrangers dans les principaux centres de formation artistique mondiaux, situés principalement en Italie, Espagne, Allemagne et France. Ces destinations, présentant des caractéristiques différentes, ont attiré une présence d'artistes de profils variés. L'Italie, par exemple, était considérée durant tout le XIX^e siècle, comme un lieu de passage obligatoire pour la majorité des artistes attachés à la culture classique, largement diffusée dans les Académies d'Art. Pour les boursiers de l'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, l'Italie fut le deuxième centre de formation international le plus fréquenté (voir Annexe 4).

La présence d'artistes latino-américains en Europe fut enregistrée avec une plus grande intensité entre les dernières décennies du XIX^e et le début du XX^e siècles. En ce sens, il devient pertinent de relier la présence de ces artistes sur le continent européen aux transformations culturelles qui servirent de base à la construction de l'art moderne. Les tendances impressionnistes et postimpressionnistes véhiculées, notamment à Paris, ont directement influencé le travail de nombreux artistes étrangers qui agirent comme diffuseurs du nouveau vocabulaire esthétique européen dans leur pays d'origine. Jusqu'au début de la Première Guerre mondiale, de nombreux artistes brésiliens ont participé activement au processus de construction de la pensée artistique moderne internationale ayant assimilé les premières avant-gardes artistiques développées avant l'éclosion du conflit. En ce sens, les recherches cubistes, fauvistes, symbolistes, futuristes et expressionnistes furent les principales tendances avant-gardistes répandues dans tout le pays au cours de la première décennie du XX^e siècle.

Le Brésil entre dans le XX^e siècle en tentant de structurer son système politique et économique face à d'intenses transformations d'ordre social, économique et culturel. Le système politique brésilien évolue, entre le XIX^e et le XX^e siècles, par l'intervention des forces armées et la création de systèmes proches de l'oligarchie, formés par les nouvelles élites qui ont émergé dans le Sud et le Sud-Est du Brésil, en particulier dans les États de São Paulo et des Minas Gerais, grâce aux nouvelles activités économiques qu'ont restructuré et industrialisé le pays après

le déclin de l'empire du sucre. Issue d'un coup d'État qui annihila en 1889 la monarchie parlementaire instituée par Pedro II, la première République brésilienne se prolongea jusqu'en 1930. Cette année fut marquée par une autre révolution armée, cette fois orchestrée par les États de Paraíba, Minas Gerais et Rio Grande do Sul, qui limogea le président élu Washington Luis (né à São Paulo) étant alors remplacé par Getúlio Vargas (né à Rio Grande do Sul), qui gouverna par la suite par décrets.

Au cours de la première République et des années qui suivirent, les transformations politiques et économiques eurent un fort impact sur le développement du système artistique national. Cette période peut être comprise, dans l'histoire de l'art brésilien comme un contraste entre l'émergence de nouvelles académies d'art et l'évasion de plusieurs artistes brésiliens vers les centres culturels européens en quête de formation et de mise à jour professionnelles.

Entre les années 1816 et 1932, six académies d'art furent créées au Brésil, dont trois mises en place au cours de la première période républicaine, comme il est possible d'observer sur la carte ci-dessous.

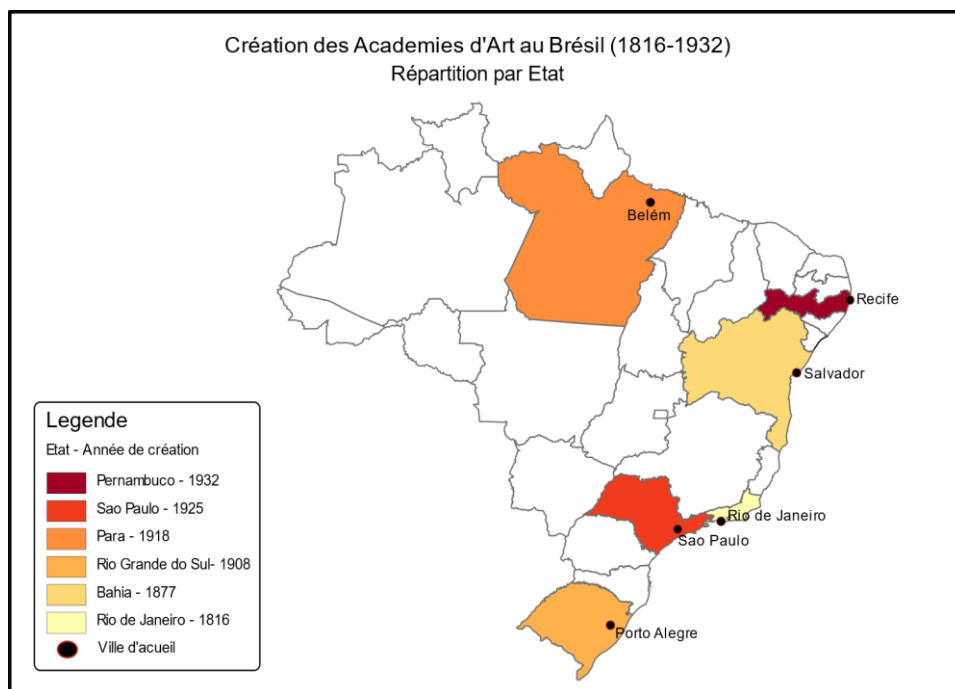


Figure 21 – Carte de la création des Académies d'art au Brésil entre 1816 et 1932 reparties par État. Élaborée avec Philcarto

La carte nous montre que le système académique d'éducation artistique et la logique du marché qui l'accompagne, sont diffusés au Brésil du Nord au Sud. Sur le modèle de l'Académie de Rio de Janeiro, d'autres institutions brésiliennes furent mises en place dans différentes régions du pays et contribuèrent à la formation du réseau artistique national, en étant toutefois, hermétique aux transformations esthétiques modernes éclos en Europe. La multiplication des institutions d'éducation artistique contribua à l'expansion du marché national de

l'art à partir de la formation de peintres, de sculpteurs, de dessinateurs et d'architectes reproduisant les normes esthétiques dictées par les centres de formation artistique dispersés dans tout le pays. Peu d'artistes s'aventurèrent à transgresser les canons imposés par la logique académique.

L'espace pour les manifestations artistiques innovantes, caractéristiques de la modernité était extrêmement restreint et la pénétration du modernisme dans les académies d'Art au Brésil fut difficile, en particulier au sein de l'École traditionnelle des Beaux-Arts de Rio de Janeiro. Là-bas, seulement l'impressionnisme et ses dérivés les plus modestes étaient tolérés. Ces légères innovations ont été possibles grâce au renouvellement du corps des enseignants au travers de la réforme de 1890. En effet, des artistes ayant complétés leur formation artistique en Europe, purent incorporer les collectifs d'enseignant et ainsi insérer, avec parcimonie dans le système académique carioca, les références et les pratiques acquises à l'étranger.

Depuis la première exposition impressionniste, tenue en 1874 à l'occasion de l'exposition de la Société anonyme des peintres, sculpteurs et graveurs à Paris, jusqu'en 1900, la présence d'artistes brésiliens dans la capitale française fut considérable. Selon l'Annexe 4, au cours de la période mentionnée ci-dessus, un total de dix boursiers de l'Académie/École des Beaux-Arts de Rio de Janeiro passa par Paris. Au-delà des artistes boursiers, il est possible d'identifier également à travers l'annexe 6, la présence de vingt-cinq artistes brésiliens, originaires de différentes régions du pays, au sein de l'Académie Julian durant le même période. De retour au Brésil, ce groupe d'artistes fut le principal vecteur de diffusion des idées impressionnistes et postimpressionnistes qui furent développées en Europe, notamment à Paris, au cours des dernières années du XIX^e siècle. A l'image de la France, ces transformations furent assimilées par le système artistique académique brésilien avec lenteur et résistance, mais contrairement aux pays d'Europe, il n'existait que très peu de dispositifs non-officiels de diffusion artistique au Brésil.

Ce n'est que dans la décennie 1930 que l'École des Beaux-Arts de Rio de Janeiro ouvre réellement ses portes à la production artistique moderne grâce au passage éclair de l'architecte Lucio Costa à la direction de l'école (1930-1931). En 1931, lors de la 38^e Exposition Générale des Beaux-Arts, l'institution ouvra l'espace aux tendances modernes qui circulaient déjà avec une plus grande intensité au Brésil, surtout le cubisme, le fauvisme et l'expressionnisme⁴⁶. Connu comme « Le Salon Révolutionnaire » cette exposition fut composée par des artistes modernes issus principalement des états de São Paulo, Rio de Janeiro et Minas Gerais. Le Jury, composé d'Anita Malfatti, de Manuel Bandeira, et du peintre Candido Portinari remarquent le profil moderniste de cet événement⁴⁷. Cette ouverture de l'École des Beaux-Arts carioque contribua à la création, en 1940, d'une session moderne dans les expositions académiques promues par l'institution.

⁴⁶ "A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11/09/1932, p. 3.

⁴⁷ Amaral Aracy, *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*, São Paulo, Edusp/IEB, 1999, p. 117.

La réalisation d'expositions et de concours promus par les académies d'art brésiliennes et souvent les initiatives des artistes eux-mêmes, provoquent la curiosité et l'intérêt de la nouvelle bourgeoisie qui émergeait alors au Brésil entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle. En ce sens, il est pertinent de mettre en évidence l'importance de cette nouvelle classe bourgeoise dans la construction et surtout dans le financement du projet brésilien moderniste. L'intérêt des nouvelles élites ayant émergé dans le sud et le Sud-Est du Brésil, permit la création d'un terrain fertile de discussion, de production et de commercialisation des produits artistiques de tendance moderne au-delà du Rio de Janeiro.

2.3. SÃO PAULO ET LES PREMIERES EXPERIENCES MODERNISTES

Grace à la richesse apportée par l'exploitation du café, les salons des résidences de la nouvelle bourgeoisie concentrée à São Paulo s'ouvrirent comme des points de rencontre et des laboratoires pour les artistes et les intellectuels paulistes. Ces espaces privés permirent le contact et l'échange d'une partie de la bourgeoisie de São Paulo, consciente des transformations artistiques mondiales. Ces salons furent également les adresses des premiers collectionneurs de l'art moderne brésilien⁴⁸. Parmi les adresses les plus fréquentées par la classe artistique locale, nous pouvons citer les résidences d'Olivia Guedes Penteado, Paulo Prado, Mário de Andrade et Tarsila do Amaral.

Au-delà des fortunes dépensées par l'achat d'œuvres d'art, permettant aux artistes modernes de vivre de leur travail, l'élite de São Paulo eut un impact également sur le système artistique national en soutenant la création d'importantes institutions muséologiques durant la fin de la décennie de 1940⁴⁹. Les possibilités d'exposer et de diffuser le travail des artistes brésiliens, pendant longtemps, se résumaient aux Salons académiques de Rio de Janeiro. Les artistes ayant transgressé les canons académiques, considérés par la sphère institutionnelle comme des êtres contaminés par un futurisme importé, furent contraints de trouver des espaces alternatifs et à les adapter à la réception de leur production artistique moderne, refusée par la sphère académique. Ces espaces furent fondamentaux pour la diffusion des influences acquises par les artistes ayant décidé de produire indépendamment du système artistique académique. Bibliothèques, théâtres,

⁴⁸ Nous pouvons citer par ordre alphabétique comme les principaux collectionneurs de l'art brésilien moderne, répartis entre les villes de Rio de Janeiro et de São Paulo : Adolpho Leirner, Ciccilo Matarazzo, Gilberto Chateaubriand, João Sattamini, Luis Antonio de Almeida Braga, Olivia Guedes Penteado, Yolanda Penteado, Raymundo de Castro et Maya, Roberto Marinho, et Sergio Shaione Fadel.

⁴⁹ Musée d'art de São Paulo (1947), Musée d'art moderne (1948), Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo (1963)

associations, adresses résidentielles et commerciales, assumèrent alors la fonction de dispositifs culturels pour l'introduction de l'art moderne au Brésil.

L'effervescence économique et culturelle de l'état de São Paulo, au cours du XX^e siècle, a marqué l'histoire de l'art brésilien moderne. De nombreux événements centralisés principalement à São Paulo, ont rassemblé l'ensemble des courants de la production artistique et littéraire nationale, ce qui permit un déploiement plus large du vocabulaire esthétique moderne. En effet, la ville accueillit plusieurs événements qui ont contribué à la popularisation de l'art moderne et ont déclenché la construction d'un débat critique sur le modernisme international et son incorporation par le système artistique brésilien, malgré une pénurie structurelle dédiée aux activités artistiques.

Après l'arrivée de l'impressionnisme et du postimpressionnisme à l'École nationale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, les recherches picturales ayant servi de base au développement de nombreuses avant-gardes artistiques sont devenues une réalité pour la classe artistique brésilienne. Cependant, à São Paulo, l'absence d'espaces dédiés à la production, à la formation et à la diffusion, artistiques contribua à la création d'un scénario d'isolement culturel du courant moderniste, comme le révèle le témoignage de l'entrepreneur et mécène brésilien, Paulo Prado :

Dans cette capitale artistique, l'art vit dans l'exil le plus amer. À l'exception de l'un ou l'autre groupe ignoré ou agressif, à l'exception de l'une ou l'autre individualité qui s'affaiblit dans une morphinique indifférence, dans cette capitale de l'art il n'y a pas d'artistes. Ce qu'on appelle l'art est une caricature grossière des Muses divines. (...) En peinture, nous ne nous occupons que de l'exhibition dégoûtante du mauvais goût des nouveaux riches⁵⁰.

En même temps que la ville de São Paulo plongeait dans un scénario artistique léthargique, elle attirait un nombre de plus en plus important d'artistes provenant d'horizons différents. Ces artistes ont identifié São Paulo, à un terrain prometteur pour le flux, la diffusion et la vente de leurs œuvres, notamment influencées par les expériences esthétiques modernes acquises à l'étranger. En même temps que la ville enrichissait et exportait des artistes locaux vers les métropoles artistiques européennes, elle attirait un nombre important d'étrangers, qui, conscients des conflits mondiaux qui menaçaient en Europe, ont fini par migrer vers le continent américain.

En 1913, l'artiste d'origine lituanienne Lasar Segall (1889 - 1957), débarque au Brésil après avoir effectué ses études à l'École des Arts Appliqués de Berlin.

⁵⁰ "Nesta capital artística, porém, a Arte vive no mais amargo exílio. Salvo um ou outro grupo ignorado ou agressivo, excetuada uma ou outra individualidade que se estiola em morfina indiferença, nesta capital da Arte não há artistas. O que por aí se chama de Arte é uma grosseira caricatura das Musas divinas. (...) Em pintura, dela só cuidamos para a repugnante exibição do mau gosto dos novos-ricos." Prado Paulo, *Paulistica etc.*, Companhia das letras, São Paulo, 2004, p. 298.

Installé à São Paulo, où il y avait déjà quelques membres de sa famille, l'artiste présenta deux expositions, l'une à São Paulo et l'autre dans la ville de Campinas.



Figure 22 – Lasar Segall, Portrait de Margarete, 1913, huile sur toile, 70 x 50 cm, Collection privé, Brésil.

Le contenu présenté par Segall a introduit dans le vocabulaire pictural brésilien de nouvelles références visuelles à caractère expressionniste (figure 22), résultat de son contact avec l'école artistique moderne allemande. Son exposition a été un des premiers vecteurs de mise à jour de la scène des arts plastiques au Brésil.

Anita Malfatti (1889 - 1964), peintre, dessinatrice, graveuse, illustratrice et enseignante, née à São Paulo et fille d'un père italien et d'une mère américaine, fut le premier artiste brésilien attiré par le modernisme à exposer dans la capitale de São Paulo. En 1914, après avoir effectué un séjour entre 1910 et 1913 à Berlin, elle expose les résultats de ses contacts avec l'expressionnisme de Munch, Nolde et autres représentants de l'école de peinture moderne allemande (voir figure 23).



Figure 23 – Anita Malfatti, *Mon frère Alexandre*, 1914, huile sur toile, 43 x 57 cm, Collection Sylvia Malfatti, Brésil.

Un an après l'exposition Lasar Segall, l'exposition de cette artiste a renforcé le processus de diffusion de l'expressionnisme dans la ville de São Paulo, mais ce type d'action individuelle a été dilué, dans un premier temps, par un environnement indifférent aux nouveaux codes visuels introduits dans la peinture brésilienne. Après avoir effectué sa première exposition personnelle à São Paulo, Malfatti part à New York, où à partir de l'année 1914, elle continua sa formation professionnelle à l'*Independent School of Art*. Aux États-Unis, elle entra en contact avec une ambiance touchée par la première exposition internationale d'art moderne de 1913, connue sous le nom de *Armory Show*. Elle entra également en contact avec les expériences dadaïstes réalisées par un groupe d'artistes, dont plusieurs européens en exil aux États-Unis, réunis autour de Marcel Duchamp et Man Ray. Parmi les autres Européens, il faut aussi signaler la présence de personnalités aussi marquantes que Juan Gris ou Serge Diaghilev.

De retour au Brésil, en 1917, l'artiste présenta sa deuxième exposition dans la ville de São Paulo, qui cette fois ne passa pas inaperçue pour la critique d'art brésilienne. Conscient du risque en raison du caractère innovateur de son travail, l'artiste a adopté une stratégie particulière dans son exposition comme le raconte l'historien de l'art brésilien, Walter Zanini :

(...) Entre décembre 1917 et janvier 1918, dans un salon situé Rue Libero Badaro, Anita a sélectionné plus de 50 œuvres dans diverses techniques (y compris la gravure) et a inséré des pièces déjà produites à São Paulo, avec un accent thématique national. La particularité était son ajout d'un dessin

cubiste de A. S. Baylison (1882-1950), Secrétaire de l'indépendant School of Art, qui pourrait soutenir sa position de renouvellement⁵¹.

Cependant, la stratégie adoptée par l'artiste n'a pas suffi à convaincre la critique d'art brésilienne. Dans une note publiée dans le journal, *L'État de São Paulo* du 20 décembre 1917, l'écrivain Monteiro Lobato a désigné l'artiste comme reproductrice d'un strabisme visuel, originaire des écoles artistiques rebelles dont les œuvres sont le résultat d'une culture de l'excès. Lobato, en utilisant comme exemple les œuvres présentées par Malfatti dans sa deuxième exposition, définit la production artistique moderne en raison de la fatigue et du sadisme caractéristiques de toutes les périodes historiques décadentes. Un art condamné depuis sa naissance à l'éphémère, à la paranoïa, à l'importation, à la mystification et à l'oubli, n'étant visible qu'à la lumière du scandale.

Les impacts de la critique publiée par Monteiro Lobato ont été dévastateurs sur le moral de l'artiste Anita Malfatti. Plusieurs œuvres acquises ont été rendues à la peintre et face à une telle humiliation publique elle ne produisit alors pratiquement plus au cours des premières années qui ont succédé à cet événement. La situation mal vécue par Anita a été perçue par l'élite intellectuelle ayant suivi les transformations artistiques modernes en Europe, ce qui mobilisa plusieurs poètes, écrivains et artistes venant alors à la défense de l'artiste en manifestant contre la nostalgie et l'académisme qui régissaient le système artistique brésilien.

Le climat de révolte contribua au rassemblement des forces et à la construction de discours collectifs diffusés lors de divers événements publics ou lors de créations d'associations. La classe intellectuelle utilisa également la publication de supports de communication imprimés exclusivement orientés vers la production artistique et littéraire moderne.

Dans la frise chronologique ci-dessous (figure 24), il est possible d'observer au fil du temps la conception des grands événements artistiques de nature moderniste qui ont eu lieu à São Paulo entre les années 1910 et 1955.

⁵¹ "(...) entre dezembro de 1917 e janeiro de 1918, num Salão da Rua Libero Badaró. Anita selecionou mais de 50 obras em técnicas diversas (inclusive a gravura) e inseriu peças já produzidas em São Paulo, com enfoque temático nacional. Uma curiosidade foi que acrescentou um desenho cubista de A. S. Baylison (1882-1950), secretário da Independent School of Art, que poderia servir de reforço à sua posição renovadora." Zanini Walter, *História Geral da Arte no Brasil*, Instituto Valter Moreira Salles, São Paulo, 1983, p. 517.

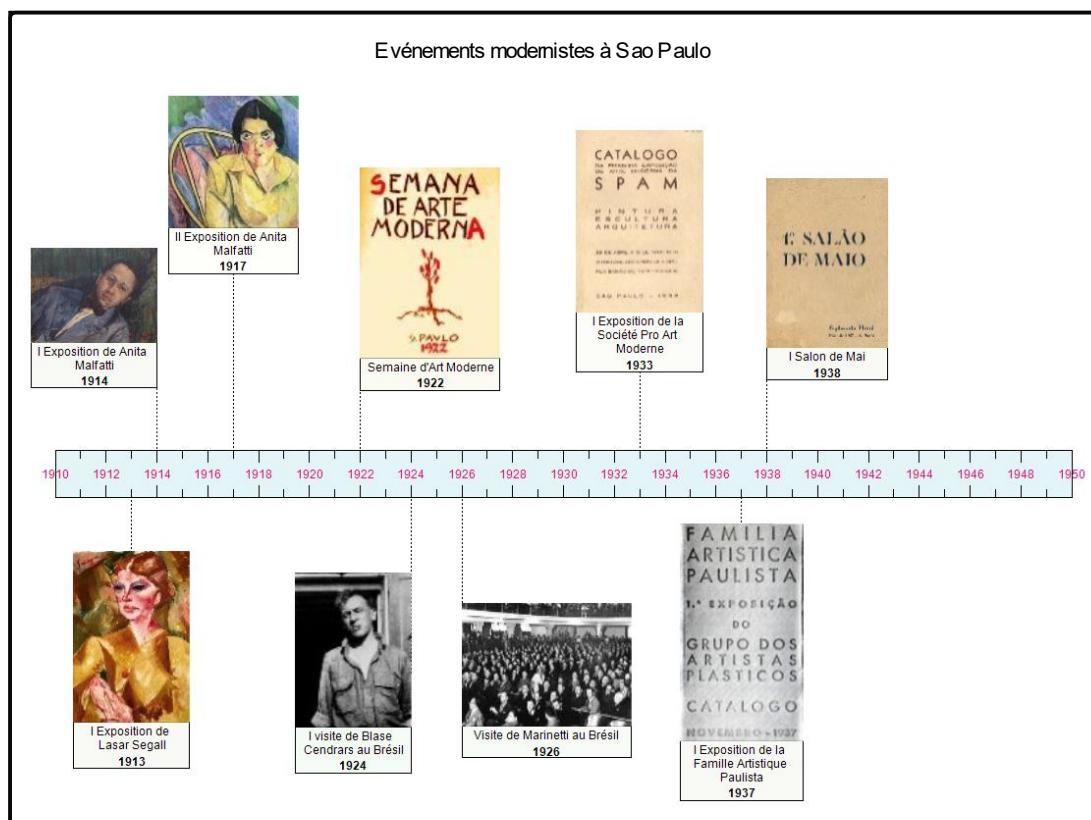


Figure 24 - Frise chronologique représentant les principaux événements artistiques à São Paulo (1910 - 1930).

Nous pouvons observer sur cette frise que les initiatives individuelles ont servi de premiers dispositifs à la diffusion des transformations modernistes, et que par la suite leur ont succédé des initiatives collectives ayant souvent abouti à d'importantes expositions rassemblant des groupes et des collectifs d'artistes. Nous pouvons alors diviser le développement du système artistique moderne à São Paulo en deux phases : une première phase composée d'une série d'événements responsables de l'introduction des codes esthétiques importés des villes artistiques européennes et disséminés à partir des expositions personnelles des artistes Lasar Segall et Anita Malfatti ; puis une seconde phase, pouvant être comprise comme un moment d'assimilation, de maturation et d'institutionnalisation de l'esthétique moderne.

La nécessité de rompre avec les courants artistiques académiques et le passéisme parnassien qui prévalait dans l'Académie Brésilienne des Lettres, ainsi que la révolte de la classe intellectuelle suscitée par les critiques de l'exposition d'Anita Malfatti en 1917, ont contribué à la création d'un événement qui a définitivement marqué les bases du modernisme brésilien : la Semaine de l'art moderne de 1922.

Yan de Almeida Prado, fils de Paulo Prado, principal sponsor de la Semaine, dans un entretien donné à la chercheuse Aracy Amaral, a déclaré que le modèle de l'événement avait été suggéré par sa mère, Marinette Prado inspirée par les festivals

d'art et les expositions de peintures de Deauville, organisées sur une semaine⁵². Composée d'une exposition d'arts, de récitals littéraires et de performances musicales, la Semaine eut une répercussion au-delà des frontières nationales. En effet le succès de l'événement retentit également en France. L'événement put s'appuyer sur la collaboration et le soutien de plusieurs acteurs, engagés à mettre à jour la scène artistique brésilienne. La personnalité littéraire et homme politique Ronald de Carvalho (1836 - 1935) permit la participation du groupe d'artistes établis à Rio de Janeiro, ainsi que l'insertion de Vicente do Rego Monteiro, seul représentant du Nord-Est du Brésil parmi les neuf artistes invités à exposer⁵³. Le peintre et sculpteur Emiliano di Cavalcanti (1897 - 1976), quant à lui, participa au rassemblement des artistes installés à São Paulo, et participa également à la diffusion publicitaire de l'événement dans la presse locale, grâce à son expérience d'illustrateur et son libre trafic dans plusieurs journaux de la capitale. Parmi les écrivains et les poètes ayant participé à cet événement, il est possible d'identifier les noms de Graça Aranha (1868-1931), de Guilherme de Almeida (1890-1969), de Mário de Andrade (1893-1945), de Menotti Del Picchia (1892-1988), de Oswald de Andrade (1890-1954), de Renato de Almeida, de Ronald de Carvalho (1893-1935), de Tácio de Almeida (1889-1940) et de Manuel Bandeira (1886-1968). La programmation musicale contenait des compositions de Villa-Lobos (1887-1959) et de Debussy (1862-1918), interprétées par Guiomar Novaes (1895-1979) et Ernani Braga (1888-1948), entre autres.

Malgré l'exclusion des nouvelles technologies de l'image comme la photographie et le cinéma, la Semaine élargit le débat sur l'art moderne dans la société brésilienne. Les échos de cet événement se sont répercutés du Nord au Sud du pays et provoquèrent la création d'autres dispositifs permettant la propagation et la diffusion des idées modernistes. Peu de temps après la Semaine, une série de conférences et d'expositions collectives de contenu exclusivement moderniste démarrèrent. La réalisation de telles conférences permit l'échange d'informations entre les artistes brésiliens et d'importantes personnalités de la scène artistique moderne internationale ; tel que la conférence donnée par l'écrivain français d'origine suisse Blaise Cendrars (1887 - 1961) en 1924 et, deux ans plus tard, la conférence de l'Italien Filippo Tommaso Marinetti (1876 - 1944). Ces événements servirent de formations didactiques, à travers l'exposition et le débat artistiques répondant aux inquiétudes de la société brésilienne comme l'avait annoncé Paulo Prado, lors de la conférence de Blaise Cendrars à São Paulo:

⁵² Amaral Aracy, *Artes plásticas na semana de 22*, São Paulo, Editora 34, 1998, p. 128.

⁵³ Exposèrent parmi des peintures et des dessins, les artistes suivants : Anita Malfatti (1899-1964), Di Cavalcanti (1897-1976), Ferrignac (1892-1958), Jonh Graz (1891-1980), Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), Zina Aita (1900-1968), Yan de Almeida Prado (1898-1991), Antônio Paim Vieira (1895-1988), et Alberto Martins Ribeiro. La sculpture fut représentée par Victor Brecheret (1894-1955) et Wilhelm Haerberg (1891-1986). L'Architecture été présentée à travers des projets élaborés par Antonio Moya (1891-1949) et Georg Przyrembel (1885-1956). 1922, catalogue de l'Exposition Semana de Arte Moderna, Teatro Municipal, São Paulo.

Les tableaux que Cendrars a exposés illustreront de manière frappante les différentes formules et directives de la peinture moderne. Cézanne - le précurseur - Delaunay, Léger, Gleizes, Segall, notre admirable Tarsila do Amaral, serviront de thèmes aux commentaires du conférencier. Ce sera une leçon, et la plus utile, pour ceux qui s'intéressent aux problèmes artistiques du moment⁵⁴.

Blaise Cendrars a été reçu comme un écrivain important, et sa proximité avec Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral l'a rapproché du milieu artistique de São Paulo et du baroque colonial de Minas Gerais. Cendrars a contribué au développement du système culturel de São Paulo au travers de ses conférences et de plusieurs écrits publiés dans des ouvrages, magazines et journaux, dans lesquels l'auteur pu exprimer les influences reçues de l'ambiance métisse et tropicale brésiliennes.

Sur l'invitation de l'écrivain brésilien Oswald de Andrade, Marinetti arrive au Brésil à l'occasion d'une tournée effectuée en Amérique du sud en 1926, ayant pour but de diffuser le futurisme italien au travers de plusieurs conférences. A São Paulo, la conférence de Marinetti, ne fut pas bien accueillie par l'ensemble des intellectuels modernes paulistes à cause des relations entre le chef de file du futurisme et le fascisme italien de Benito Mussolini. Le contenu véhiculé par Marinetti au Brésil a contribué néanmoins à une diffusion restreinte des idées futuristes grâce à une partie de l'élite intellectuelle de Rio de Janeiro, fascinée par le climat nationaliste inspiré par la fin de la Première Guerre mondiale et contaminé par une ambiance de rivalité contre la métropole voisine de São Paulo. La réputation mondiale de Marinetti et l'hostilité de la classe artistique pauliste empêchèrent l'absorption du Futurisme au Brésil, laissant l'espace ouvert pour l'éclosion et le développement d'autres avant-gardes artistiques.

2.4. LES REVUES MODERNISTES ET LA FORMATION DES RESEAUX ARTISTIQUES REGIONAUX

Même avant le début des premières conférences modernes tenues à São Paulo, la ville avait assisté à l'émergence d'un nouveau dispositif extrêmement efficace pour la diffusion de l'art moderne. D'une apparence simple, afin de réduire les coûts d'impression, les revues d'art moderne devinrent un raccourci indépendant de la presse conventionnelle et largement utilisé par la classe artistique moderne. Cette autonomie permit l'expansion du flux d'informations et du réseau

⁵⁴ "Os quadros que exhibira Cendrars, ilustrarão de maneira frisante as diversas fórmulas e diretrizes da pintura moderna. Cézanne – o precursor – Delaunay, Léger, Gleizes, Segall, a nossa admirável Tarsila do Amaral, servirão de tema para os comentários do conferencista. Será uma lição, e das mais proveitosas, para os que se interessam pelos problemas artísticos do momento." Prado Paulo, *Paulística etc.*, Companhia das letras, São Paulo, 2004, p. 317.

de communication entre artistes, poètes et écrivains brésiliens et étrangers, répartis dans différentes parties du monde.

Conséquence immédiate des événements provoqués par la Semaine de l'art moderne, la revue *Klaxon* fut la première revue moderniste de l'Amérique latine⁵⁵. Créé à São Paulo, le périodique mensuel fut distribué dans plusieurs villes dans le monde, entre mai 1922 et janvier 1923, grâce à la mobilité de plusieurs Brésiliens. Dix numéros furent imprimés s'appuyant sur la collaboration de plusieurs auteurs de différents pays. Ses principaux collaborateurs étrangers furent Charles Baudin (France), Roger Avermaete (Belgique), Albert Ciana (Suisse), Antonio Ferro (Portugal) et Claudius Caligaris (Grèce). Les collaborations internationales développées par les directeurs de la revue, principalement par Sergio Milliet, augmentèrent la diffusion de l'art moderne brésilien dans plusieurs régions du monde, et garantirent également une certaine visibilité et crédibilité à la revue. La revue *Klaxon* établit un partenariat avec le périodique français La Nouvelle Revue Française en acceptant de publier son résumé mensuel. Cet intérêt pour le dialogue avec d'autres revues étrangères s'est également répété avec des périodiques d'autres pays, ce qui permit à *Klaxon* de se lier avec la revue Belge *Lumière*, l'anglaise *Fanfare* et le périodique espagnol *Cosmopolis*.

Dans le premier numéro de *Klaxon*, un important texte publié en français par le critique belge Roger Avermaete, traitant des tendances actuelles de la peinture, est l'une des rares contributions de la revue dédiée à l'analyse et à l'étude de la peinture moderne, ce qui peut se justifier par l'absence de critiques brésiliens spécialisés sur le sujet. Le manque de financement, l'annulation des contrats avec les sponsors de la revue et la dispersion du groupe des collaborateurs ont mis fin à *Klaxon*. Cependant, la revue avait déjà résonné dans plusieurs régions du Brésil, inspirant la création d'autres revues modernistes, chargées de diffuser et de rassembler à leur tour la production artistique moderne qui se développait dans d'autres villes brésiliennes.

Toujours à São Paulo, deux revues modernistes de plus furent créés dans les années 1920. Publié en 1926, la revue *Terra Roxa e outras terras* circula seulement neuf mois à travers sept numéros publiés sans périodicité précise. Destiné à être une revue hebdomadaire, le périodique fut dirigé par Antônio de Alcântara Machado et Couto de Barros. L'impression en format journal, rendant difficile son envoi et son transport, la faible quantité de pages et sa courte durée d'existence, contribuèrent au fait que *Terra Roxa e outras terras* eut un impact principalement régional.

Le riche cycle d'édition des revues modernistes développé à São Paulo s'est achevé avec la création d'un troisième périodique, distribué entre mai 1928 et août 1929. La revue *Revista de Antropofagia* solidifia les idées modernistes brésiliennes grâce à sa caractérisation comme la principale revue dédiée à la maturation du modernisme national. En 1928 cette revue a publié le Manifeste Anthropophagique

⁵⁵ Joyeux-Prunel Béatrice, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017, p. 110.

écrit par le poète moderniste Oswald de Andrade, auteur du premier manifeste du modernisme brésilien, le Manifeste *Pau Brasil*, basé sur le désir de créer et d'exporter un art brésilien moderne, authentique et fait par des brésiliens. Le manifeste Anthropophagique approfondit les idées diffusées dans le manifeste *Pau Brasil* en utilisant la culture de l'autre externe (européen et américain) et de l'autre interne (indigènes et afro-descendants) comme matière fondamentale à la création artistique. Les influences étrangères furent traitées comme partie d'une méthodologie créative consistant à dévorer les techniques de représentation artistique modernistes importées, afin de les réélaborer et de les convertir dans un produit d'exportation. Les publications de la *Revista de Antropofagia* totalisent 26 numéros construits en collaboration avec les revues d'autres États brésiliens, principalement ceux de la région du Nord-Est. De Pernambouc, nous pouvons noter la collaboration d'Ascenso Ferreira, Jaime Griz et Josué de Castro et pour l'Etat de Rio Grande do Norte, Câmara Cascudo, Jorge Fernandes et Otacílio Alecrim. Il a été possible également d'identifier des textes de Jorge de Lima, de l'Etat d'Alagoas ; des contributions de José Américo de Almeida, Perillo d'Oliveira et L. de Sousa de l'Etat de la Paraíba et enfin les contributions de Franklin Nascimento et Heitor Marçal originaires de l'état de Ceará. Tous ces collaborateurs étaient des poètes et des écrivains, aucun d'entre eux n'était artiste visuel.

Le processus de diffusion des idées modernistes à travers la création de revues s'est également développé dans d'autres États brésiliens peu après la création de la revue pionnière *Klaxon*. En 1923 à l'initiative du journaliste, poète, avocat, entrepreneur, critique littéraire et politique Joaquim Inojosa (1901-1987) fut créée à Recife la revue *Mauricéa*.

En 1922, lors d'un congrès organisé par la faculté de droit de Rio de Janeiro, Inojosa se rendit dans le Sud-Est du Brésil, où il eut l'opportunité de participer à la Semaine de l'Art Moderne organisée par l'élite intellectuelle dans l'Etat de São Paulo. Suite à son contact avec le groupe moderniste pauliste, il retourna à la capitale du Pernambouc muni de plusieurs publications imprimées qui furent diffusées à Recife par différents médias. Dans un premier temps, la circulation des idées apportées de São Paulo par Inojosa réchauffa les débats sur les questions modernistes qui circulaient déjà dans la capitale du Pernambouc. Par la suite, en publiant une série de textes dans les journaux locaux et principalement dans la revue *Mauricéa*, Inojosa provoqua l'adhésion de nombreux poètes de Pernambouc et d'états voisins à la pensée moderniste. Toutefois, les archives de la revue *Mauricéa* se limitant à quelques exemplaires conservés à la Bibliothèque et aux Archives Publiques de l'État du Pernambouc, nous enlève la possibilité d'établir la période précise de circulation et de poursuivre des analyses approfondies et ses contributions dans la formation de la pensée moderne à Pernambouc.

La ville de Recife fonctionna alors comme un centre de diffusion des idées modernistes dans la région du Nord-Est du Brésil, influençant la production intellectuelle des États voisins de Pernambouc et permettant la création d'un circuit artistique au niveau régional. Suite à l'invitation à l'adhésion au courant moderniste, faite par Joaquim Inojosa aux rédacteurs de la revue *Era Nova* (1921-1926), publiée en 1924 dans l'État de la Paraíba, les rédacteurs répondirent :

- Monsieur Joaquim Inojosa, avocat et intellectuel né en Paraíba, résidant à Recife, où il est notre correspondant, a adressé aux directeurs d'*Era Nova*, comme il est de notoriété publique, une lettre littéraire dans laquelle il exhorte les hommes de pensée de l'Etat de la Paraíba à suivre les normes de l'art moderne, pour rejoindre le mouvement futuriste dans les lettres. (...) Nous voyons que le mouvement de réaction de cette heure se reproduit partout, c'est le renouvellement, intégral et catégorique, que nous ressentons en tout, dans les arts, dans la science, conduisant le Brésil à la compréhension exacte de son rôle, forçant d'abandonner la fleur rhétorique de notre immense avenir. (...) Pour tout cela, nous ne pouvons que féliciter le mouvement soulevé à Recife par notre digne représentant, sachant que la lettre adressée à nos directeurs est davantage, plus une réaction locale à sa forte capacité que l'incertitude d'une réforme intellectuelle dans la Paraíba⁵⁶.

Il est possible de percevoir dans cette citation l'importance de Recife et de ses agents dans la construction d'un réseau intellectuel moderniste en émergence au Nord-Est du Brésil. L'adhésion de la revue *Era Nova* à l'univers moderne permet de noter la stratégie adoptée des directeurs de la revue, qui ne voyaient pas la nécessité de créer un nouveau périodique à cette finalité. L'article publié par *Era Nova* démontre que le renouvellement de la pensée intellectuelle dans d'autres États du Nord-Est, ainsi que dans celui de Pernambouc, était nécessaire à l'introduction et à l'assimilation des idées modernistes.

Les répercussions des discussions modernistes à Recife se sont également fait sentir dans la région Nord du pays qui, depuis 1919, était entrée en contact avec les vers modernes des poètes Lucidio de Freitas, Tito Franco, Dejad de Mendonça et Alves de Souza, par leur publication dans la revue *Efemeris* dans l'état du Pará. Comme pour Recife, la ville de Belém a capturé et transformé le modernisme indépendamment de l'axe culturel du Sud-Est, situé entre les États de Rio de Janeiro et de São Paulo. Cependant l'État du Pará n'étant pas capable de diffuser sa production moderniste seulement via le périodique *Efemeris*, la revue *Belém Nova* (1923-1929) fut créée par l'écrivain et le poète Bruno de Menezes.

En relation avec Menezes, Joaquim Inojosa élargit le réseau d'informations entre les journaux et les revues modernistes au Nord-Est et au Nord du pays, contribuant alors au processus de décentralisation intellectuelle de la pensée moderne au Brésil ainsi qu'à la formation d'un bloc constitué par les intellectuels résidant dans ces régions :

⁵⁶ "O sr. Joaquim Inojosa, advogado e intelectual Paraibano, residente em Recife, onde é nosso correspondente, dirigiu aos diretores de *Era Nova*, como é do conhecimento público, uma carta literária em que os exorta e aos homens de pensamento da Paraíba a seguir as normas da arte moderna, a filiar-se ao movimento futurista nas letras. (...) Vemos que o movimento de reação que hora se reproduz em toda parte, é a renovação, integral e categórica, que sentimos em tudo, nas artes, na ciência, levando o Brasil para a compreensão exata de seu papel, obrigando-nos a abandonar a flor de retórica do nosso imenso futuro. (...) Por tudo isso, só podemos aplaudir o movimento levantado em Recife pelo nosso digno representante, na certeza de que a carta dirigida aos nossos diretores é mais uma reação local da sua robusta capacidade, que a incerta previsão de uma reforma na intelectualidade da Paraíba." Inojosa Joaquim, *A arte moderna*, Recife, Editora Cátedra, 1984, p. 25-26.

L'art moderne envahit le Nord ... son esprit est ensorcelant, mon illustre rebelle contre le passé obsolète, attaché à des méthodes, tels des mollusques parasitant la croûte des falaises et des transatlantiques, mais, heureux de l'inactivité réconfortante et de la routine des anciennes croyances ... - À Recife, nous formons le fief réactionnaire, afin de rassembler dans une unité choisie, les énergies de la nouvelle brasilité. C'est là-bas que les premières tentes se dressent et les premières bannières paniquent. Pour l'instant, c'est une poignée d'hommes désapeurés qui luttent, cherchant à resserrer les rangs, à investir sans peur et à imposer la victoire définitive. (...) Et que nous soyons du Nord-Est ou de l'Amazonie, les précurseurs de ce mouvement de réhabilitation, soyons tous unis et appelons le nouveau credo. Voici les vandales de l'Apocalypse ; à Recife sont les centaures iconoclastes⁵⁷.

Au travers d'un discours très agressif et appuyé sur des métaphores surréalistes, les mots utilisés par l'auteur du texte, Bruno de Menezes, démontrent l'influence des idées futuristes qui arrivaient au Brésil suite la venue de Marinetti. Le ton combatif de la revue *Era Nova* a sonné comme de la musique dans les oreilles des artistes mécontents de l'académisme et du passéisme artistique qui prédominaient au Brésil. La collaboration entre poètes et écrivains du Nord et du Nord-Est, comme le proclamait Bruno de Menezes dans *Era Nova*, fut intense. Les échanges d'informations qui se sont déroulés au début des années 1920 en dehors de São Paulo, confirment l'existence d'un réseau moderniste structuré au niveau régional fonctionnant indépendamment du marché culturel installé dans le Sud-Est du Brésil.

Au travers la figure 25, il est possible d'identifier les premières villes brésiliennes qui ont formé les zones de production et de circulation des revues modernistes.

⁵⁷ "A Arte Moderna avassalou o Norte... Enfeitiçante e encantador é o seu espirito, meu illustre rebelado contra o passado obsoleto, apegado aos métodos, tais moluscos parasitando a crosta dos rochedos e transatlânticos, mas, felizes na inatividade cômoda e na rotina dos velhos credos... - Em Recife está se Formando o reduto reacionário, a fim de serem congregadas numa unidade selecionada as energias da nova brasilidade. E lá que as primeiras tendas se estão levantando e os primeiros estandartes panejando. Por hora é um punhado de desassombrados que luta, procurando cerrar fileiras, para investir desabalado e impor a vitória definitiva. (...) E que sejamos nos nordestinos, e amazonenses, os percursos deste movimento de reabilitação. Aliancemo-nos e clamemos o Credo Novo. Aqui, estão os Vândalos do Apocalipse; em Recife estão os Centauros Iconoclastas.". Editorial de la revue *Belém Nova*, parue le 2/01/1924.

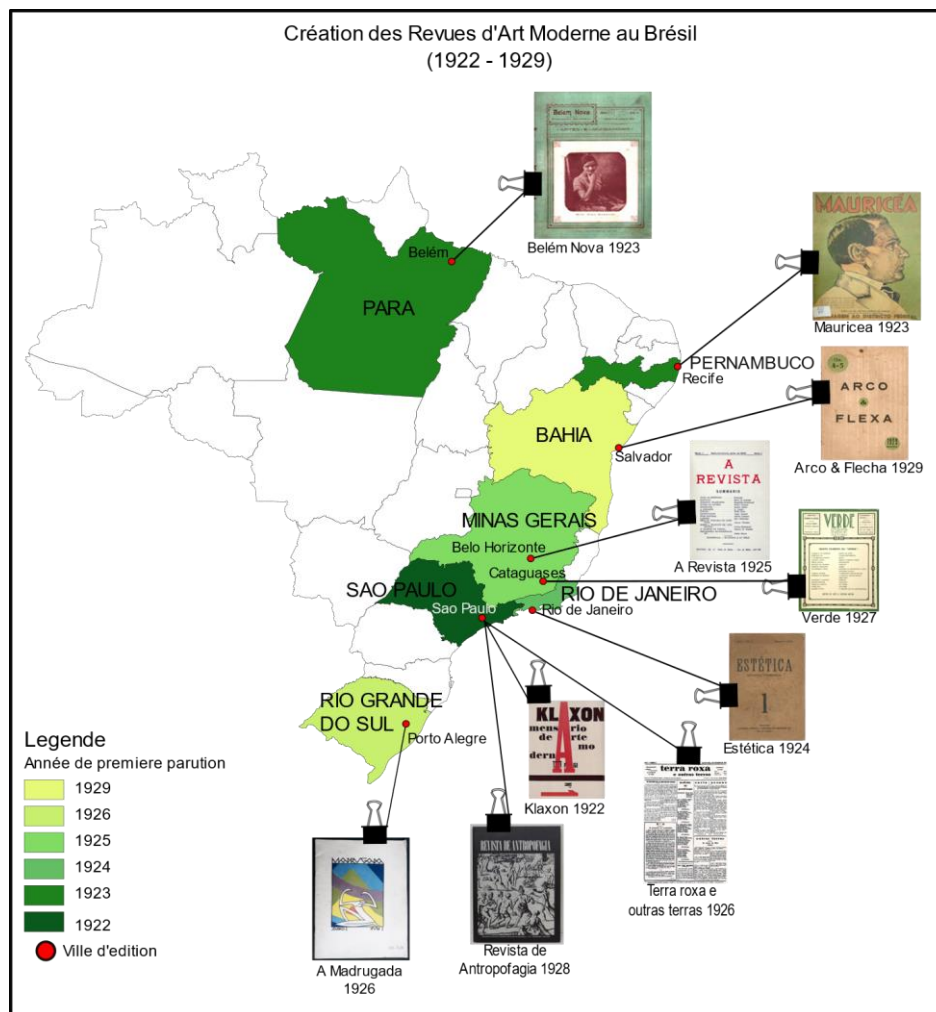


Figure 25 - Carte représentant la création des Revues Modernistes au Brésil entre 1922 et 1929. Élaborée avec Philcarto

L'illustration révèle l'apparition d'autres revues modernistes créées après la parution des périodiques de São Paulo, Pernambouc et Pará. Cela nous permet de constater que la diffusion des revues modernistes s'est faite plus rapidement dans le Nord et le Nord-Est du Brésil par rapport à d'autres États situés au Sud et au Sud-Est du pays. À Rio de Janeiro, les événements modernistes organisés par São Paulo, son État voisin, ont tardé à se répercuter. Le cadre urbain de la capitale carioque, qui subit de profondes transformations au début des années 1920, contrastait avec l'environnement artistique de la ville. En même temps que Rio de Janeiro se présentait comme le principal chantier de la construction moderne, à travers la construction de l'hôtel Gloria en 1922, artistes, écrivains, poètes et intellectuels étaient plongés dans une atmosphère dominée par l'École des Beaux-Arts et par le passé, comme décrit par Walter Zanini :

À Rio, conformément aux traditions de l'École Nationale des Beaux-Arts, de l'Académie brésilienne des lettres et d'autres institutions, le renouvellement des idées exigeait un travail à long terme. En 1921, à la même époque que Mário de Andrade publiait à São Paulo la série d'articles "Maîtres du passé" mettant fin à l'étape infinie du panasiatisme, dans la capitale fédérale ; une sorte de "vieille semaine d'art" que Wilson Martins caractérisa de "veille

littéraire" de la Bibliothèque nationale, est organisé par Adelino Magalhaes, avec la participation de jeunes ayant réitéré la mentalité académique, "quelque chose comparable à une semaine de l'art moderne avorté"⁵⁸.

Ce n'est qu'en 1924 que Rio de Janeiro eut sa première revue moderniste sous le titre *Estética*, deux ans après la parution de la revue pionnière *Klaxon* et un an après les revues *Mauricéia* et *Belém Nova*. *Estética* fut un périodique trimestriel fondé, dirigé et administré par le binôme Sergio Buarque de Holanda et Prudente de Morais. Au cours de son existence, seuls trois numéros ont été imprimés entre septembre 1924 et juin 1925. La revue carioque établit un partenariat avec la *Nouvelle Revue Française*, en publiant dans ses pages des auteurs français tels que Blaise Cendrars, Paul Valéry, François Mauriac, Pierre Lasserre, entre autres. À l'image de beaucoup de revues modernistes brésiliennes, *Estética* contenait peu d'illustrations et avait peu de sponsors, devenant ainsi un véhicule principalement destiné à la diffusion exclusive des œuvres de ses propres collaborateurs et partenaires.

Contrairement à la revue *Estética*, la revue *A Revista*, créée dans l'État des Minas Gerais en 1925, était parrainée par plusieurs entreprises locales faisant essentiellement la promotion de produits de luxe, tels que parfums, automobiles, assurances, et autres, ce qui permet de déterminer le profil particulier des lecteurs. Cette revue, publiée à Belo Horizonte, était dirigée par Calos Drummond de Andrade et Martins de Almeida, et rédigée par Emilio Moura et Gregoriano Canedo. *A Revista* ne fut composée que de trois numéros qui circulèrent entre juillet 1925 et janvier 1926 et ne réservait qu'un espace extrêmement restreint aux arts plastiques. Dans son dernier numéro, *A Revista* présenta néanmoins une critique sur trois expositions inaugurées à Belo Horizonte en 1926. Comme la plupart des périodiques modernistes brésiliens, la revue diffusait plusieurs textes d'écrivains, de poètes et de critiques d'art français, tels que : Blaise Cendrars, Jean-Jacques Brousseau et Frédéric Lefevre.

En plus de la revue *A Revista*, l'État des Minas Gerais disposa également d'un second périodique destiné à la diffusion de la pensée moderne. Créé en dehors de la capitale Belo Horizonte, la revue *Verde* fut fondée en septembre 1927 dans la ville de Cataguases. En plus des textes de Blaise Cendrars, la revue *Verde* diffusa également plusieurs dessins des artistes argentins Norah Borges et Maria Clemencia, ainsi que des écrivains argentins et uruguayens, ce qui peut être compris comme une tentative d'internationalisation de la revue par ses créateurs.

⁵⁸ "No Rio, acomodado às tradições da Escola Nacional de Belas Artes, da Academia Brasileira de Letras e outras instituições, a renovação das ideias demandaria longo prazo. Em 1921, ao mesmo tempo em que Mário de Andrade, em São Paulo, publicava a série de artigos "Mestres do passado", dando por finda a interminável etapa do parnasianismo, na capital federal realizava-se uma espécie de "semana de arte antiga", no dizer de Wilson Martins, as "vésperas literárias" da Biblioteca Nacional, organizadas por Adelino Magalhaes, com a participação de jovens que reiteravam a mentalidade acadêmica, vesperais que "foram qualquer coisa comparável a uma semana de arte moderna abortada." Zanini Walter, *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Valter Moreira Salles, 1983, p. 531.

Cependant, l'espace réservé aux arts plastiques fut pratiquement inexistant, en particulier pour les artistes brésiliens.

Au cours de la seconde moitié des années 1920, deux autres revues modernistes furent créées au Brésil. En 1926, dans la ville de Porto Alegre, la revue *A Madrugada* qui était considérée comme un important vecteur de diffusion des idées modernistes dans la région Sud du Brésil. La direction de cette revue était partagée entre J. M. de Azevedo Cavalcanti, Theodemiro Tostes, Augusto Meyer, João Santana et Miranda Netto. *A Madrugada* circula entre les mois de septembre et décembre 1926 à travers cinq numéros totalement édités en noir et blanc. Dans la région Sud du Brésil, les discussions modernistes étaient centrées dans l'État du Rio Grande do Sul ; il n'existait donc qu'une seule revue moderniste dans la région, avant 1930.

Créée en 1929 à Salvador, la revue *Arco e Flecha*, dirigée par Pinto de Aguiar fut diffusée pendant deux ans. Elle rassembla alors un groupe de poètes et d'artistes de l'État de Bahia, liés par les tendances nationalistes apparues après la phase d'introduction du modernisme dans la sphère culturelle brésilienne. A l'instar de la *Revista de Antropofagia*, *Arco e Flecha*, fonctionna comme un véhicule diffuseur de la seconde phase du modernisme national, basé sur la recherche de la construction de l'identité nationale moderne ayant comme sources la culture ancestrale brésilienne. En ce sens, il est possible d'affirmer que le modernisme brésilien s'est développé à l'inverse du modernisme européen. Alors qu'en Europe, le processus s'est développé à travers des ruptures et des transgressions avec le passé, au Brésil, la recherche des origines et de l'histoire culturelle du pays servirent de base à la création du système culturel moderne, notamment nationaliste.

La décennie de 1920 a représenté pour le modernisme brésilien une riche période de circulation et de diffusion de l'information grâce à la création de plusieurs revues publiées dans différents États et régions du pays, comme on peut le constater dans la figure 26.

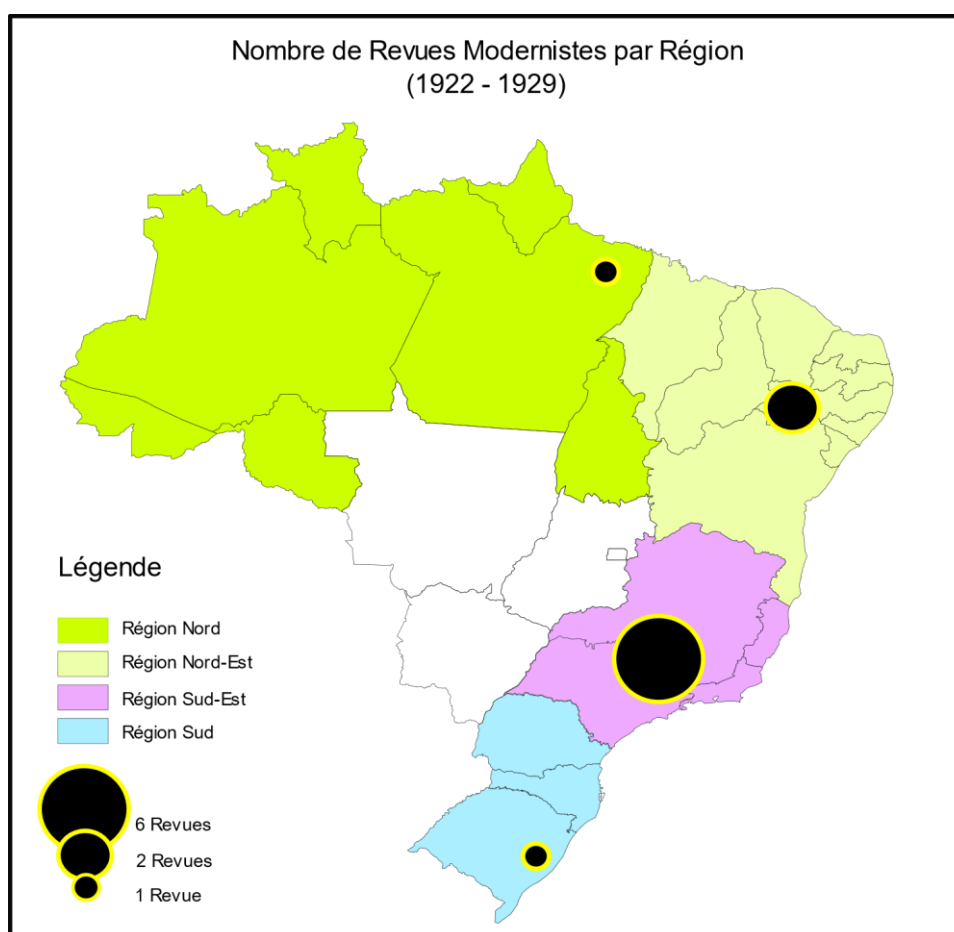


Figure 26 - Carte représentant le nombre de revues modernistes au Brésil par région (1922 - 1929). Élaborée avec Philcarto

La répartition des revues ci-dessus permet d'illustrer la formation des circuits artistiques régionaux, créés à partir des contacts établis entre artistes, poètes et écrivains de différents États brésiliens partageant dans ces médias ses caractéristiques géographiques, économiques, sociales et culturelles communes. En ce sens, il est possible d'identifier, à partir du nombre de revues créées dans chaque région du pays, les principaux périmètres de production, de diffusion et de circulation des informations véhiculées par ces dispositifs. Il est possible également de percevoir une plus grande concentration de ces informations dans la région du Sud-Est du Brésil, par la présence de six revues modernistes ayant circulé dans la région entre 1922 et 1928, pratiquement tout au long de la décennie 1920. Nous pouvons noter également un contraste important entre le nombre de revues modernistes créées dans le Sud-Est du Brésil et la quantité produite dans les autres régions du pays. Avec une seule revue, les régions du Nord et du Sud du Brésil étaient les zones de moindre production et où la circulation de l'information moderniste, par le biais de ce type de media imprimé, était faible.

Compte tenu de la vaste dimension territoriale du Brésil, d'une superficie de 8 516 000 km², équivalent à treize fois la superficie de la France, la communication entre les différentes régions du pays au cours des premières décennies du XX^e siècle fut principalement maritime. Une revue envoyée de São

Paulo, par exemple, nécessitait un délai d'un mois pour arriver à Bélem et ce, à un prix très élevé.

L'éloignement géographique entre les régions périphériques, situées aux extrémités du pays, et les centres de production intellectuelle hégémoniques établis dans le Sud-Est du Brésil, ont contribué à un phénomène d'isolement et à une profonde inégalité intellectuelle. Cependant, cet isolement est perceptible plus clairement au Sud du pays, suite à la courte période d'existence de la revue *A Madrugada* et de l'absence d'une politique éditoriale collaborative du périodique, comme ce fut le cas par exemple entre le Nord et le Nord-Est du pays à travers les échanges existants entre les revues *Era Nova* et *Mauricéa*.

Observant également le processus de diffusion du modernisme brésilien à travers la création et la distribution régionale des revues, le scénario établi dans la région Centre-Ouest se présente comme désolant. Sans aucune revue ni événement modernistes, tels qu'expositions ou conférences, la région traversa toute la décennie 1920 loin du processus de construction des fondamentaux de l'art moderne national. Cette observation peut ouvrir un champ d'étude sur l'introduction et le traitement des idées modernes dans les régions périphériques du Brésil, en recherchant les causes et les conséquences de ces écarts et leurs relations avec la formation des systèmes artistiques régionaux, importants pour la construction d'une histoire de l'art nationale.

Pour mieux comprendre la centralisation du marché artistique brésilien dans la ville de São Paulo, au cours des premières décennies du siècle dernier, il ne faut pas seulement considérer la centralisation du marché de l'édition, structuré par des revues modernistes. Nous devons également prendre en compte l'importance des événements qui se sont déroulés dans la ville, tels que la Semaine de l'art moderne de 1922, comme le commente Béatrice Joyeux-Prunel :

La « Semaine de l'art moderne » a été, et est encore surinvestie dans la mémoire brésilienne comme l'évènement fondateur d'une avant-garde brésilienne digne de ce nom, « au niveau » de ses contemporaines. Sa désignation comme point de départ de la tradition moderniste brésilienne fut entretenue par les textes de ses acteurs eux-mêmes, pendant plusieurs décennies jusqu'aux années 1950⁵⁹.

La Semaine de l'art moderne, en plus de marquer les bases esthétiques du modernisme national, a concentré la presse, les critiques, les artistes et la recherche en art dans la capitale de São Paulo. Cette polarisation des activités artistiques et les caractéristiques géopolitiques de la ville ont empêché l'incorporation, au sein du modernisme pauliste, d'autres modernités artistiques s'étant développées dans les régions périphériques du Brésil, contribuant ainsi à la construction d'un discours unilatéral, comme en témoigne le critique d'art Tadeu Chiarelli en analysant les impacts des expositions anniversaire de la *Semana de Arte Moderna* de 1922 sur l'histoire de l'art brésilien :

⁵⁹ Joyeux-Prunel Béatrice, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017, p. 306.

Ces expositions, en plus de faire connaître la production de ces artistes, aux nouvelles générations - ou, plus important encore, pour cette raison - n'ont pas manqué de nourrir le mythe du modernisme apparu symboliquement dans la ville grâce à la Semaine de l'art moderne de 1922 et s'étant ensuite répandu dans tout le Brésil. En ce sens, les propres expositions commémoratives de la Semaine de 1922 ont également contribué à construire l'histoire idéale du modernisme brésilien.⁶⁰

Selon Chiarelli, on peut considérer que cette histoire idéale du modernisme brésilien est basée sur une vision erronée de la manière dont l'art moderne s'est diffusé dans le pays, résumant l'expérience de São Paulo en tant que seul exemple d'espace de réception, de production et de diffusion de la pensée moderne au Brésil. Il devient urgent, afin de contribuer à la construction de l'histoire de l'art moderne brésilien, de prendre en compte les systèmes culturels régionaux et la production artistique située dans des zones "off", et de comprendre comment les modernismes en dehors de São Paulo se sont développés.

Un lieu « off » correspond donc, au-delà de toute considération d'ordre esthétique, à un lieu non subventionné, ou alors de manière ponctuelle ou irrégulière. Dans la recherche en sciences sociales, les lieux d'art « off » n'ont pas suscité beaucoup de vocations ou d'intérêt depuis les années 1970. Il y a donc là un champ d'investigation tout à fait intéressant pour la sociologie, les sciences culturelles, l'ethnologie et la géographie⁶¹.

Les résultats de ce type de recherche, comme le suggère Gresillon, offrent aux sciences culturelles, dont fait partie l'histoire de l'art, l'occasion de répondre à des questions n'étant pas soulevées par la communauté scientifique, offrant ainsi des possibilités de remettre en question les récits historiques existants.

2.5. UN MODERNISME ALTERNATIF : LA VILLE DE RECIFE ET SON ROLE DANS L'ART MODERNE NATIONAL

Parallèlement au développement économique, centré au Sud-Est du Brésil au cours des premières années du XX^e siècle, les autres régions du pays se sont engagées dans de nouvelles activités économiques et ont également rassemblé des fragments d'activités qui enrichissaient leurs élites, telles que la production du sucre

⁶⁰ "Tais exposições, além de divulgar a produção desses artistas, às novas gerações – ou sobretudo por isso – , não deixavam de alimentar o mito do modernismo surgido simbolicamente na cidade com a semana de 22 e depois espalhados pelo Brasil. Neste sentido, as próprias exposições comemorativas da Semana de 22 igualmente auxiliavam a construir a história ideal do modernismo brasileiro." 2003, Rio de Janeiro : *Exposition Collection Nemirovsky*, Musée d'Art Moderne, Rio de Janeiro, p. 94.

⁶¹ Grésillon Boris, *Géographie de l'art, Ville et création artistique*, Paris, 2014, p. 80.

et du coton dans le Nord-Est et l'extraction de la sève d'hévéa dans le Nord du Brésil. L'émergence de ces nouvelles activités économiques a fourni un certain épanouissement financier à ces régions et a assuré la continuité du développement de leurs systèmes, social, politique et culturel.

Au cours de la période de transition entre le XIX^e et le XX^e siècles, les activités artistiques produites au Nord-Est du Brésil n'étaient pas un marché attrayant pour les artistes locaux. Avec la centralisation du système artistique brésilien, divisé entre l'École Nationale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro et les expériences modernistes en émergence à São Paulo, de nombreux artistes de Pernambouc ont émigré vers le Sud-Est du Brésil, principalement en direction de l'État de Rio de Janeiro, où ils purent obtenir une formation professionnelle, trouver des opportunités d'emploi et, surtout, la possibilité d'échapper à l'anonymat. La distance qui séparait les artistes du Nord-Est du Brésil du système académique de Rio de Janeiro n'était pas seulement de nature géographique. Le modèle d'enseignement implanté par l'École Nationale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro n'a pas été capable d'assimiler la diversité culturelle et les particularités du paysage brésilien, différent d'une région à l'autre. En ce sens, comme l'affirme le sociologue brésilien Gilberto Freyre, les peintres du Nord-Est ne purent pas matérialiser visuellement leur paysage régional et durent respecter les dictats académiques carioques.

Cette tyrannie de la distance sur nos yeux et notre imagination, cela vient du fait que nous n'avons pas encore produit un peintre qui nous appartienne vraiment : le paysage et la vie du Nord-Est brésilien sont juste effleurés. Dans leurs valeurs intimes, ils restent inexplorés. C'est que les encres capables d'interpréter le paysage du Nord-Est, d'un ocre propre à lui, qui exige des incisions et même l'ascétisme de la couleur et qui repousse les caresses de l'estompe et le plaisir des peintures douces, d'une exubérance tropicale luxuriante, semblant aspirer les peintures et les couleurs avec la faim d'un immense tampon - ne sont certainement pas les bonnes nuances académiques des vieux grammairiens de la peinture; ni les couleurs carnavalesques et brillantes des "impressionnistes" - c'est-à-dire, ceux dont "l'impressionnisme" doit être entre guillemets. Même lorsque la peinture a abordé, dans le Nord-Est du pays, le paysage régional, c'était pour sacrifier, par l'un de ces processus, la tyrannie de la distance. C'était pour écrire en brouillon comme si on écrivait sur du papier lin. (...) En peinture, c'est particulièrement le cas. Nos peintres ont vécu en dehors du paysage, ce qui les désoriente sans doute par la dissemblance des couleurs et de lumière de la peinture européenne, dont le contact avec la technique devient un alanguissement officiel. Et ils donnent l'idée de castrats, incapables de féconder les riches sujets qui s'offrent, vierges et nus, tant aux peintres qu'aux écrivains de tendances picturales⁶².

⁶² "Vem dessa tirania da distância sobre os nossos olhos e sobre a nossa imaginação de não termos ainda produzido um pintor verdadeiramente nosso: a paisagem e a vida do Nordeste brasileiro se acham apenas arranhadas na crosta. Nos seus valores íntimos continuam virgens. E que as tintas capazes de interpretar a paisagem do Nordeste, ora de um ocre todo seu, que exige incisões de traço e até ascetismo de cor e repele caricias de esfuminho e

Même si leurs productions artistiques sont éloignées des paysages de leurs lieux d'origine, les artistes du Nord-Est du Brésil ont été des acteurs remarquables de la scène artistique nationale. Cependant, on en sait peu sur la trajectoire de cet ensemble, aucune recherche sérieuse en histoire de l'art au Brésil ne les ayant regroupés par région. Les informations existantes se limitent à certains dictionnaires d'art et aux archives de l'École Nationale des Beaux-Arts, conservées à l'Université d'État de Rio de Janeiro⁶³.

Depuis les premières décennies du XIX^e siècle, les principaux noyaux intellectuels brésiliens étaient répartis entre le Nord-Est et le Sud-Est du pays. La création des facultés de droit de São Paulo et d'Olinda, fondées en 1827, a marqué la naissance des premiers centres de production intellectuelle au Brésil, lieux de formation d'hommes de lettres, d'hommes politiques, de théoriciens, de juges, etc. La création de telles institutions a projeté les États de São Paulo et de Pernambouc au rang d'importants terrains de discussions intellectuelles animées dans le contexte de nombreuses transformations politiques, économiques et culturelles qui se sont déroulées au début du XX^e siècle. Dans ces deux États brésiliens, le domaine scientifique et universitaire institutionnalisé est né d'après les modèles importés d'Europe et des États-Unis. La production intellectuelle générée à Pernambuco et à São Paulo au cours de cette période, a contribué à la formation de ressources humaines et à la constitution d'une communauté scientifique brésilienne.

Transférée à Recife en 1854, la Faculté de Droit de Pernambouc est l'un des principaux vecteurs de la construction de la modernité dans l'État. Le titre « Ecole de Recife » fut alors utilisé pour caractériser le groupe d'intellectuels qui fréquentaient cette faculté de droit. La pensée moderniste à Pernambouc fut traitée de manière indépendante, comme l'affirme le critique d'art brésilien, Paulo Herkenhoff :

agrados de tintas macias; ora de uma exuberância lubricamente tropical, parecendo querer chupar tintas e cores com a fome de um mata-borrão imenso – não são por certo os entretons corretamente acadêmicos dos velhos gramáticos da Pintura; nem as cores carnavalescamente brilhantes dos “impressionistas” – isto é, daqueles cujo “impressionismo” é preciso farper de aspas. Mesmo quando a Pintura tem se aproximado, no Nordeste, da paisagem regional, tem sido para sacrificar, por um desses processos, à tirania da distância. Tem sido para escrever em mata-borrão como se escrevesse em papel de linho. (...) Na Pintura especialmente tem sido assim. Nossos pintores têm vivido alheios à paisagem, que os desorienta sem dúvida pela dessemelhança de cor e de luz da europeia em cujo contato sua técnica se oficializa languidamente. E dão a ideia de uns como castrati, incapazes de fecundar os ricos assuntos que se oferecem, virgens e nus, tanto aos pintores como aos escritores de tendências pictóricas. « Freyre Gilberto, Algumas notas sobre a pintura do Nordeste do Brasil », Catalogue de l'Exposition *Zona Torrida*, Recife, Santander Cultural, 2012, p. 23.

⁶³ Malheureusement ces archives ne sont pas consultables actuellement en raison du manque de personnel et de la grave crise financière et politique qui ravage l'État de Rio de Janeiro depuis les premières années du XXI^e siècle.

Le modernisme pernamboucain, avec ses fondements dans la modernité, n'est pas nécessairement passé par les canaux de la Semaine d'Art Moderne. Il a eu ses critères, son domaine spécifique et ses propres déploiements. L'Ecole de Recife était un phare intellectuel qui, à la fin du XIX^e siècle, s'est projeté au Brésil comme une base de la culture au cours des premières décennies du XX^e siècle. Elle a créé le débat sur les courants philosophiques, sociologiques, littéraires ou juridiques. À Recife, on a débattu sur l'éclectisme spirituel et le positivisme, qui inspira la République⁶⁴

Dans le Nord-Est du Brésil, après une longue période économique fondée sur la production de sucre, l'état de Pernambouc est entré dans le XX^e siècle avec une économie en développement. La production industrielle dans l'État peut être attestée principalement par l'extension et la réforme du port de Recife, responsable d'une grande partie des flux d'exportations des produits nationaux et vecteur indispensable à la circulation de l'information entre la capitale du Pernambouc et l'Europe. De nouvelles activités économiques, telles que la plantation de coton et de bois par exemple, ont permis la création de plusieurs entreprises textiles et de fabrication de papier dans la région.



Figure 27 - Francisco du Bocage, Port du Recife – Construction de l'entrepôt, 1910, photographie sur verre, 10,8 x 29, 7 cm, Recife, Musée de l'État de Pernambouc.

Comme l'avait enregistré (figure 27) l'objectif du photographe français résidant à Recife, Francisco du Bocage (1860 – 1919), les transformations économiques ont changé radicalement le paysage urbain de la capitale du Pernambouc à cette époque. Cette restructuration urbaine a contribué au

⁶⁴ “O modernismo pernambucano, com seus fundamentos na modernidade, não passou necessariamente pelos canais da Semana de Arte Moderna. Teve seus critérios, seu campo específico e desdobramentos próprios. A escola do Recife foi um farol intelectual que, no final do século XIX, se projetou no Brasil como uma base da cultura nas primeiras décadas do século XX. Ela criou o debate sobre correntes filosóficas, sociológicas, literárias ou jurídicas. No Recife, fazia-se crítica ao ecletismo espiritualista e ao positivismo, que inspirou a República.” Catalogue de l'Exposition *Pernambuco Moderno*, Recife, Instituto Cultural Bandepe, 2006, p. 28.

développement du système culturel local ayant inséré dans la société pernamboucaine une nouvelle forme de relation avec l'espace.

Dans cette ligne moderniste, il y a une autre révélation qui est parti du Pernambouc ; Grâce à la médiation de Luís Nunes, le grand architecte paysagiste Roberto Burle Marx, a conçu et a construit à Recife ses premiers jardins publics : celui de la Casa Forte et de la Benfica, entre autres. (...) Ces actions ont engendré la première exposition d'architecture moderne au Brésil, dans le pavillon Pernambouc organisée par Nunes lui-même, en commémoration du centenaire de la révolution Farroupilha. L'exposition présentait les projets architecturaux réalisés à Recife, finalisés, en cours de construction et d'autres encore en conception⁶⁵.

Les investissements financiers de l'État ont été décisifs pour la construction d'une ville de Recife moderne et ils se sont prolongés jusqu'à la décennie 1930, sous le gouvernement de Lima Cavalcanti (1935 - 1937). Comme l'a expliqué en détail le critique d'art brésilien Paulo Herkenhoff, ces investissements ont permis l'ouverture de nouveaux champs d'activités professionnelles dans le modernisme brésilien et redessiné l'importance de la ville dans le développement de l'art moderne national :

Avec le plan Agache do *Rio dos olhos*, le gouverneur de Pernambouc, Lima Cavalcanti, vit le jardin Schwartz et appela son auteur pour qu'il s'occupe des places de Recife. Pernambouc a ouvert les possibilités pour que le paysagisme brésilien moderne puisse implanter les premiers projets publics importants. Jusque-là, il n'y avait que les essais de jardins privés par petits lots, sans générer d'esthétique. Recife était le véritable laboratoire et l'avant-garde du paysagisme au Brésil. (...) Le processus de Pernambouc nous permet de réviser l'historiographie du modernisme brésilien qui ne fait ici que réitérer d'autres hégémonies⁶⁶.

Au cours des premières décennies du XX^e siècle, Recife fut un terrain propice au développement d'expériences modernistes. Avant même que son port

⁶⁵ "Dentro dessa linha modernista há outra revelação que partiu de Pernambuco; por intermédio de Luís Nunes, o grande arquiteto paisagista Roberto Burle Marx projetou e construiu, no Recife, os seus primeiros jardins públicos: o de Casa Forte e o de Benfica, além de outros. (...) Esses movimentos refletiram na Primeira Exposição de Arquitetura Moderna no Brasil, feita no Pavilhão Pernambuco, de autoria do próprio Nunes, na comemoração do centenário da Revolução Farroupilha, com as maquetes, executadas no Recife, de vários prédios já construídos, outros projetados e em via de construção, outros ainda em projeto." Barros Souza, *A década de 20 em Pernambuco*, Recife, CEPE, 2015, p. 167.

⁶⁶ "Com o plano Agache do Rio nos olhos, o governador pernambucano Lima Cavalcanti viu o jardim Schwartz e chamou seu autor para tratar das praças do Recife. Pernambuco abriu as possibilidades para que o paisagismo moderno brasileiro implantasse os primeiros projetos públicos significativos. Até então houvera apenas os ensaios de jardins privados em lotes pequenos, sem gerar uma estética. Recife foi o real laboratório e a vanguarda do paisagismo no Brasil. (...) O processo pernambucano permite rever a historiografia do Modernismo brasileiro que aqui apenas reitera hegemonias." Catalogue de l'Exposition *Pernambuco Moderno*, Recife, Instituto Cultural Bandepe, 2006, p. 60.

soit pleinement opérationnel, la ville agissait déjà en tant que récepteur et diffuseur de nouveaux codes esthétiques, de nouveaux styles et de nouvelles cultures. Au cours des années 1920, la ville comptait une dizaine de journaux⁶⁷ et plusieurs revues⁶⁸. La presse locale était à l'époque le principal moyen de communication, comme l'affirme Joaquim Inojosa :

Au cours des années 1920, la communication à la radio et à la télévision était un mot inconnu. La presse constituait son véhicule exclusif. En ce point, on ne peut nier que les journaux de Recife ont atteint au moins l'Etat d'Alagoas jusqu'à l'Etat du Ceara, en intégrant leurs moyens intellectuels et en exerçant une influence sur eux⁶⁹.

Les journaux étaient tous proches du carrefour Lafayette, situé dans la rue de l'Empereur. Ils étaient également responsables de la diffusion de l'information et servaient de centre d'attraction et de rassemblement de poètes, d'artistes et d'intellectuels. Ces réunions avaient généralement lieu au café Continental, situé dans le célèbre coin Lafayette, ainsi nommé en raison d'un magasin de cigarettes fabriquées par l'usine Lafayette. À Recife, on peut affirmer que la presse a joué un rôle important dans la diffusion des idées artistiques modernes. En 1921, l'article "O meu Poeta Futurista" d'Oswald de Andrade, a injecté dans la société pernamboucaine, à travers les pages de *Jornal do Comercio* du 17 mai, les premières doses de poésie moderne. Au cours des années 1920, le réseau de communication entre Recife et les autres centres urbains s'est considérablement développé. En 1925, Paul Vachet, qui travaillait pour la Compagnie Générale d'Entreprises Aéronautiques, créa une ligne aérienne entre Rio de Janeiro et Recife, qui facilita la circulation des livres, des magazines et des journaux de différentes régions du monde. Ensuite, en 1930, la ville établit une connexion directe avec l'Europe grâce à l'installation d'un itinéraire exploité par la Société Zeppelin, reliant l'Allemagne à l'Amérique du Sud.

La ville de Recife construit au cours des premières décennies du XX^e siècle un réseau important de transferts et d'échanges d'informations. Cependant, la ville ne disposait pas de musées, de galeries et d'académies d'art susceptibles de contribuer à la circulation des œuvres et des objets artistiques. Le premier musée d'art, le Musée de l'Etat, n'a été inauguré qu'en 1930 et l'École des Beaux-Arts n'est arrivée que deux ans plus tard. Avant la création de ces structures, des artistes pernamboucains, tels que Bemvindo Melo, José Cordeiro, Virgílio Lopes

⁶⁷ Jornal do Recife, A província, Pequeno, Jornal do Comércio, Diário de Pernambuco, Diário da manhã, Diário da tarde, A noite, A Notícia et A Rua.

⁶⁸ Revista do Norte, Revista da cidade, Mauricéa, Semana ilustrada, Alvorada, Revista de Pernambuco, Estudantina, Revista da Petizada et Revista Raça.

⁶⁹ "Por toda a década de 20, a comunicação através de rádio e televisão era palavra desconhecida. Constituíam a imprensa o seu veículo exclusivo. Neste Ponto não há negar que os jornais do Recife alcançavam, pelo menos, de Alagoas ao Ceara, integrando-se com os seus meios intelectuais e sobre eles exercendo influência." Inojosa Joaquim, *Os Andrades e outros aspectos do Modernismo*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975, p. 274.

Rodrigues, Carlos Batista et Fédora do Rego Monteiro ont participé activement au circuit artistique à Rio de Janeiro en tant qu'étudiants réguliers de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts carioque et en exposant dans plusieurs Salons institutionnels. Les artistes locaux souhaitant diffuser leurs œuvres en dehors de la ville de Rio de Janeiro devaient rechercher des lieux d'exposition alternatifs, comme le firent Lasar Segall et Anita Malfatti à São Paulo. Cette stratégie a également servi de base à la diffusion des travaux de certains artistes de Pernambouc en tant qu'introducteurs des questions visuelles modernistes dans l'État.

En 1917, le peintre Fédora do Rego Monteiro organisa une exposition au siège de l'Association des employés du commerce de Pernambouc. À cette occasion, l'artiste exposa quarante-neuf peintures à l'huile et six aquarelles, toutes des œuvres fortement influencées par l'impressionnisme et le postimpressionnisme acquis lors de son séjour en Europe réalisé entre 1911 et 1913, en compagnie de son frère l'artiste Vicente do Rego Monteiro.

Vicente organisa également au siège de la même association une exposition personnelle de ses œuvres résultant de son premier séjour en Europe. Les œuvres présentées par Vicente contenaient une forte charge symboliste et un thème centré sur la mythologie indigène brésilienne qui servit plus tard à la formation des bases du mouvement anthropophagique.

Une troisième exposition, également organisée à Recife dans les années 20, a présenté à la société Pernambuco un autre membre de la famille Rego Monteiro. Joaquim, le frère cadet de Fédora et Vicente, a également bénéficié d'une formation artistique internationale, développant une recherche picturale qui le conduisit à d'intéressantes expériences abstractionnistes. Ses recherches picturales furent exposées pour la première fois au Brésil en 1924, au Cabinet portugais de lecture à Recife.

La production et l'influence de ces trois artistes sur le système artistique de Pernambuco, ajoutées au militantisme de Joaquim Inojosa par le biais de la revue *Mauricéa*, démontrent que la ville de Recife fut un centre important de production et de circulation de l'art moderne dans le cadre national. À l'aide de la frise chronologique ci-dessous (figure 28), il est possible d'identifier les principaux événements modernistes qui se sont déroulés dans la capitale de Pernambouc et également les principaux vecteurs ayant contribué à l'introduction et au traitement de l'art moderne dans la capitale.

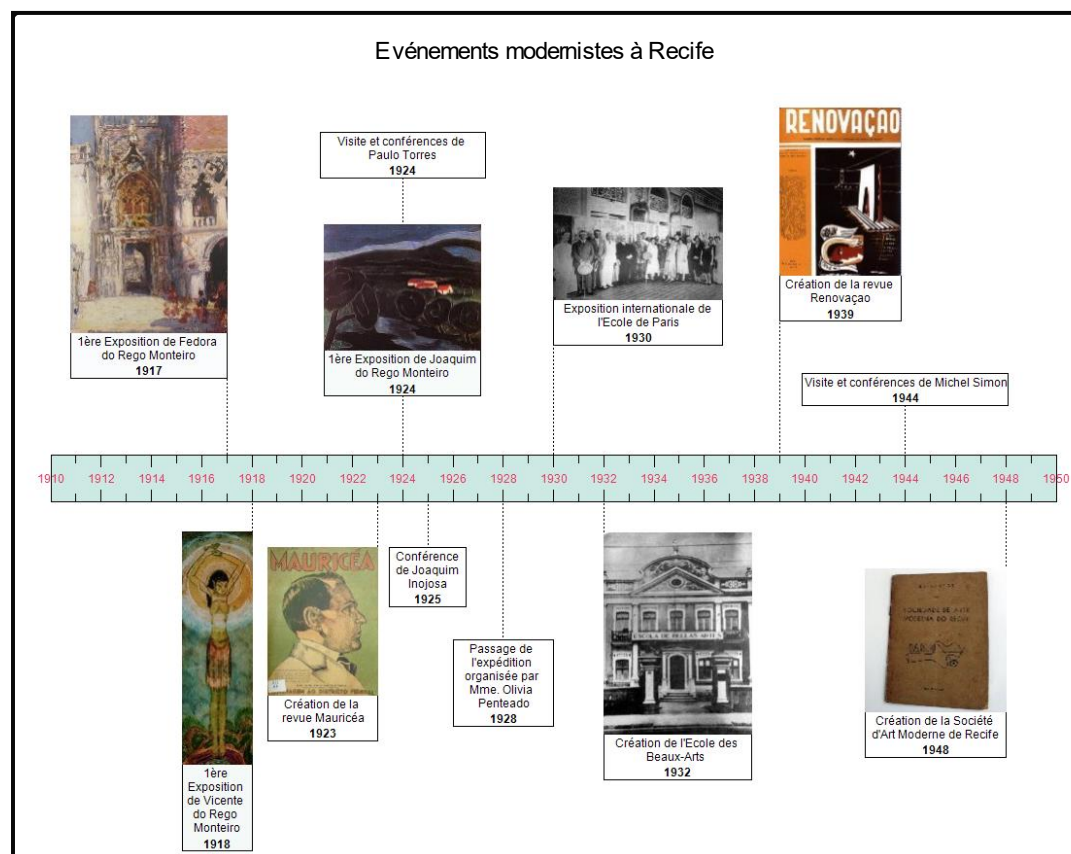


Figure 28 - Frise chronologique représentant les principaux événements artistiques modernistes à Recife (1910 – 1930).

Au-delà des initiatives individuelles déployées par la famille Rego Monteiro, la frise présente une série d'événements importants pour l'introduction des idées modernes dans l'État de Pernambouc, tels que des visites et des conférences organisées par d'importantes personnalités liées à la scène artistique moderne nationale et internationale. Les conférences des poètes et écrivains Paulo Torres et Joaquim Inojosa étaient exclusivement consacrées aux questions modernistes liées à la littérature, notamment la conférence de Joaquim Inojosa, ayant été transmise par radio, une nouveauté à l'époque.

L'influence de la famille Rego Monteiro sur l'art pernamboucain n'était pas seulement due aux expositions individuelles organisées par la fratrie, mais également à travers des initiatives d'ordre collectif. En 1930, Recife fut la première ville brésilienne à recevoir une exposition internationale d'art moderne. L'exposition internationale de l'Ecole de Paris fut une initiative de Vicente do Rego Monteiro, en partenariat avec le critique d'art français Géo-Charles et le marchand Léonce Rosenberg. L'exposition présentée à Recife, São Paulo et Rio de Janeiro, offrit un aperçu des avant-gardes modernistes en vogue en Europe et marqua profondément le système artistique national. Cet événement est chargé d'une richesse indéniable pour l'histoire de l'art sud-américain et peut être reconnu comme un point de départ important à la diffusion des avant-gardes en Amérique du Sud. Deux ans après le passage de l'Ecole de Paris à Recife, la ville créa enfin son Ecole des Beaux-Arts. Fondée en 1932, l'institution académique de

Pernambouc était née déjà contaminée par les tendances modernistes. Suivant le modèle académique de la ville de Rio de Janeiro, l'École des Beaux-Arts de Recife fut fondée par un groupe de professeurs, formés principalement par l'École des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, dont faisait partie Fédora do Rego Monteiro, seule représentante féminine. En ce sens, la famille Rego Monteiro se présente comme un important vecteur ayant contribué à un rapprochement entre le Nord-Est du Brésil et la France, grâce à de nombreux transferts artistiques effectués par les trois artistes entre Recife et Paris. Les contacts des peintres Fédora, Vicente et Joaquim do Rego Monteiro avec la culture européenne et surtout avec le marché de l'art français furent très productifs. Ils participèrent à d'importantes expositions dans divers espaces institutionnels et créèrent un réseau de contacts avec d'importantes personnalités influentes dans le monde des arts. Les contacts entre ces artistes et les courants parisiens modernistes ont eu divers impacts au sein du système culturel du Nord-Est du Brésil. À Paris, la résidence Rego Monteiro servait de point de rencontre et de liaison entre le modernisme français et la sphère culturelle pernamboucaïne.

Considérant que les relations entre la ville de Recife et le développement de l'art moderne brésilien n'ont pas encore été suffisamment étudiées, il devient évident et nécessaire d'enquêter sur la trajectoire du trio Rego Monteiro, afin de comprendre les influences qu'ils ont exercées sur la construction du modernisme à Recife. La nécessité d'étudier et de localiser les productions des artistes mentionnés ne se limite pas seulement à la compréhension du processus d'actualisation des arts plastiques dans l'état de Pernambuco, mais contribue aussi à l'élucidation de la structuration de l'Histoire de l'art brésilienne, en ce qui concerne la légitimation du modernisme dans le Nord Est du Brésil et ses impacts sur le scénario national. Comme le déclare le critique d'art Paulo Herkenhoff, il y a peut-être eu une autre "Semana de Arte Moderna" en 1922 - non à São Paulo ou à Recife, mais à Paris. « Les Rego Monteiro - en particulier Vicente et son frère Joaquim - menaient des recherches dont la modernité, différente du modernisme pauliste, annonçait des intérêts d'une importance fondamentale pour la culture brésilienne⁷⁰ ».

⁷⁰ "Os Rego Monteiro – especialmente Vicente e seu irmão, Joaquim, realizavam investigações cuja modernidade, diferindo do modernismo paulista então nascente, anunciava interesses de fundamental contribuição para a cultura brasileira." Clarissa Diniz, « Pernambuco experimental » dans le Catalogue de l'Exposition *Pernambuco Experimental*, Rio de Janeiro, 2014, p.35.

**TROISIEME PARTIE :
LES ARTISTES REGO MONTEIRO
ET LEURS VECTEURS
D'INFLUENCE DANS L'ART
MODERNE AU BRESIL**

3.1. LA FAMILLE REGO MONTEIRO

Au cours du processus de diffusion des avant-gardes modernistes européennes, ayant servi à nourrir la peinture anthropophage et à la construction de l'identité de l'art moderne national, l'Histoire de l'art brésilien recense plusieurs événements, groupes, institutions et véhicules de publication visant à promouvoir l'esthétique moderniste dans différents états du pays. Cette ambiance, marquée par un moment de riche transformation culturelle, a oscillé au début du XX^e siècle au Brésil, entre les villes de São Paulo et Rio de Janeiro, toutes deux situées dans le Sud-Est du pays, et en plein essor économique grâce aux exportations de café et à l'industrialisation.

La période prospère du café (1800 - 1930) a concentré une élite économique dans la région Sud-Est du Brésil, qui a directement contribué au développement et à la formation d'artistes et d'importantes institutions culturelles dans cette région. En ce sens, il convient de souligner la participation de la famille pauliste Penteado, qui, au fil des générations, a directement contribué à la tenue de la 1^{ère} Biennale internationale de São Paulo, ainsi qu'à la création du Musée d'Art Moderne (MAM / SP) et plus particulièrement à la création d'une importante collection d'œuvres modernistes. La croissance industrielle a également eu un impact sur le développement du modernisme pauliste. Parmi les principaux mécènes du secteur industriel de l'époque, il est indispensable de mentionner l'importance de la famille Matarazzo, d'origine italienne qui, comme d'autres riches familles de Rio et de São Paulo, a acquis un grand nombre d'œuvres modernistes.

Parallèlement au développement économique centré dans la région Sud-Est du Brésil au début du XX^e siècle, d'autres régions du pays se consacraient à de nouvelles activités économiques qui enrichissaient leurs élites, comme la production de coton dans le Nord-Est et de caoutchouc dans le nord du Brésil. Comme dans le Sud-Est brésilien, l'élite du Nord-Est a également envoyé plusieurs artistes qui ont eu la possibilité de suivre des études en Europe. En ce sens, la famille Rego Monteiro était sans aucun doute le principal vecteur des principaux transferts artistiques effectués entre le Nord-Est du Brésil et la France. Les transferts culturels entre la ville de Recife et l'atmosphère moderniste parisienne ont démarré en 1911, lorsque le représentant de la société anglaise de textile Havendish & Co., Ildefonso do Rego Monteiro, et son épouse, Elisa Cândida Figueiredo Melo do Rego Monteiro, cousine au troisième degré des peintres Pedro Américo de Figueiredo et Aurélio de Figueiredo, décidèrent d'envoyer leurs enfants étudier en France. Au total, le couple Rego Monteiro avait cinq enfants, tous nés à Recife et s'intéressant aux arts. La première-née de la famille, Fédora, et ses frères Vicente et Joaquim do Rego Monteiro se sont consacrés à la peinture. Debora do Rego Monteiro est diplômée en droit à Recife et a développé une carrière littéraire. José do Rego Monteiro a suivi la voie de l'Architecture.

Le voyage à Paris des enfants Rego Monteiro reflète la volonté de l'élite brésilienne d'offrir à ses héritiers une éducation de qualité, capable de garantir les privilèges économiques de la vie bourgeoise. Grâce à la formation de nouvelles élites nationales, apparues au Brésil à partir du XIX^e siècle, le déplacement de plusieurs jeunes Brésiliens vers les centres de formation académique européens est devenu courant parmi les familles riches. Cependant, le choix d'encourager des carrières artistiques à l'intérieur de la famille Rego Monteiro est tout à fait remarquable. En effet, les sciences humaines et les arts ne faisaient pas partie des formations les plus recherchées, car elles étaient considérées alors comme des activités inférieures qui ne garantissaient pas un rendement financier conséquent. Le système de formation professionnelle brésilien, structuré au XIX^e siècle pour répondre aux exigences de l'industrialisation du pays, offrait aux enfants de l'élite brésilienne une variété de cours axés principalement sur l'ingénierie, le droit et la médecine. Pour les artistes, les opportunités d'obtenir une formation professionnelle étaient restreintes aux Écoles des Beaux-Arts situées dans les villes de Salvador et de Rio de Janeiro, capitale où les Rego Monteiro firent une escale de trois ans, avant leur déménagement pour Paris.

En plus de contribuer à une compréhension plus large sur l'art moderne brésilien au début du XX^e siècle, l'étude du parcours des trois peintres Rego Monteiro peut permettre la construction d'une histoire de l'art brésilienne fondée sur les transferts artistiques, capable d'élucider le rôle et l'importance de ces artistes dans le système artistique national.

3.2. FEDORA DO REGO MONTEIRO

Née le 3 février 1889 à Recife, Fédora do Rego Monteiro entretient depuis son enfance une relation profonde avec les arts et en particulier avec la peinture, une passion à laquelle, elle s'est consacrée tout au long de sa vie. Sa trajectoire d'artiste a été marquée par une série de transformations personnelles, de déplacements, de changements et de défis qui se sont reflétés dans sa construction en tant qu'artiste et en tant que femme.

Durant son enfance, Fédora a commencé ses études artistiques en prenant des cours particuliers de dessin et de peinture dans sa propre résidence. Ce type d'espace a souvent été adopté comme environnement d'apprentissage par les riches familles de Pernambouc au XIX^e siècle, comme le commente l'historienne Maria Beatriz Monteiro Guimarães :

Un autre lieu d'enseignement qui finit par remplir une fonction qui ne lui est pas très spécifique est l'intérieur des maisons des villes et des sucreries. Ici, le lieu d'enseignement fusionne dans un même environnement les activités appartenant à la sphère publique avec les singularités du lieu domestique, sphère privée. Dans les « foyers d'éducation », étaient envoyé, je crois, les filles et les garçons blancs, probablement les plus riches financièrement, compte tenu du fait que ces cours étaient privés, avec des enseignantes et

enseignants embauchés et payés par les familles, ou les maîtres venaient chez eux⁷¹

Dépourvue d'établissements dédiés à l'enseignement des Beaux-Arts tout au long du XIX^e siècle, à l'exception des cours privés, la ville de Recife n'offrait aucune formation alternative aux fils et filles de l'élite pernamboucaine, orientés vers les arts plastiques. Dans le cas des femmes, l'ouverture de l'enseignement artistique à Pernambouc n'a eu lieu que pendant les premières décennies du XX^e siècle, à travers la création d'écoles professionnelles mixtes, qui offraient aux femmes la possibilité de développer une formation artistique orientée vers les arts domestiques.

Les premiers cours de dessin et de peinture reçus par Fédora ont été donnés par le peintre et photographe Louis Piereck, né à São Paulo, résidant dans la capitale de Pernambouc et propriétaire de l'atelier Photo-Piereck, fondé à Recife en 1892⁷². Ces leçons reposaient sur une méthodologie axée sur la reproduction de modèles d'imagerie qui circulaient dans la capitale de Pernambouc, essentiellement au travers de cartes postales, l'un des principaux vecteurs de diffusion d'images polychromes dans le Nord-Est du Brésil à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles. Comme on peut le voir sur la figure 29, le résultat de ces premiers exercices picturaux développés par Fédora a abouti à une production visuelle liée au genre du portrait, le parcours suivi et exercé par l'artiste avec maîtrise tout au long de sa trajectoire artistique.

⁷¹ “Um outro lugar de educação que acaba por cumprir uma função que não lhe é muito própria são os interiores das casas nas cidades e nos engenhos. Aqui, o lugar de instrução funde num mesmo ambiente atividades pertencentes à esfera pública com as singularidades do lugar doméstico, esfera privada. Nos “lares da educação”, transitavam, creio eu, meninas e meninos brancos que provavelmente deveriam ser os mais abastadas financeiramente, considerando o fato de essas aulas serem particulares, tinham professores e professoras contratados e pagos pelas famílias que encaminhavam seus filhos e filhas para esses espaços ou traziam os mestres e mestras até suas residências.” Guimaraes Maria Beatriz Monteiro. *Saberes consentidos conhecimentos negados. O acesso à instrução feminina durante o início do século XIX em Pernambuco*. Memoire de master – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002, p. 155.

⁷² *Diário de Pernambuco*, Recife, 26/04/1917, p. 5.



Figura 29 – Fédora do Rego Monteiro, sans titre, 1902, Collection de la famille Rego Monteiro, Recife.

La figure 29 montre une certaine influence de la technique de la photo-peinture, une activité menée avec succès à Recife par Piereck. Cette technique popularisée dans le Nord-Est du Brésil dérive de l'application de peintures sur une base photographique à faible contraste avait pour objectif principal de colorer les images. L'absence de fond, le cadrage en camée, la recreation vestimentaire et la prééminence donnée aux expressions faciales sont des caractéristiques de la photo-peinture qui peuvent être clairement perçues dans cette œuvre de Fédora. Quant à la figure masculine représentée, le Christ apparaît comme l'un des thèmes présents non seulement dans les exercices picturaux exécutés par l'artiste (figures 29 et 30) mais principalement dans le processus éducatif vécu par le peintre, imprégné d'une forte influence catholique, commune à tous les foyers brésiliens au XIX^e siècle, comme le commente Gilberto Freyre :

La religion, catholique, bien sûr, jouait un rôle important dans la vie de famille brésilienne au milieu du XIX^e siècle. L'éducation domestique, c'est-à-dire, la tâche non seulement d'éduquer mais aussi d'instruire les garçons et les filles dans les maisons patriarcales, avait un caractère profondément catholique. Les enfants ont appris de leurs mères à être pieux, craignant le Dieu Tout-Puissant : un Dieu qui a vu tout ce qui était fait parmi les hommes et enregistré dans un énorme cahier, pour la punition future, tous les péchés des adultes et des enfants. (...) Presque chaque maison de ville avait son oratoire, avec

des images et un dôme en verre ; (...) La discipline domestique était basée sur la crainte de Dieu. Mais cela échouait, le fouet entraînait avec force.⁷³

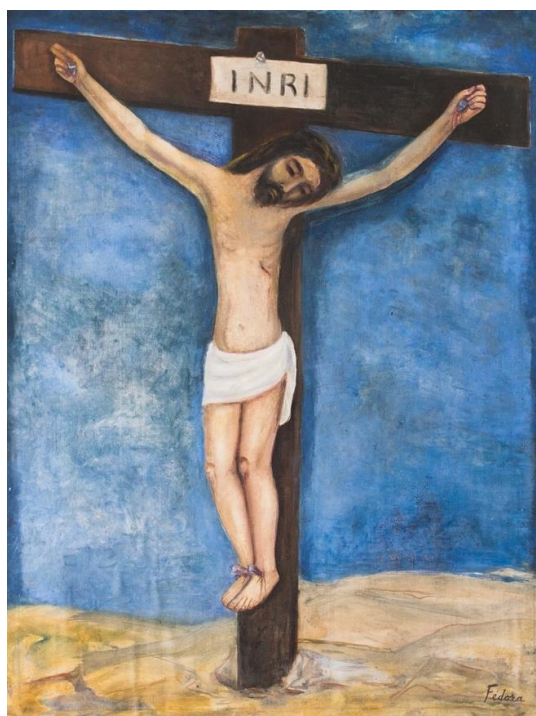


Figura 30 - Fédora do Rego Monteiro, sans titre, sans date, Collection de la famille Rego Monteiro, Recife.

Avec des traits pratiquement naïfs, marqués par l'utilisation de couleurs vives et une tendance ornementale, la figure 30 se matérialise visuellement à partir d'une informalité créative qui rapproche la peinture de Fédora do Rego Monteiro de l'iconographie chrétienne médiévale, à travers une représentation artistique archétypale. Les problèmes d'anatomie que présentent un corps volumétriquement déformé dénoncent les difficultés rencontrées par Fédora à représenter la figure humaine, une tâche difficile pour la plupart des artistes brésiliennes qui n'ont pas eu l'occasion de suivre des cours de modèles vivants tout au long du XIX^e et du début du XX^e siècles. Dans les figures 29 et 30, le manque de connaissance de l'artiste sur les règles académiques ou classiques de composition et de technique est évident, y compris l'utilisation de proportions anatomiquement correctes et la perspective spatiale en trois dimensions. La frontalité présente dans les deux

⁷³ “A religião – católica, é claro – exercia função importante na vida de família do Brasil nos meados do século XIX. A educação doméstica, isto é, a tarefa não só de educar como de instruir meninos e meninas nas casas patriarcais tinha profundo cunho católico. As crianças aprendiam com as mães a ser piedosas, temendo o Deus Todo-Poderoso: um Deus que via tudo o que se fazia entre os homens e registrava em um enorme caderno, para futuro castigo, todos os pecados de adultos e de meninos. (...) Quase toda casa de cidade tinha o seu oratório, com imagens e redoma de vidro; (...) A disciplina doméstica tinha como base o temor de Deus. Mas se este falhava, entrava vigorosamente o chicote”. Freire Gilberto, *Vida Social no Brasil nos meados do século XIX*, São Paulo, Global Editora, 2008, p. 93-94.

tableaux accentue la solennité de la rencontre entre l'auteur ou le spectateur avec l'autorité spirituelle représentée, en même temps qu'ils mettent en évidence les premiers sujets traités par le peintre de Fédora, résultant d'un processus éducatif basé essentiellement sur des principes religieux, vécus avec encore plus d'intensité par le sexe féminin.

Au Brésil, grâce au décret 1159 du 3 décembre 1892, approuvé par le président de la République de l'époque Floriano Peixoto et signé par le ministre d'État, Fernando Lobo, le sexe féminin a été officiellement admis dans l'enseignement supérieur, ce qui lui a permis d'entrer à l'École Nationale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro. Cependant selon l'article 187 du décret susmentionné, aucune obligation n'est donnée aux établissements d'enseignement supérieur d'autoriser l'inscription des femmes. Ces établissements devaient offrir un enseignement organisé dans des classes séparées entre les sexes opposés.

À Rio de Janeiro, la première institution à organiser des cours dédiés aux femmes fut le Lycée des Arts et Métiers, en 1881, offrant une formation pédagogique centrée sur les arts industriels et plus particulièrement dans le cas des femmes, sur l'artisanat. À Pernambuco, cette ouverture professionnelle au sexe féminin se présente en amont par rapport à Rio de Janeiro. En effet, grâce à l'implantation de la Société de Propagation de l'Instruction Publique, le 11 février 1872, le cours normal pour femmes fut ouvert à Recife, dans les locaux de l'école normale. Cette formation comprenait des connaissances techniques du dessin linéaire, de la calligraphie et de la géométrie appliquées aux arts. Cependant, l'entrée du sexe féminin dans une institution exclusivement dédiée aux arts n'aura lieu à Pernambuco qu'à partir de 1932, avec la création de l'École des Beaux-Arts de la ville de Recife.

Les premiers témoignages de ses études académiques indiquent la présence de Fédora do Rego Monteiro à l'École Nationale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, ouverte au public féminin en 1879⁷⁴. En l'absence d'institution académique dédiée à l'éducation artistique dans l'État de Pernambuco et suivant les directives de sa mère, qui jugeait la formation reçue par sa fille à Recife insuffisante et provinciale, Fédora do Rego Monteiro s'installa en 1908 à Rio de Janeiro avec une partie de sa famille, où ils restèrent jusqu'en 1911. À Rio, elle s'inscrivit à l'École Nationale des Beaux-Arts où elle eut les premiers contacts avec l'enseignement académique grâce à son premier professeur au sein de l'institution, l'artiste italo-brésilien Eliseu Visconti (1866-1944).

⁷⁴ Zaccara Madalena (org.), *De sinhá prendada à artista visual. Os caminhos da mulher artista em Pernambuco*, Publicare, Recife, 2017, p. 34.



Figure 31 – Groupe d'élèves du professeur Eliseu Visconti (da la gauche à la droite) : Galdino Bicho, Marques Junior, Isolina Machado, Silva Meyer, Adelaide Gonçalves, Fédora do Rego Monteiro et Henrique Cavalleiro. Image extraite de l'album de la famille Rego Monteiro, Recife.

Le passage de Fédora par l'Ecole Nationale des Beaux-Arts à Rio de Janeiro permit à la peintre d'exposer son travail dans les salons institutionnels académiques, commençant ainsi sa carrière d'artiste professionnelle. La reconnaissance de son travail dans la sphère institutionnelle de Rio de Janeiro lui valut trois prix : une mention honorable du premier degré en 1911, une médaille de bronze en 1912 et une petite médaille d'argent en 1916. L'artiste participa selon l'annexe 7 à huit éditions des expositions annuelles organisées par l'École des Beaux-Arts carioque entre 1911 et 1927⁷⁵. Malgré le succès de Fédora dans les expositions officielles, l'artiste dans sa condition de femme, ne pouvait pas recevoir une formation académique de la même manière que les artistes du sexe masculin. Les limitations et les interdictions imposées aux femmes par l'Académie de Rio de Janeiro semblent être les mêmes que celles imposées par l'Académie des Beaux-Arts de Paris en France, décrits par l'historienne de l'art Martine Lacas :

(...) dans les statuts de l'Académie, les femmes se voyaient interdits non seulement d'assister aux séances d'études de modèles masculins mais aussi à celles des plâtres de statues antiques, sauf à se limiter aux extrémités (pieds, mains, tête). Interdiction prononcée au nom de la bienséance qui privait les femmes peintres de la maîtrise de la représentation de la figure

⁷⁵ Dans les expositions annuelles de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, Fédora a présenté un total de 26 peintures, dont 25 furent faites entre les années 1911 et 1918 et seulement une a été présentée en 1927. Editions : 1911, 1912, 1913, 1915, 1916, 1917, 1918 et 1927.

essentielle de la peinture d'histoire, le corps masculin et les confinait aux genres subalternes⁷⁶.

Prisonnière d'un système éducationnel hermétique et misogyne, Fédora do Rego Monteiro, devaient être attentive à la moindre opportunité leur permettant de se qualifier et se légitimer professionnellement loin de leur territoire d'origine. Après son voyage à Rio de Janeiro, l'artiste Rego Monteiro, à l'instar de plusieurs autres artistes brésiliens partis à l'étranger à la recherche de l'évolution de leur trajectoire professionnelle, s'installa en 1911 à Paris en compagnie de sa mère et de ses frères José, Vicente, Joaquim et Debora do Rego Monteiro. Le projet familial comprenait également la formation académique des deux fils aînés de la famille Rego Monteiro, qui étudièrent l'Architecture à l'École d'Architecture de Paris pour José et la sculpture à l'Académie Julian pour Vicente.

À Paris, la peintre eut la possibilité de développer ses études grâce à une formation artistique identique à celle reçue par les artistes masculins, ce qui était alors impossible au Brésil mais qui est devenu une réalité pour Fédora au sein de l'Académie Julian. Fondée en 1868 par Rudolf Julian (1839-1907), l'Académie a intégré les femmes dans ses programmes de formation dès les premières années de son existence. Malgré les prix extrêmement inégaux, qui ont généralement doublé par rapport aux services offerts aux élèves du sexe masculin, comme montre la figure 32, ces cours ont attiré un nombre important d'artistes françaises et étrangères, ce qui orienta le public féminin vers d'autres genres de peinture que le portrait.

⁷⁶ Lacas Martine, *Des femme peintres. Du XV^e à l'aube du XIX^e siècle*, Paris, Editions du Seuil, 2015, p. 115.

ACADÉMIE JULIAN
School of painting, modelling and drawing

COURS POUR HOMMES
Atelier, 5, rue Fromentin (en haut de la rue N.-D.-de-Lorette)
Atelier, 31, rue du Dragon (Carrefour de la Croix-Rouge)

ATELIERS VASTES ET DISTINCTS DE MM.

J. LEFEBVRE, de l'Institut, C. * et **T. ROBERT-FLEURY**, O. *

Jean-Paul LAURENS, de l'Institut, C. *

E. TOUDOUZE, O. * et **M. BASCHET**, *

F. SCHOMMER, * et **H. ROYER**, *

Ces éminents professeurs donnent régulièrement leurs conseils aux élèves

Saison d'hiver : Concours Académie Homme, Académie Femme, Torse Homme, Torse Femme, Portrait.
Prix de 150, de 100, de 50 fr. et Médailles.
Décernés tous les mois par les Professeurs réunis

EXPOSITION : 31, rue du Dragon, le dernier dimanche du mois, des Œuvres faites, pendant 4 semaines, dans leurs ateliers respectifs par les Elèves Hommes et Dames, œuvres qui sont jugées ensemble. Il n'y a jamais de vacances à l'Académie

Toute la journée **MODÈLES VIVANTS** (Académies)

DEMI-JOURNÉE (1)	JOURNÉE
Un Mois (4 sem. cons.) 25 f.	Un Mois (4 sem. cons.) 50 f.
Trois Mois, date à date 75	Trois Mois, date à date 125
Six Mois, — 125	Six Mois, — 200
Un An, — 200	Un An, — 300

5 Cachets : 10 francs (séance de 4 heures)

SCULPTURE (matin), Professeur **M. R. VERLET**, O. *

31, Rue du Dragon (Carrefour de la Croix-Rouge)

DEMI-JOURNÉE (1 bis)	JOURNÉE
Un Mois (4 sem. cons.) 40 f.	Un Mois (4 sem. cons.) 60 f.
Trois Mois, date à date 100	Trois Mois, date à date 150
Six Mois, — 150	Six Mois, — 250
Un An, — 250	Un An, — 400

COURS DU SOIR de 5 h. à 7 h.

CROQUIS — ILLUSTRATIONS

5, rue Fromentin, 31, rue du Dragon : 40 francs par mois, 0.50 par séance

Préparation aux Concours de l'École des Beaux-Arts et au Brevet de Professeur de Dessin de la Ville de Paris et de l'État
Les moyens d'instruction offerts par les ateliers sont complets. L'élève va progressivement des plus beaux plâtres d'après l'antique au modèle vivant.
L'Administration ne peut être rendue responsable du changement ou de l'absence d'un Professeur.
(1 et 1 bis). Demi-journée de 8 heures à midi ou de 1 heure à 5 heures (l'été).
Les abonnements se paient en entier et d'avance. Ils ne peuvent être modifiés ni résiliés.
Les élèves doivent en entrant, pour un chevalet et un tabouret qui restent acquis à l'Atelier, payer la somme de 6 fr. Ce prix est de 10 fr. pour les Elèves Dames. — Les Elèves sculpteurs doivent en entrant, pour une sellette qui reste acquise à l'Atelier, payer la somme de 10 fr.
Chevalet et sellette ne se paient qu'une seule fois.

COURS POUR DAMES
Atelier, 27 et 30, Galerie Montmartre (passage des Panoramas)
Atelier, 5, rue de Berri (avenue des Champs-Élysées)
Atelier 28, rue Fontaine (en haut de la rue N.-D.-de-Lorette)
Atelier, 35, rue du Cherche-Midi, près le Bon-Marché

ATELIERS VASTES ET DISTINCTS DE MM.

J. LEFEBVRE, de l'Institut, C. * et **T. ROBERT-FLEURY**, O. *

Jean-Paul LAURENS, de l'Institut, C. *

Henri ROYER, * (Atelier après-midi, l'été)

E. TOUDOUZE, O. * et **M. BASCHET**, *

F. SCHOMMER, * et **H. ROYER**, *

Ces éminents professeurs donnent régulièrement leurs conseils aux élèves

Saison d'hiver : Concours Académie Homme, Académie Femme, Torse Homme, Torse Femme, Portrait.
Prix de 150, de 100, de 50 fr. et Médailles.
Décernés tous les mois par les Professeurs réunis

EXPOSITION : 31, rue du Dragon, le dernier dimanche du mois, des Œuvres faites, pendant 4 semaines, dans leurs Ateliers respectifs par les Elèves, Hommes et Dames, œuvres qui sont jugées ensemble. Il n'y a jamais de vacances à l'Académie

Toute la journée **MODÈLES VIVANTS**

CONDITIONS : Rue de Berri et passage des Panoramas
5 Cachets (séance de 4 heures), 30 fr.

DEMI-JOURNÉE (1)	JOURNÉE
Un Mois (4 sem. cons.) 80 fr.	Un Mois (4 sem. cons.) 100 fr.
Trois Mois, date à date 150	Trois Mois, date à date 250
Quatre Mois, — 200	Quatre Mois, — 330
Six Mois, — 250	Six Mois, — 400
Neuf Mois, — 350	Neuf Mois, — 600
Un An, — 400	Un An, — 700

Dans les 4 ateliers de Dames, du 1^{er} Avril au 30 Septembre, chaque samedi après-midi, séance de croquis de 2 heures, 0.50

28, rue Fontaine : Un mois, 1/2 journée 40 fr.; journée 65 fr.
5 Cachets (séance de 4 heures), 15 fr.
35, rue du Cherche-Midi : Un mois, 1/2 journée, 25 fr.
Journée 50 fr.

COURS DU SOIR de 5 h. à 7 h.

CROQUIS — ILLUSTRATIONS

28, rue Fontaine; 27, Galerie Montmartre (Passage des Panoramas)
28, rue du Cherche-Midi
10 francs par mois, 0.50 par séance

Les Dames qui accompagnent les Elèves sont admises dans l'Atelier
On peut visiter les Ateliers de 8 heures à midi
Il y a aussi pour Dames des Cours de Pastel, Miniature, Aquarelle
SCULPTURE (matin), Professeur **M. R. VERLET**, O. *

Les prix du Cours de Sculpture sont les mêmes que ceux du Cours de Peinture, 5, rue de Berri

CONDITIONS SPÉCIALES POUR LES ÉLÈVES RECUS À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS
(réductions et gratifications)

31, Rue du Dragon **COURS DE DESSIN**
Spécial pour les jeunes garçons de 10 à 15 ans, 5 cachets 5 fr., Professeur

Figure 32 – Prospectus de l'Académie Julian mentionnant les tarifs pour les étudiants.
Archives Nationales, Fonds de l'Académie Julian

Lors du traitement des données extraites du fonds de l'Académie Julian, il a été possible de vérifier que les documents relatifs aux élèves féminines sont organisés sur une période allant de l'ouverture de l'établissement jusqu'en 1913. À partir de 1914, seuls les fichiers appartenant au sexe masculin sont présents dans le fonds consulté. En ce sens, il est possible d'établir une relation comparative entre le nombre d'étudiants inscrits, par sexe, depuis la date d'ouverture de l'Académie jusqu'à 1913, afin de mieux comprendre le processus d'insertion de Fedora do Rego Monteiro et d'autres femmes latino-américaines dans l'environnement artistique académique français au travers de leurs passages dans l'Académie Julian. Cette relation peut être visible sur le graphique ci-dessous :

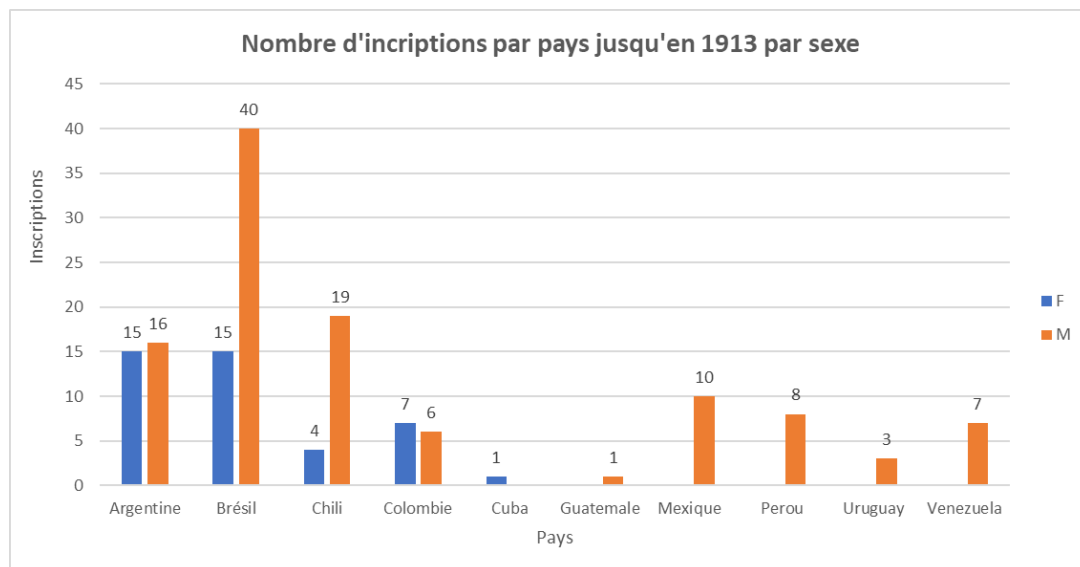


Figure 33 – Représentation graphique du nombre d'étudiants inscrits à l'Académie Julian reparti par sexe - 1868 et 1913

Les données présentées sur la figure 33 révèlent une disparité en ce qui concerne la présence du nombre de femmes dans l'Académie Julian par rapport au nombre d'élèves du sexe masculin. D'après le graphique ci-dessus, il est possible d'observer que sur l'ensemble des pays d'Amérique latine représentés, seulement cinq d'entre eux avaient des femmes enregistrées à l'Académie. Toujours selon la figure 33, même pour les pays ayant des femmes inscrites à l'Académie Julian, il est possible d'observer une inégalité entre le nombre d'homme et de femme représentés à l'Académie. En effet, Le Brésil compte plus de trois fois plus d'hommes que de brésiliennes, et au Chili l'écart est encore plus grand, quatre fois plus d'artistes masculins par rapport à leurs homologues féminines.

Au travers des informations extraites dans les catalogues généraux et les documents comptables, nous pouvons identifier un total de 15 artistes brésiliennes qui ont étudié à l'Académie Julian entre les années 1889 et 1913 (voir l'Annexe 6). L'évolution de la représentativité de ces artistes dans l'Académie peut être représentée en mettant en relation, le temps de fonctionnement de l'institution, depuis son ouverture jusqu'à 1913, avec le nombre d'artistes brésiliennes étant passées par l'institution. Nous pouvons observer cette relation à la figure 34 :

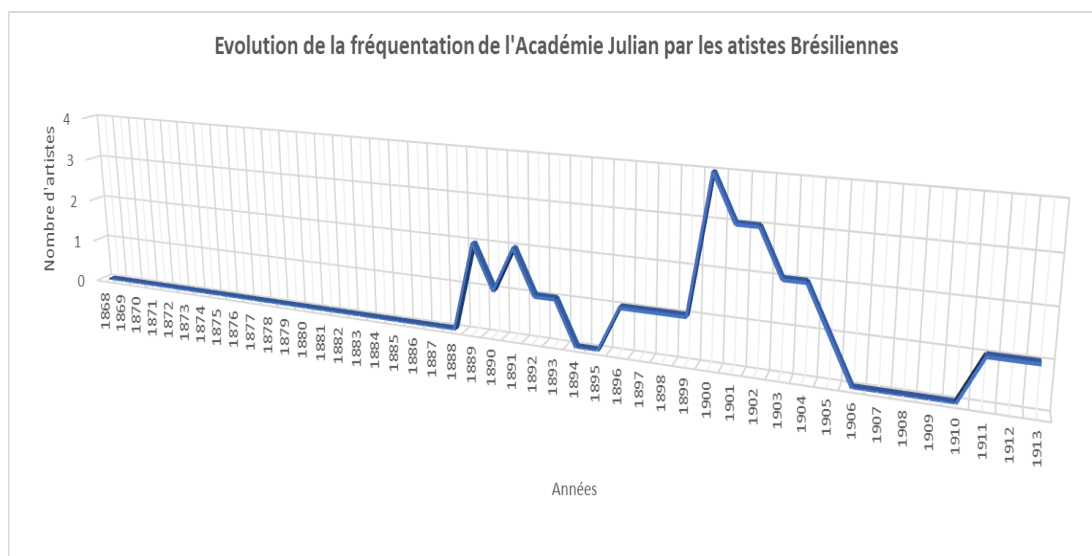


Figure 34 - Représentation graphique de l'évolution de la fréquentation des artistes brésiliennes à l'Académie Julian - 1868 1913

Nous notons, que l'arrivée des femmes brésiliennes dans l'Académie Julian est tardive. En effet, seulement 20 ans après son ouverture, l'établissement accueillera la première étudiante brésilienne. Deux autres intervalles graphiques signalent également l'absence d'artistes brésiliennes dans l'institution. Entre les années 1892 à 1895 et 1906 à 1910, aucune artiste n'était officiellement inscrite à l'Académie. Nous pouvons également identifier, entre 1900 et 1904, la période la plus fréquentée de l'Académie par les artistes brésiliennes et par conséquent la plus grande représentativité et projection de ces femmes sur la scène artistique internationale au cours des premières décennies du XX^e siècle.

L'inégalité vécue par Fédora do Rego Monteiro et d'autres artistes brésiliennes est également visible à travers le groupe de boursiers envoyés vers l'Europe par l'institution académique de Rio de Janeiro. Selon l'Annexe 4, il est possible de noter la présence de seulement deux femmes⁷⁷ parmi un groupe de cinquante-deux artistes ayant utilisé les prix décernés par l'académie carioque pour mener une formation professionnelle internationale. La présence féminine sur le marché des arts plastiques au Brésil était encore plus compliquée, surtout dans les régions périphériques, loin de l'axe culturel hégémonique du pays. Selon l'Annexe 6, sur l'ensemble des 18 artistes brésiliennes identifiés ayant transité par l'Académie Julian, seules Cristine Capper, Julieta de França et Fédora do Rego Monteiro apparaissent respectivement en tant que représentants du nord et du Nord-Est du pays. Tous les autres artistes dont les origines géographiques ont été identifiées sont originaires du Sud-Est du Brésil, en particulier des villes de Rio de Janeiro et de São Paulo.

Les archives de l'Académie Julian relatives à Fédora do Rego Monteiro indiquent une période de formation se déroulant entre octobre 1911 et février

⁷⁷ Julieta De França et Margarida Lopes de Almeida.

1912, comme le montrent les formulaires de paiement de l'Académie Julian disponibles en Annexe 8. Selon les documents consultés faisant référence à l'artiste, les ateliers fréquentés par le peintre de Pernambuco au sein de l'Académie Julian n'étaient pas enregistrés, cependant, ces informations ont pu être extraites des catalogues des salons auxquels elle participa à Rio de Janeiro. À partir de 1915, Fédora do Rego Monteiro est présentée dans les catalogues comme ayant été élève de Paul Gervais, enseignant à l'Académie Julian, comme l'indiquent les documents ci-dessous :

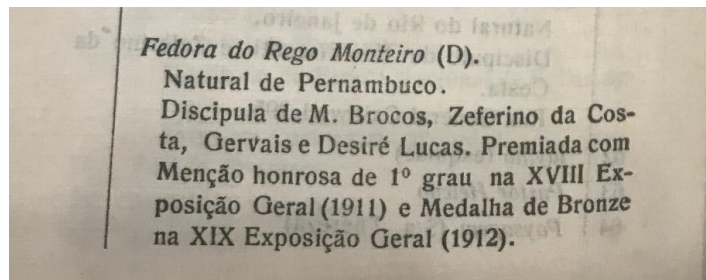


Figure 35 - Présentation de Fédora do Rego Monteiro dans le catalogue du Salon de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro de 1916⁷⁸

⁷⁸ 1916, Rio de Janeiro: *XXIIª Exposição Geral de Belas Artes*, Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1916, p. 42.

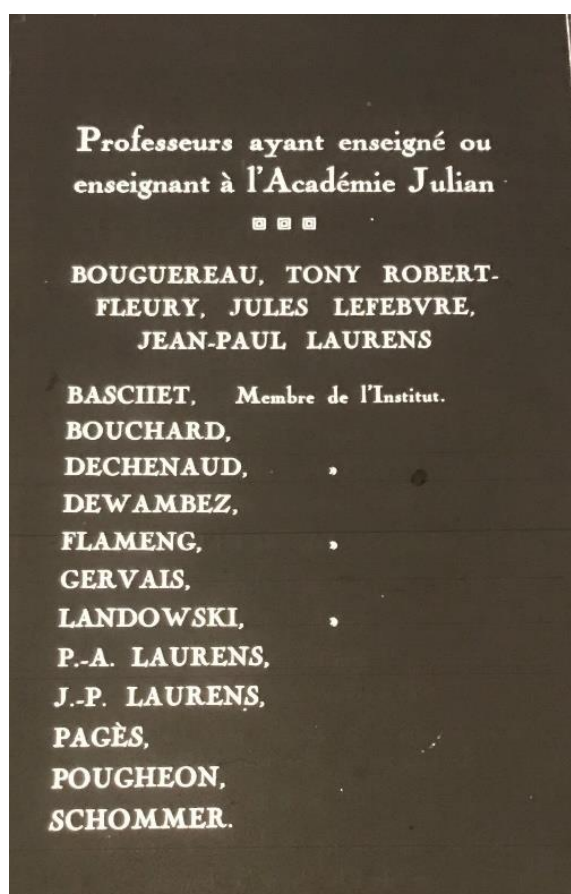


Figure 36 – Liste d'enseignants à l'Académie Julian⁷⁹

Lors de son séjour en France (1911-1914), Fédora do Rego Monteiro coupe pas ses liens avec le marché de l'art brésilien. Même à Paris, elle continue à exposer régulièrement dans les salons de Rio de Janeiro, en envoyant une série de peintures illustrant son parcours géographique en Europe. Selon l'Annexe 7, depuis 1913, il est possible de constater que la plupart des titres de ses œuvres présentées aux salons de Rio de Janeiro figurent dans les catalogues des expositions sous des titres français, italien et espagnol, évoquant des rivières, des bâtiments et des paysages situés à Venise, Paris et en Espagne. Sa production artistique lors de cette période est très largement influencée par son itinéraire en Europe (voir le *corpus* iconographique p. 15). Les tableaux appartenant à cette phase de production de l'artiste furent diffusés également en France, en participant à différents salons français. Elle participa au total à quatre expositions collectives à Paris, comme décrit dans l'annexe 7.

Selon les recherches effectuées par Dominique Lobstein⁸⁰, l'artiste a participé à deux éditions du Salon des Indépendants, une en 1913, où elle présenta trois peintures et une en 1914 où elle présenta également trois autres œuvres. Ce salon été reconnu comme un espace institutionnel doté d'un mécanisme de

⁷⁹ Fonds de l'Académie Julian, Archives Nationales cote : 63AS8

⁸⁰ Lobstein Dominique, *Dictionnaire des Indépendants*, Dijon, Echelle de Jacob, 2003, p. 1499.

sélection indépendant des intérêts et des visions académiques et capable d'absorber et de transmettre les nouvelles tendances artistiques rejetées par le regard académique. C'est à travers ce nouvel espace institutionnel que l'artiste de Pernambouc put entrer en contact direct avec des nouveaux partenaires économiques et d'acheteurs potentiels. La participation de l'artiste au Salon des Indépendants fut une importance capitale pour le développement de sa carrière comme peintre. Indépendamment des canons académiques, ce Salon a directement contribué au processus de développement de l'art moderne et à l'émergence et à la maturation de certaines avant-gardes modernistes absorbées et diffusées dans plusieurs pays. Des noms tels que Paul Signac, Piet Mondrian, Fernand Léger et Marc Chagall ont souvent été exposés aux Indépendants. Ouvert aux artistes de toutes nationalités, le Salon des Indépendants représentait pour Fédora et pour de nombreux autres artistes étrangers, non seulement une porte d'entrée vers le succès international, mais également un environnement propice à la réalisation d'échanges et de transferts artistiques entre leurs pays d'origine et l'ambiance artistique européenne.

Sur l'édition de 1913 du Salon des Indépendants, à laquelle Fédora participa, et sur l'importance de cet événement dans le contexte artistique européen, le critique Guillaume Apollinaire publia un texte dans le journal parisien *L'intransigeant* qui nous dit ce qui suit :

Dès dix heures du matin, le Salon des Indépendants était plein. [...] Le rôle historique du Salon des Indépendants est aujourd'hui défini. L'art du XX^e siècle n'est qu'une longue révolte contre la routine académique : Cézanne, Van Gogh, le Douanier Rousseau. Depuis vingt-cinq ans, c'est au Salon des Indépendants que se révèlent les tendances et les personnalités nouvelles de la peinture française, la seule peinture qui compte aujourd'hui et qui poursuivre à la face de l'univers la logique des grandes traditions. Cette année, le Salon des Indépendants est plus vivant que jamais. Les dernières écoles de peinture y sont représentées : le cubisme, impressionnisme des formes, et sa dernière tendance, l'orphisme, peinture pure, simultanéité⁸¹.

Malgré sa participation à un Salon fonctionnant comme une vitrine pour la nouvelle production artistique moderne, l'artiste n'avait pas le profil d'une peintre synthétiste et son attachement à l'académisme fut remarqué par la critique d'art française :

Mlle Fédora do Rego Monteiro est certainement une coloriste douée et qui excelle déjà à transcrire les riches chatoiements d'étoffes les belles carnations de nus nacrés et l'intimité des ambiances. Elle s'annonce comme une portraitiste gracieuse, sans fadeur et rigoureux sans brutalité. Mais elle n'a pas encore un style tout à fait original et une facture aboutement personnelle. Son dessin, qui ne manque pas de souplesse est insuffisamment dégagé des influences scolaires. [...] On ne peut encore rattacher Mlle Rego Monteiro à aucune école contemporaine. Elle n'a point évolué vers les recherches chromatiques du néo-impressionnisme chères aux Signac, aux Henri Martin, aux Le Sidaner. [...] Sa technique deviendra plus rigoureuse et plus précise dès qu'elle négligera les virtuosités des ateliers et les effets

⁸¹ Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918*, Paris, Gallimard, 1960, p. 372-374.

classiques pour serrer de plus près la nature. [...] Le plein air sera, pour l'excellente élève d'académie qu'est encore Mlle Rego Monteiro, une splendide révélation.⁸²

Le texte publié dans le journal *Le Radical* met en évidence l'attachement de l'artiste à l'académisme alors remarquable dans ses toiles. Tout en soulignant les faiblesses de la production de Fédora, le critique M. P. recommande à l'artiste d'expérimenter de nouvelles techniques de construction picturale, suscitant ainsi un dialogue entre l'artiste et les normes esthétiques de ce nouvel environnement dans lequel elle était désormais insérée.

Fédora, au niveau français, participa à 2 salons : en 1913 et 1914 au Salon des Indépendants et en 1914 au traditionnel Salon des Artistes Français. À Versailles, lors de l'Exposition des Beaux-Arts de 1913, Fédora établit des contacts avec le peintre brésilien Virgilio Mauricio, récompensé au Salon des Artistes Français en 1913⁸³, et devient son élève. Selon une interview accordée à la presse de Pernambouc, à l'occasion de l'inauguration de la première exposition personnelle de l'artiste à Recife, en 1917, Virgilio Mauricio rappelle le succès remporté par Fédora à Paris lorsqu'elle fut finalement admise aux Salon des Artistes Français de 1914 grâce à ses conseils.

Mme Rego Monteiro m'a fait sentir que le seul grand désir qu'elle avait à Paris était de voir une œuvre de sa fille exposée au Salon. Et pourquoi ne pas exposer ? C'était ma question. C'était très difficile pour la gentille dame de répondre. Ma fille qui a étudié avec Gervais, n'a pas été admise, avec le peintre Guetio, de même, avec les professeurs Désiré Lucas, Shommer, elle n'a pas réussi à exposer. La révélation de Mme do Rego Monteiro m'a surpris. J'ai affirmé calmement que sa fille va exposer en 1914. Fédora do Rego Monteiro a eu la gentillesse d'écouter mes conseils et de prendre des leçons. Le Salon s'approche. J'ai tenu ma promesse. Fédora avait réalisé un autoportrait. Elle a envoyé la toile au Salon et quelques jours plus tard, les peintres Léon Comère et Etchevery m'ont assuré : Votre élève a été admise. Quelques jours plus tard, je suis allé à la résidence de la famille Rego Monteiro et j'ai apporté la carte d'exposant. C'était une joie générale. Ma parole fut accomplie et le talent de l'artiste récompensé⁸⁴.

⁸² M.P., « Le Monde des Arts », *Le Radical*, Paris, 29/03/1913.

⁸³ 1913, Paris, *Salon des artistes Français*, Paris, 1913, p. 162.

⁸⁴ Mme. Rego Monteiro fez-me sentir que o único grande desejo que tinha em Paris, era o de ver um trabalho de sua filha exposto no Salão. E porque não expõe? Foi a minha pergunta. E muito difícil respondeu-me a bondosa senhora. Minha filha estudou com Gervais, não foi admitida, com o pintor Guetio, do mesmo modo, com os mestres Désiré Lucas, Shommer, não conseguiu expor. Surpreendeu-me a revelação de Mme.do Rego Monteiro. Com calma afirmei; sua filha exporá em 1914. Fédora do Rego Monteiro teve a gentileza de ouvir os meus conselhos e aceitar algumas lições. Aproxima-se o Salão. Era o caso de eu cumprir a minha promessa. Fédora havia executado um autorretrato. Enviou a tela para o Salão e dias depois recebi dos pintores Léon Comère e Etchevery o seguinte: Votre élève a été admise. Alguns dias mais tarde, fui à residência da família Rego Monteiro e levei o cartão d'exposante.

Au-delà de représenter la peinture brésilienne dans le marché français de l'art en participant à deux salons français différents, Fédora fut une importante coordinatrice d'actions collectives en sa contribution en tant que membre fondatrice de deux associations d'artistes créées à Paris. En 1913, elle et ses frères José et Vicente se sont réunis avec plusieurs personnalités influentes du cercle politique et culturel franco-brésilien et fondent le Cercle d'Artistes Brésiliens en France.

En plus du Cercle des Artistes Brésiliens, Fédora do Rego Monteiro fut responsable de la création d'un autre collectif d'artistes nommé Société mutuelle des artistes peintres, sculpteurs et graveurs⁸⁵. Créée en 1914, cette association visait à développer des actions sociales telles que les dépenses funéraires, alloués aux secours aux ascendants, aux veufs, veuves ou orphelins des membres.

Le déclenchement de la Première Guerre mondiale effaça non seulement Fédora do Rego Monteiro et ses frères de la scène artistique française, mais également plusieurs artistes étrangers qui retournèrent dans leurs territoires d'origine pour échapper au conflit. Le retour de la famille Rego Monteiro au Brésil signifia pour Fédora le début de la deuxième phase de sa carrière professionnelle et un deuxième contact avec le marché de l'art brésilien et l'École Nationale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro. À son retour au Brésil en 1914, la famille s'installa à Rio de Janeiro, où elle restera jusqu'en 1917. Pendant ce temps, Fédora do Rego Monteiro eut l'occasion de poursuivre sa carrière d'artiste professionnel et de montrer ses compétences acquises lors de son séjour en France. Selon l'Annexe 7, entre 1914 et 1917, elle participa à quatre expositions à Rio de Janeiro, dont sa première exposition personnelle⁸⁶.

L'avant et l'après de son expérience internationale révèlent deux phases totalement différentes qui dénoncent un certain abandon de la peinture académique et l'avènement d'une nouvelle façon adoptée par l'artiste en ce qui concerne l'utilisation de la lumière et de la couleur, éléments fondamentaux du langage pictural. L'influence de l'atmosphère artistique parisienne a été déterminante pour les choix picturaux adoptés par l'artiste, comme elle nous le dit dans une interview accordée au journal *Pequeno* de 1920.

Il est indéniable que mon séjour à Paris a grandement contribué à la perfection de ma vocation. Malgré tout, Paris est toujours la grande métropole de l'art. Là, comme dans une grande mer, toutes les écoles et tous les genres vont couler. Par tempérament, je ne pouvais pas m'empêcher de sentir la couleur et la lumière dispersées par la nature. À cet égard, je pense que les peintres espagnols modernes sont ceux qui vont le plus avec mes tendances. J'avoue que l'impressionnisme m'a beaucoup influencé et une nouvelle

Foi uma alegria geral. Estava cumprida a minha palavra e o talento da artista recompensado. *Jornal Pequeno*, 05/03/1917, Recife, p. 2.

⁸⁵ Recueil des actes administratifs de la Préfecture du département de la Seine, Bibliothèque nationale de France, Département Droit, économie, politique, F-27043.

⁸⁶ *A noite*, Rio de Janeiro, 04/07/1916, p. 5 ; *Revista Careta*, Rio de Janeiro, n° 418, 1916, p. 13.

perception des effets du rayon solaire et comme l'avait dit Henry Naegely, le trait le plus saillant de la peinture moderne. Le rôle joué par Renoir, Monet, Pissarro, Cézanne et Sisley dans l'art de ce siècle est sans aucun doute étonnant. (...) Disant que l'impressionnisme a beaucoup influencé mon art, je ne veux pas dire par là que j'applaudis à toutes les exagérations découlant de tendances plus ou moins modernes, et qu'en commençant par sacrifier entièrement la ligne et la couleur, ils sont tombés dans les déplorables processus futuristes. Mais c'est une phase de transition. Et l'art, l'art véritable, dans l'afflux de théories rationnelles et de la juste contribution que lui auraient apportée les révolutionnaires de l'impressionnisme, restera malgré ces créations éphémères et stupides⁸⁷.

Selon la déclaration de Fédora, nous réalisons qu'elle s'est positionnée en opposition aux expériences visuelles avant-gardistes qui ont redéfini le sens et l'utilisation de la ligne et de la couleur en tant qu'éléments de composition d'une image. En dépit de l'intégration de l'impressionnisme dans son travail, Fédora do Rego Monteiro n'a pas développé de recherches susceptibles d'approfondir le processus de décomposition et recomposition des formes sur lequel les artistes fauvistes, expressionnistes, cubistes, et abstraits se sont appuyés. En considérant cet approfondissement comme déplorable et déraisonnable, Fédora s'éloigne de la pensée artistique moderne et témoigne de sa communion avec la logique artistique académique qui a tant influencé son œuvre. Cependant, malgré son manque d'ouverture pour les expériences avant-gardistes, les transformations dans le travail de l'artiste après son séjour à Paris sont évidentes. Comme nous l'observons dans les peintures des figures 37 et 38, l'artiste démontre qu'elle a développé un dialogue entre les canons académiques et les techniques et les styles qui s'approchent des caractéristiques néo-impressionnistes.

⁸⁷ E inegável que a minha permanência em Paris contribuiu grandemente para o aperfeiçoamento de minha vocação. Apesar de tudo, Paris ainda é a grande metrópole da arte. Vão ali desaguar como n'um grande mar todas as escolas e todos os gêneros. Por temperamento eu não poderia deixar de sentir a cor e a luz espalhadas pela natureza. A este respeito creio que os modernos pintores espanhóis são aqueles que vão mais com as minhas tendências. Confesso que o impressionismo me influenciou bastante e uma nova percepção dos efeitos do raio solar é como dizia Henry Naegely, o traço mais saliente da pintura moderna. O papel que Renoir, Monet, Pissarro, Cézanne e Sisley desempenharam na arte deste século é, incontestavelmente, assombroso. (...) Dizendo-lhe que o impressionismo influenciou bastante a minha arte, não quero dizer com isto que aplaudo todos os exageros decorrentes das tendências mais ou menos modernas e começando por sacrificar inteiramente a linha e a cor, descabaram nos deploráveis processos futuristas. Mas isto é uma fase de transição. E a arte, a verdadeira arte, ao influxo de teorias racionais e da justa contribuição que lhe vieram dar os revolucionários do impressionismo, permanecerá, a despeito dessas criações passageiras e insensatas. *Jornal Pequeno*, Recife, 05/05/1920, p. 1.



Figure 37 - Fédora do Rego Monteiro, La dame en rouge, 1913, huile sur toile, Palacio do Governo de Pernambuco, Recife

La dame en rouge (figure 37) représente bien le début du dilemme vécu par Fédora entre l'académisme et la modernité. Exposé au Salon des Indépendants en 1913 ce tableau présente d'une manière atténuée, les influences académiques visibles au travers de l'existence du binôme figure-fond et de l'utilisation d'une lumière presque baroque, mettant en valeur le travail de carnation effectué par l'artiste. L'urgence d'une nouvelle façon de créer les images est intégrée à sa poésie et laisse en arrière-plan le genre du portrait, sa spécialité.



Figure 38 - Fédora do Rego Monteiro, *Palace des Doges*, 1916, huile sur toile, Palácio do Governo de Pernambuco, Recife.

La peinture présentée en figure 38 montre les changements incorporés par Fédora après son séjour à Paris et son passage par l'Académie Julian. Dans ce tableau Fédora traite la lumière d'une manière complètement différente de la peinture de la figure 37. Le mouvement, précédemment évoqué par les poses classiques de ses figures, est remplacé par le dynamisme optique adopté par l'artiste dans sa manière de traiter la lumière et la couleur captées dans des ambiances d'extérieur, comme le faisaient les peintres impressionnistes. Au travers de cette peinture nous pouvons nous apercevoir de l'influence de son professeur à l'Académie Julian, Paul Gervais. Ainsi comme le peintre toulousain, Fédora montre sa maîtrise des ombres colorées.

Les expériences picturales développées par Fédora entre 1911 et 1917 n'ont été diffusées dans sa ville natale qu'après 1917. Fédora embarqua à Rio de Janeiro pour Recife le 8 février 1917⁸⁸ et arriva à la capitale de Pernambouc le 13 du même mois⁸⁹. Quand sa famille s'établi à Recife, Fédora ouvra son premier atelier dans sa propre résidence, située à Rua Benfica, 36⁹⁰. Elle s'installa à Recife et épousa la même année le politicien et journaliste Aníbal Gonçalves Fernandes, ce qui lui valut une grande publicité et une libre circulation dans la presse locale.

⁸⁸ *Diário de Pernambuco*, Recife, 08/02/1917, p. 3.

⁸⁹ *Diário de Pernambuco*, Recife, 14/02/1917, p. 2.

⁹⁰ *Revista Católica das Famílias*, Recife, 25/07/1917.

Le transfert de Fédora à la capitale de Pernambuco inséra l'artiste dans une atmosphère complètement différente des capitales artistiques de Rio de Janeiro ou de Paris. L'absence d'infrastructures destinées à la formation, à la réception et à la jouissance de produits artistiques contraignit la peintre à développer une nouvelle relation avec le marché de l'art, cette fois totalement étrangère aux transformations picturales survenues au XX^e siècle en Europe. À Recife, Fédora do Rego Monteiro Fernandes organisa deux expositions individuelles et une exposition collective au cours de l'année 1917, occasion pour le peintre d'exposer le résultat plastique de six années de recherche en Europe et à Rio de Janeiro. Lors de sa première exposition, qui se tint au siège de l'Association des travailleurs du commerce de Pernambuco, elle exposa au total 55 œuvres et au cours de sa deuxième exposition, dans la même année, elle présenta 25 œuvres. Cet ensemble d'environ 80 peintures représente un matériau riche en informations capables de contribuer à une meilleure compréhension du parcours technique suivis par l'artiste. En ce sens, il devient nécessaire d'approfondir la recherche sur son œuvre, encore sans catalogage.

À travers le *corpus* iconographique de Fédora, il est possible de percevoir les changements expressifs adoptés par l'artiste lors de l'analyse de certaines de ses œuvres plastiques pouvant être localisées et organisées dans l'ordre chronologique. Parmi les productions faisant partie de sa période de recherche et de formation en dehors de Recife (1911-1917) et les œuvres qui ont commencé à être produites à Pernambuco, nous notons l'intérêt de Fédora pour les questions locales et les thèmes tropicaux comme la faune, la flore (figure 39), le port de Recife et les traditions culturelles de l'état de Pernambuco.



Figure 39 - Fédora do Rego Monteiro, *Fleur du Panama*, 1925, huile sur bois, 55 x 55 cm, Musée d'Art Moderne Aloísio Magalhães, Recife

Daté de 1925, le tableau présenté sur la figure 39 montre que Fédora est restée fidèle à l'impressionnisme comme style et technique choisies pour s'exprimer comme peintre, ayant diversifié sa production visuelle juste au travers des sujets traités dans sa peinture. L'intérêt de Fédora pour les questions locales, les paysages et l'identité visuelle de Recife, se déploie loin des nouveaux codes esthétiques modernes. Même si l'impressionnisme était démodé en Europe dans les premières décennies du XX^e siècle, à Recife il a pu être considéré encore longtemps comme une nouveauté. Les œuvres artistiques créées par Fédora après son retour à Pernambouc s'inscrivent dans une sorte d'impressionnisme tropical, où la couleur et la lumière sont soumises à une échelle chromatique dérivée de ses observations sur la forêt atlantique de Pernambouc.

À partir des années 1920, Fédora do Rego Monteiro Fernandes déménagea son atelier au 457, rue Amelia⁹¹ et quelques mois plus tard, elle déménagea une seconde fois, au 349, rue du Futuro, où elle ouvrit un cours privé de dessin et de peinture, comme on peut le constater dans l'une des nombreuses annonces trouvées dans le journal *Diário de Pernambuco* au début des années 1920 (figure 40).



Figure 40 – Annonce de cours particuliers publié par Fédora do Rego Monteiro, parue dans le journal *Diário de Pernambuco* du 03/10/1920, p. 8.

En 1922, elle changea à nouveau l'adresse de son atelier et s'installa dans la rue Esmeraldino Bandeira, 135⁹², et en 1931, il transféra de nouveau son studio sur la rue de l'Impératrice, n° 185. Les notes et les annonces trouvées dans les journaux servant de référence pour les adresses de l'atelier de Fédora à Recife révèlent que l'atelier de l'artiste était en activité durant plus d'une décennie, et a été un point de formation artistique ayant contribué à la construction des premiers chapitres de l'histoire de l'éducation artistique dans l'état de Pernambouc, principalement en

⁹¹ *Diário de Pernambuco*, Recife, 04/01/1920, p. 8.

⁹² *Diário de Pernambuco*, Recife, 07/02/1922, p. 6.

donnant accès aux femmes pernamboucaines à des espaces dédiés à l'éducation artistique. En 1922, lors de son exposition individuelle à Recife, la peintre inclut dans son exposition des œuvres de ses élèves : Rosa Hardmann, Aricina Baptista dos Santos et Adalgiza Neves⁹³.

Parallèlement à son activité de peintre, Fédora développa une trajectoire professionnelle axée sur l'enseignement des arts, qui commença au début des années 1920 par le biais de ses cours privés de dessin et de peinture. En 1930, l'artiste est nommé responsable du cours de dessin à l'école Normale Supérieure de Recife en remplacement du professeur Eustorgio Wanderley, transféré à Rio de Janeiro au service du gouvernement fédéral⁹⁴. Par la suite, elle fut renvoyée pour avoir abandonné son poste, selon une note publiée par le Bureau de la Justice et des Affaires Intérieures⁹⁵. Sa carrière d'enseignante s'est prolongée dans les années 1930 avec sa participation comme membre fondatrice de l'École des Beaux-Arts de Recife en 1932, où elle a assumé les fonctions de responsable du dessin et de la peinture jusqu'à sa retraite.

Lorsque nous réfléchissons aux impacts générés sur la scène des arts plastiques brésiliens après son retour au Brésil, nous ouvrons la voie à de nouvelles questions sur le traitement de l'art moderne à Pernambuco et sa participation au projet national moderne. Cependant, pour cela, il devient nécessaire de procéder à un vaste catalogage du travail de l'artiste. Peu de ses œuvres furent acquises par des musées brésiliens ou étrangers et sont accessibles au public. Seul le musée de l'Etat de Pernambouc, le musée d'art moderne Aloisio Magalhaes, tous deux situés à Recife, et le musée Géo-Charles à Echirolles, possèdent des œuvres de Fédora. La majeure partie de sa production artistique se trouve au sein de collections privées au Brésil.

Fédora do Rego Monteiro Fernandes a exposé jusqu'aux dernières années de sa vie, participant activement aux salons organisés par le gouvernement de l'Etat de Pernambouc. Elle mourut en 1975 à Recife, à l'âge de 86 ans, laissant un héritage qui représente pour l'histoire de l'art brésilien une voie de recherche très fertile pour la compréhension du processus d'introduction de l'impressionnisme et du postimpressionnisme dans le Nord-Est du Brésil, en considérant l'influence spécifique des femmes artistes.

3.3. VICENTE DO REGO MONTEIRO

Vicente de Paula do Rego Monteiro est né à Recife le 19 novembre 1899, ville dans laquelle il vécut jusqu'en 1908, année du transfert de la famille Rego

⁹³ *Diário de Pernambuco*, Recife, 11/01/1922, p. 4.

⁹⁴ *Diário de Pernambuco*, Recife, 18/07/1930, p. 3.

⁹⁵ *Diário de Pernambuco*, Recife, 19/10/1930, p. 1.

Monteiro à Rio de Janeiro. Enfant, Vicente rentra en contact, pour la première fois dans la capitale carioque, avec une atmosphère culturelle propre à une métropole artistique, riche de théâtres, de musées, d'expositions, de nouvelles architectures, de nouveaux rythmes et de nouvelles saveurs. La première phase du projet de formation pédagogique de la fratrie Rego Monteiro offrit à Vicente la possibilité de construire, dès son enfance, ses premières références sur le patrimoine artistique brésilien. Ce processus de construction s'est développé non seulement à travers ses relations avec l'environnement culturel de Rio de Janeiro, mais principalement avec l'environnement familial, artistiquement contaminé par sa sœur Fédora, alors élève de l'École Nationale des Beaux-Arts.

Après trois ans passés à Rio de Janeiro, Vicente partit pour Paris avec sa famille et en 1911, il s'inscrivit au cours de sculpture de l'Académie Julian, où il étudia jusqu'en 1914, comme on peut le voir à l'annexe 9. La formation artistique initiale de Rego Monteiro lui vaut une petite production de sculptures, réalisée au cours de son parcours comme artiste plasticien, comme en témoignent certaines images disponibles dans le *corpus* iconographique de l'artiste (voir volume 2 p. 47 ; 282 ; 283 et 322). Cette production de sculpteur s'est limitée pendant cette période à la réalisation d'œuvres exposées à Paris et d'autres destinées à des concours artistiques financés par des agences gouvernementales brésiliennes ou aux commandes privées. Les débuts de Vicente en tant qu'artiste plasticien ne se font pas au Brésil, mais en France. En 1913, à l'âge de 14 ans, Vincent expose pour la première fois au Salon des Indépendants à Paris, présentant deux œuvres. Un an après ses débuts et face à l'éclosion imminente de la Première Guerre mondiale, Vicente rentra au Brésil avec sa famille qui s'était installée à nouveau à Rio de Janeiro. Contrairement à sa sœur Fédora, Vicente ne tint aucune exposition à Rio de Janeiro entre 1914 et 1917. La seule trace laissée par l'artiste à Rio de Janeiro fut un buste réalisé en 1915 à l'occasion de l'anniversaire de l'intellectuel brésilien Rui Barbosa, présenté en cadeau par l'artiste à Rui Barbosa et qui fait aujourd'hui partie de la collection de sculptures du musée Casa de Rui Barbosa à Salvador, Bahia⁹⁶. Lors de son deuxième séjour dans la capitale carioque, Vicente approfondit son contact avec la culture brésilienne à travers de nombreuses visites au musée Quinta da Boa Vista à Rio de Janeiro, abritant une riche collection d'art précolonial brésilien qui influencera plus tard fortement la production visuelle de l'artiste.

Transféré à Recife en 1917, Vicente fera ses « adieux » à la sculpture après sa participation au concours choisissant le monument public qui sera construit en l'honneur du centenaire de la révolution de Pernambouc de 1817⁹⁷, son projet fut

⁹⁶ En 2018 cette sculpture a été volée avec 15 autres œuvres appartenant au Musée Casa de Rui Barbosa à Salvador et heureusement récupérée la même année par la police de la ville qui l'a trouvée chez un ferrailleur où elle devait être fondue.

⁹⁷ La révolution de Pernambouc de 1817 fut un mouvement d'émancipation qui éclata dans l'état de Pernambouc, générée par le mécontentement de diverses couches de la société face aux taxes élevées envoyées au siège de la couronne portugaise à Rio de Janeiro pour financer le luxe royal.

rejeté. La production de Vicente do Rego Monteiro en tant que sculpteur est remplacée, à partir de 1818, par la peinture, le dessin et l'écriture, langages qui l'accompagneront jusqu'à la fin de ses jours. Selon l'artiste, il a abandonné la sculpture « parce que c'est une matière difficile à transporter : alors qu'un peintre réalise 10 peintures et résout le problème de l'espace, le sculpteur crée une œuvre et se confronte aux dimensions physiques⁹⁸ ». Les difficultés soulignées par Vicente sur ce langage artistique indiquent que, depuis le début de sa carrière, l'artiste a conçu le processus de circulation de ses œuvres comme une étape importante à son développement professionnel.

Vicente do Rego Monteiro commença sa carrière de peintre en réalisant des portraits à l'huile produits sur commande au jeune artiste par la riche bourgeoisie de Recife. Certains de ces portraits furent exposés à Recife dans les vitrines des magasins et à la Galerie *Elegante*, une sorte d'espace improvisé abritant des expositions temporaires qui appartenait à l'Association des travailleurs du commerce de Pernambouc. Parallèlement au genre du portrait, Vicente expérimenta d'autres possibilités de création et depuis le début de sa carrière de peintre, il a matérialisé à travers ses images, des mythes et des scènes d'un Brésil exotique, mystique et séduisant. Il s'intéressait à l'art primitif, et a trouvé dans la mythologie autochtone brésilienne les premières sources d'inspiration pour la construction de sa première série de peintures, exposée en 1920 à Recife puis dans les centres culturels du Sud-Est du Brésil.



Figure 41 - Vicente do Rego Monteiro, *O Boto*, 1921, aquarelle et l'encre de Chine sur papier, 35,4 x 26 cm, Musée d'Art Contemporain de l'Université de São Paulo, São Paulo.

⁹⁸ *Diário de Pernambuco*, Recife, 07/03/1957, p. 3.

La peinture en figure 41 aborde la légende indigène du Boto, basée sur l'histoire d'un animal intelligent, similaire à un dauphin, qui durant les nuits de pleine lune prend la forme d'un bel homme. En sa forme humaine, le Boto s'infiltré dans les fêtes populaires du mois de juin, ayant pour but de séduire les femmes et de les amener au fond des fleuves pour avoir avec elles des relations sexuelles. Une fois la femme fécondée, le Boto les amène à la surface et les abandonne. Actuellement l'expression « fils d'un Boto » est utilisée au Nord du Brésil pour désigner les enfants qui souffrent de l'abandon parental. Ce tableau rapproche Vicente des peintres symbolistes au travers de l'utilisation d'un sujet mythologique et de la création d'une image adressée plus à notre imagination et à notre esprit qu'à notre regard.

Selon le témoignage de l'artiste⁹⁹, ces œuvres étaient des thèmes pour la création de ballets brésiliens qui devaient être orchestrés par le musicien Villa Lobos et produits par Ronald de Carvalho. C'étaient certainement des œuvres résultant de l'influence exercée par Ana Pavlova et la Compagnie des Ballets russes sur Vicente, qui assistait à tous ses spectacles à Recife lors d'une tournée du groupe au Brésil en 1918. Les peintures réalisées par Vicente au début de la décennie 1920¹⁰⁰ reflètent une forte influence des recherches visuelles développées en Europe par des artistes symbolistes, combinée au choix d'une palette de couleurs amazonienne, composée de tons de terre puissants afin de mettre en évidence le sens onirique de leurs récits surnaturels. La modernité dans la peinture de Vicente do Rego Monteiro se déroule de manière particulière par rapport aux autres peintres brésiliens et étrangers. Son choix de redécouvrir l'ascendance culturelle brésilienne anticipe les fondements du mouvement anthropophage et contribue à la création d'une nouvelle identité visuelle nationale.

Vicente est resté à Recife jusqu'en 1921, année qui marque son retour à Paris. Au cours de cette période, l'artiste organisa huit expositions individuelles (voir Annexe 10), dont les quatre premières à Recife. En ce sens, la capitale du Pernambouc a servi de scène à la présentation des expériences symbolistes produites par Vicente, qui ont suscité l'intérêt de l'élite intellectuelle de Recife et ont permis à l'artiste d'avoir des critiques positives dans la presse locale. Ce n'est qu'à partir des années 1920 que d'autres régions brésiliennes entrèrent en contact avec les recherches visuelles développées par Vicente do Rego Monteiro. En 1920 et 1921, il organisa deux expositions dans le Sud-Est du Brésil, une à São Paulo et une à Rio de Janeiro, cela permit à l'artiste de mettre son nom et son œuvre en circulation dans les principaux marchés artistiques existant au Brésil. Malgré le faible retour financier, ces événements ont donné à l'artiste une couverture positive et discrète de la presse pauliste et carioque. Les expositions lui permirent également de rencontrer un plus grand nombre de personnes intéressées par son travail, initiant ainsi un réseau de contacts intéressants pour le développement de sa

⁹⁹ Témoignage de Vicente do Rego Monteiro au Musée de l'Image et du Son de São Paulo. Dossier Vicente do Rego Monteiro, Musée d'Art Moderne de São Paulo.

¹⁰⁰ Voir *corpus* iconographique p. 52-59 ; 68-71 ; 81-82 ; 95 ; 100-150.

carrière de peintre. Au cours de son séjour à São Paulo, Vicente établit des contacts avec Ronald de Carvalho, poète et articulateur culturel, à qui le peintre confia certaines de ses œuvres, dont beaucoup faisaient partie de l'exposition d'arts plastiques qui composait le programme de la Semaine de l'art moderne de 1922.

Après sa visite dans les villes de São Paulo et de Rio de Janeiro, Vicente do Rego Monteiro, déçu par le marché de l'art brésilien, décida de partir pour Paris, avec plusieurs tableaux dans ses bagages qui intégraient la phase symboliste des thématiques indigènes. Arrivé à Paris en 1921, Vicente ouvrit son atelier rue Gross¹⁰¹ et rétablit le contact avec le sculpteur italo-brésilien Victor Brecheret et avec un marchand nommé Togores qu'il avait rencontré lors de son exposition à São Paulo en 1920¹⁰². Grâce à ses relations avec Brecheret et Togores, Vicente commença à créer un réseau de contacts à Paris qui contribua de manière positive à son insertion comme artiste professionnel dans le circuit artistique français. Avec Togores, ils rendirent visite à Léopold Zborowski, qui était le marchand de Mondigliani, et l'écrivain français Pierre Louis Duchartre, qui en prenant connaissance du travail de Vicente, l'invita à illustrer un de ses livres¹⁰³. Par l'intermédiaire de Brecheret, Vicente noua des contacts avec les frères Jean et Joel Martel, sculpteurs français qui en suite l'ont présenté à l'écrivain Fernand de Divoire, ce qui l'amena à son deuxième travail d'illustrateur à Paris¹⁰⁴.

Après un court séjour à Nice (1923-1924) financé par la vente de certaines de ses peintures à l'artiste brésilienne Tarsila do Amaral qui s'est rendu à Paris en 1923¹⁰⁵, Vicente rentre à Paris en 1925 et peu de temps après son arrivée son atelier subit un incendie détruisant une grande partie de ses œuvres. Après cette catastrophe, il établit un contact avec le sculpteur espagnol Pablo Gargallo, très lié à Pablo Picasso depuis longtemps et surtout à cette époque, à qui il céda son atelier en cendres, afin que le sculpteur puisse s'installer. Vicente élargit encore plus son réseau de contacts en rejoignant le sculpteur Juan Gris et le critique d'art Géo-Charles, proches de Gargallo et qui établirent avec Vicente une relation professionnelle et personnelle solide engendrant d'importantes réalisations pour Rego Monteiro, comme le décrit Géo-Charles :

Je fis connaissance de MONTEIRO à Montparnasse dans l'atelier de mon ami le grand sculpteur GARGALLO, atelier que VICENTE lui avait cédé peu auparavant. MONTEIRO faisait alors partie de la fameuse équipe d'artistes que LEONCE ROSEMBERG avait réunie dans sa Galerie de la Rue de la

¹⁰¹ L'atelier de Vicente à Paris fonctionna également comme un point de chute pour les autres artistes et intellectuels pernambucains comme cela a été pour son frère Joaquim do Rego Monteiro et pour le sociologue brésilien Gilberto Freyre.

¹⁰² *Jornal Pequeno*, Recife, 05/01/1963, p. 14.

¹⁰³ Duchartre Pierre Louis, *Legendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazonie*, Tomer, Paris, 1923. Voir *corpus* iconographique p. 135-149.

¹⁰⁴ De Divoire Fernand, *Decouvertes sur la danse*, Paris, G. Crès, 1924. Voir *corpus* iconographique p. 162-168

¹⁰⁵ Rosseti Batista Marta, *Os artistas Brasileiros na Escola de Paris*, p. 255.

Baume. Conquis par le talent personnel et puissant de MONTEIRO je deviens son ami. Je dirigeais alors la revue « MONT-PARNASSE » (créée en 1914 par PAUL HUSSON). MONTEIRO en fut par la suite l'Administrateur et organisa avec moi au Brésil, en 1930, une importante Exposition de l'Ecole de Paris. Je fus assez heureux pour faire apprécier sa peinture par des hommes comme JEAN CASSOU et les architectes Liégeois dont j'étais le correspondant. C'est ainsi que ses deux panneaux « LES PAUVRES » et « LE VACHER BRÉSILIEN » figurent au Palais des Congrès Internationaux de Liège aux côtés d'œuvres de BOURDELLE, de SURVAGE, de LURCAT. Je montrai par la suite mes « MONTEIRO » à Monsieur BARDI, conservateur du Musée d'Art de São Paulo, de passage à Paris. Enthousiasmé par l'œuvre de ce Peintre Brésilien qu'il ignorait, Monsieur BARDI décide d'organiser dans ce Musée la Grande Exposition MONTEIRO qui aura lieu au cours de l'année 1963¹⁰⁶.

Tout en développant son expérience d'illustrateur à Paris, Vicente continua à développer son activité de peintre, s'éloignant de la peinture symboliste et exploitant de nouvelles possibilités de construction visuelle proches de la logique cubiste. Les œuvres artistiques de Vicente do Rego Monteiro, depuis son arrivée à Paris en 1921, sont principalement composées de figures géométrisées appartenant à l'univers indigène brésilien et marquées par une forte influence du travail et des conseils de son professeur à Paris, Fernand Léger, aperçues au travers de la manière avec laquelle le peintre intègre en harmonie dans sa peinture, les contrastes volumétriques des figures présentés dans un plan idéal.

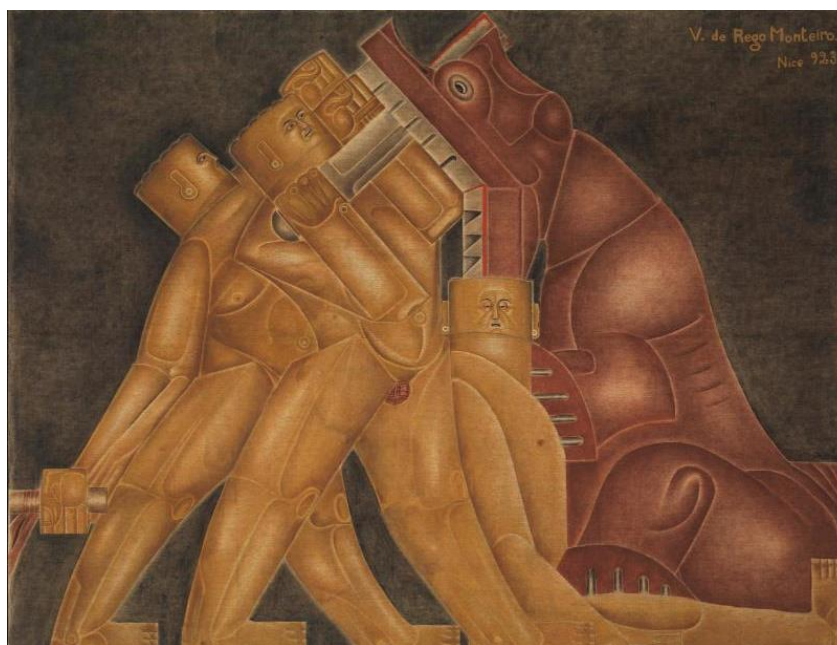


Figure 42 - Vicente do Rego Monteiro, *La chasse*, 1923, huile sur toile, 202cm x 259,2 cm, Musée d'Arte Moderne de Paris, Paris

¹⁰⁶ Géo-Charles, *Catalogue de l'Exposition Vincent Monteiro*, Galerie de la Baume, Paris, 1963.

La Figure 42 montre l'intérêt de Vicente pour la culture indigène brésilienne et plus précisément pour la céramique *marajoara*, faite par les indigènes qui ont habité l'île de Marajó, située dans l'état du Pará, en Amazonie. Les formes, les décorations, les figures antropozoomorphiques et les couleurs caractéristiques de la céramique *marajoara*, exemplifiées sur la figure 43, peuvent être clairement trouvées dans cette peinture de Vicente.



Figure 43 – Urne funéraire *Marajoara*, 1000-1250 av. J.-C., sculpture en céramique, Musée Américain d'Histoire Naturelle, New York

Comme Picasso, Vicente s'intéressait à l'art primitif, mais l'artiste trouva dans la céramique amazonienne précoloniale sa manière de transposer dans la peinture l'impression d'une volumétrie sculpturale, décrivant les sujets religieux et sociaux à travers des corps torréfiés et des nuances terreuses.

Au cours des années 1920, la production artistique de Rego Monteiro était concentrée essentiellement à Paris. À travers la présence de ses œuvres dans plusieurs salles d'expositions, l'artiste a d'abord fait circuler ses peintures et dessins dans différents Salons organisés à Paris. Selon l'Annexe 10, il est possible de constater qu'entre 1923 et 1929, Vicente participa à dix expositions collectives réparties entre le Salon des Indépendants, le Salon des Tuileries et le Salon d'Automne. Sa présence assidue dans les principaux salons modernistes de Paris, apporta à Vicente un plus grand intérêt de la part de la critique d'art française pour son travail, ce qui sera très important pour la poursuite de sa carrière internationale.

Toujours dans la décade de 1920, Vicente eut l'occasion de faire deux expositions personnelles à Paris, les deux dans des galeries privées, marquant ainsi l'insertion de Rego Monteiro dans le marché bondé des galeries parisiennes d'art qui se multipliaient lors du développement de l'art moderne. Sa première exposition personnelle eut lieu à la Galerie Fabre en 1925 et a été soutenue par l'ambassade du Brésil en France, par l'intermédiaire de l'ambassadeur du Brésil, Souza Dantas. Le catalogue contient une présentation rédigée par Maurice Raynal,

critique de cubisme spécialisé dans le travail de Picasso. Trois ans après son exposition à la Galerie Fabre Vicente exposa pour la deuxième fois individuellement à Paris et à cette occasion fut préfacé dans le catalogue, par l'artiste cubiste et théoricien de l'art moderne Amédée Ozefant. Faisant connaître son travail dans les Salons et les galeries d'art dans le Paris des années 20, Rego Monteiro bénéficia également du soutien de Léonce Rosenberg et de son bulletin *l'Effort Moderne*, qui reproduisit certaines de ses peintures sur trois numéros¹⁰⁷.

Après avoir passé la majeure partie des années 1920 à Paris, Vicente retourna au Brésil en 1930 accompagné de Géo-Charles afin d'organiser une grande exposition internationale d'art moderne composée de plusieurs œuvres d'art fournies principalement par le galeriste Léonce Rosenberg. L'exposition présentée au Brésil des conférences et des œuvres d'art d'artistes liés aux avant-gardes développés au début du XX^e siècle, regroupant de nombreux cubistes, expressionnistes, surréalistes et abstractionnistes. L'exposition organisée par le binôme Rego Monteiro et Géo-Charles fut une première en réunissant un groupe d'artistes de renom, faisant partie de l'Ecole de Paris, bien avant l'exposition de 1945, consacrée à l'Ecole de Paris que le gouvernement français organisera. Cet événement a mis à jour le système culturel de Recife, São Paulo et Rio de Janeiro, à partir de l'introduction de plusieurs œuvres liées à certaines tendances esthétiques jamais vues dans le pays. Après la fin de l'exposition de l'Ecole de Paris, Vicente s'installe définitivement au Brésil et débarque à Recife le 11 novembre 1931¹⁰⁸ avec son épouse Marcelle Louis Villard, avec de nombreux projets pour l'avenir suite à l'acquisition d'une propriété rurale, grâce à la vente des tableaux de l'exposition de l'Ecole de Paris. Comme nous le dit Vicente dans une interview au journal *Diário de Pernambuco*, son retour au Brésil était principalement dû au mécontentement du marché de l'art à Paris, affecté par la crise économique mondiale provoquée par l'effondrement de la Bourse de New York en 1929 : « quand la crise est arrivée j'ai abandonné l'art et j'ai juré de ne plus peindre. Je me suis lancé dans la vie pratique, je me suis installé à Pernambouc, menant la dure vie d'un agriculteur¹⁰⁹ ».

Installé dans la zone rurale de la ville de Gravata, à 86 km de la capitale de l'état de Pernambouc, Vicente se consacra à deux nouvelles activités : la production de cachaça et la production littéraire. Sa production de cachaça ne dura pas longtemps, en revanche, la littérature l'accompagnera jusqu'à la fin de ses jours. Dans la distillerie Várzea Grande, l'artiste produisit deux cachaças qui furent commercialisées à Pernambouc dans les années 1930 : la cachaça Cristal et la cachaça Várzea Grande. Vicente coordonnait le processus de production de ces alcools, depuis la plantation de canne à sucre à la fabrication d'étiquettes (voir *corpus* iconographique p. 211 et 220), ce qui permit l'introduction d'une boisson de qualité supérieure sur le marché brésilien avec un design élégant et moderne. Toutefois,

¹⁰⁷ N° 18 (out 1925) – Les trois Religieuses et Nativité, N° 20 (dez 1925) – Mater Dolorosa et le nu aux bras levés et N° 32 (fev 1927) – Adoration des berges

¹⁰⁸ *Diário de Pernambuco*, Recife 12/11/1931, p. 2.

¹⁰⁹ *Diário de Pernambuco*, Recife, 17/04/1937, p. 4.

en raison du faible coût de commercialisation du produit et de la forte concurrence dans l'État de Pernambuco, l'un des principaux centres de production de cachaça du pays, la société ne procura pas à Vicente de rendement financier positif, ce qui l'amena à mettre fin à la production de ses cachaças en 1937. Il est important de souligner que la cachaça brésilienne est considérée depuis l'origine de sa création comme une boisson accessible aux couches sociales les plus pauvres, comme l'illustre le poète João Cabral de Melo Neto lorsqu'il mentionne Vicente do Rego Monteiro dans son chef-d'œuvre *Mort et vie Severina* :

Ma pauvreté est telle
que j'ai très peu à donner :
je donne de la cachaça que le peintre Monteiro
fabriquait à Gravata¹¹⁰.

Durant son séjour à Gravata, Vicente développa d'abord sa production littéraire à partir de contributions envoyées à la revue *Fronteiras*. Créé en 1935, le journal nationaliste et catholique propagea des idées monarchiques et fascistes défendant l'existence de hiérarchies sociales, le caractère sacré de la famille et le droit de jouir de grandes fortunes¹¹¹. La revue fut dirigée par Vicente et les intellectuels d'extrême droite Manoel Lubambo et Guilherme Auler, et elle circula principalement à Recife jusqu'en 1937. Les contributions de Vicente à *Fronteiras* consistaient essentiellement à la production d'illustrations et de quelques articles, présentant une nouvelle vision acquise par l'artiste sur le champ des arts. Des productions de Vicente furent reproduites par le journal *Diário de Pernambuco*, qui en un seul article, repris les principales idées défendues par l'artiste dans *Fronteiras* :

L'art en tant qu'élévation de l'esprit ne peut s'épanouir qu'avec l'existence d'une élite cultivée et traditionnelle. (...) Seulement la monarchie remplit le vide ouvert par l'apparition des républiques. La monarchie est la tradition constructive : la république, la dispersion niveleuse. L'art moderne, en quête de protection, d'un asile, a inventé un musée pour les artistes vivants, où s'entassent de grandes piles souterraines d'achats effectués par l'État, (...). Dans une étude critique très intéressante menée par Robert de la Sizerane, il nous parle des musées en tant qu'« art en prison » ou des cimetières pour des œuvres d'art. L'art a toujours été du côté des grandes élites, l'un n'existe pas sans la présence de l'autre. Le caprice des idées voulait briser cette barrière et mettre fin à la tradition ; construire sans fondement un nouvel art pour une future élite. Ayant détruit la tradition, l'idéal républicain niveleur donne origine à toutes les aberrations et les retards artistiques que nous sommes habitués à voir au XX^e siècle. (...) Le grand art est mort à cause de l'art abstrait intellectualiste et également par le socialisme, coupé de la morale

¹¹⁰ “Minha pobreza tal é que pouco tenho o que dar: dou da pitu que o pintor Monteiro fabricava em Gravata”. Cabral de Melo Neto João, *Morte e Vida Severina*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2007, p. 127.

¹¹¹ *Diário de Pernambuco*, Recife, 15/12/1935, p. 5.

et totalement inhumain, sadique et lubrique, instinctif et pécheur dans son expression la plus basse. C'est la configuration amorphe du Romantisme sensuel et pervers. La république, fille du Romantisme, ne pouvait que générer cette monstruosité. De là à ici, rien. Des accidents éphémères. Un cas dans les idées, dans la littérature et dans les arts. Certainement la lumière naîtra du sol, guidé par la grande régénératrice qu'est l'Action Brésilienne Monarchique¹¹².

La pensée antirépublicaine, monarchiste, catholique-populiste et antiromantique sur le plan culturel rapproche Vicente du programme de Charles Maurras en France. Ce mouvement politique nationaliste et royaliste d'extrême droite fut développé avec plus d'intensité dans la première moitié du XX^e siècle ayant pour but d'effectuer une réforme intellectuelle et culturelle en France.

Au regard des diverses peintures acquises par des institutions muséales en France et au Brésil¹¹³, la position politique et idéologique de Vicente est apparue dans les années 1930 en contradiction avec ses attitudes et ses choix adoptés à Paris dans les années 1920. Comme le décrit Manoel Lubambo dans une interview au quotidien *Diário de Pernambuco*, un autre Vicente est revenu de Paris en 1931 :

Aujourd'hui, Vicente est un monarchiste et un catholique. Il est de ceux qui crient à tue-tête : "Vive les anciennes lois". (...) Une fois à Paris, les penchants de Vincente étaient gauchistes. L'écrivain Géo-Charles dont il parle toujours comme un grand ami était de gauche. Gauchiste un peu pour le libertarianisme bohème d'une grande partie des artistes avec qui il a partagé sa vie. Léger, par exemple, m'a dit Vicente, est un extrémiste enragé. Beaucoup d'autres aussi, mais ce sont leurs penchants intellectuels. Ce sont les plus idées à la mode dans le snobisme. Les instincts - les plus profonds - préféreraient être franchement de droite. (...) C'est la terre qui a

¹¹² "A arte por ser uma elevação do espírito só poderá florescer com a existência de uma elite culta e tradicional. (...) So a Monarchia preenche esse vago aberto pelo advento das repúblicas. A Monarchia é a tradição construtora: a república, dispersão niveladora. A arte moderna, procurando um amparo, um asylo, inventou um museu para artistas vivos, onde nos subterrâneos empilham-se as grandes compras feitas pelo Estado, produtos do filhotismo. Robert de la Sizerane em um estudo crítico muito interessante nos fala dos museus como a "arte na prisão" ou cemitérios para obras de arte. A arte em todos os tempos sempre esteve ao lado das grandes elites, não existindo uma sem a presença da outra. O capricho das ideias quis romper esta barreira e acabou com a tradição; construir sem base uma arte nova para uma elite futura. Tendo o ideal republicano nivelador destruído a tradição, resultaram dahi todas as aberrações e delinquências artísticas que nos habituamos a ver neste século XX". (...) A grande arte morreu com a arte abstracta intelectualista e ao mesmo tempo tradicional do socialismo, ausente de moral e inteiramente deshumana, sádica, e lubrica, instictiva e pecaminosa na sua mais baixa expressão. É a configuração amorfa do romantismo sensuel e perverso. A república, filha do romantismo, so poderia gerar essa monstruosidade. De la para ca, nada. Accidentes. Ephemeridades. Um caso nas ideias, na literatura e nas artes. Certamente do chão nascera a luz, chefiada pela grande regeneradora que é a Accao Monarchica Brasileira." *Diário de Pernambuco*, Recife, 02/04/1924, p. 7.

¹¹³ (1928) Musée de la Ville de Grenoble - Les Boxeurs ; (1930) Musée de l'état de Pernambouc – Diana ; (1937) Musée Jeu de Paume – L'Enfant et les Bêtes

rendu la pensée de Vicente monarchiste. À Varzea Grande, les solutions de gauche lui semblaient de singulières stupidités¹¹⁴.

Selon Lubambo, l'expérience vécue par Vicente à Gravata servit de justification à sa radicalisation présente dans ses idées. Cependant, il est important de mentionner que les idéaux adoptés par Vicente faisaient partie d'un ensemble d'idées véhiculées et fortement diffusées par le mouvement brésilien Action Intégraliste, un mouvement politique ultranationaliste, corporatiste, conservateur et traditionnellement catholique, inspiré par les mouvements sociaux européen de masse comme le fascisme italien, l'intégralisme lusitanien et l'action française en France. Ces idées furent diffusées dans le pays, notamment par le biais de l'écrivain et journaliste brésilien Plinio Salgado. Au Brésil, ces idéaux ont agi en réaction au régime extrêmement autoritaire mis en place par Getúlio Vargas, qui resta au pouvoir de 1930 à 1945 par l'intermédiaire de deux coups d'État. Nommé en 1936 par l'Action monarchiste brésilienne, secrétaire provincial de l'état de Pernambouc, Vicente quitta Engenho Varzea Grande et s'installa dans la ville de Recife, nouant des relations étroites avec des personnalités influentes de la scène politique, telles que Agamenon Magalhaes, représentant fédéral de l'état de Pernambouc (1937-1945) nommé par le dictateur Getúlio Vargas. L'année suivante, le 29 janvier, Vicente fut nommé directeur de la presse officielle de l'État de Pernambouc¹¹⁵ et devient membre associé de l'Association de la presse de l'État¹¹⁶. Suite à l'arrêt de la revue *Fronteiras*, à partir de 1937 Vicente entame une carrière professionnelle qui lui confie de nombreuses responsabilités administratives. Un an après son entrée en fonction au poste de directeur de la presse officielle de Pernambouc, Vicente assume une autre fonction administrative au sein du gouvernement, agissant en tant que conseiller législatif et économique de l'État¹¹⁷.

À la fin des années 1930, Vicente do Rego Monteiro coupa les liens avec les sociétés nationalistes et les responsabilités administratives qu'il avait assumées auprès de la presse de l'État de Pernambouc, adoptant ainsi, une nouvelle position politique et idéologique. En 1939, Vicente fonda à Recife la revue *Renovação* avec

¹¹⁴ "Hoje Vicente é um monarchico e um catholico. É dos que gritam aos plenos pulmões: "Vivam as leis velhas". (...) Ora em Paris, as inclinações de Vicente eram esquerdistas. O escritor Géo-Charles de quem ele ainda fala como d'um grande amigo era esquerdista. Esquerdista um tanto por libertarismo de bohemiosgrande parte dos artistas com quem convivia. Leger, por exemplo, dizia-me Vicente, é um extremista enragé. Muitos outros também, mas essas seriam suas inclinações intelectuaes. As quaes são as mais sujeitas à moda e ao snobismo. As instintivas – as profundas – seriam antes francamente de direita. (...) Foi a terra que tornou monarchico o pensamento de Vicente. Em Varzea Grande as Soluções da esquerda pareceram-lhe singularidades estupidas." *Diário de Pernambuco*, Recife, 30/10/1936, p. 1-2.

¹¹⁵ *Jornal Pequeno*, Recife, 31/01/1937, p. 1

¹¹⁶ *Diário de Pernambuco*, Recife, 04/03/1937, p. 3

¹¹⁷ *Diário de Pernambuco*, Recife, 22/01/1938, p. 1

Edgar Fernandes. Ce magazine bimensuel, qui parut jusqu'en 1942, s'est présentait comme une agence éducative au service de la classe ouvrière, abordant les questions marxistes et encourageant les mouvements syndicaux, ce qui s'opposaient à la position intégraliste, monarchique et élitiste défendue par Rego Monteiro dans la revue *Fronteiras*. La revue *Renovação*, en plus de renouveler la pensée critique de Vicente, fut également un important vecteur pour la diffusion des idées modernistes, ouvrant ainsi un espace à divers artistes et poètes de Pernambouc et de l'étranger. À travers cette revue, des œuvres de Goerg Grosz, de Cosluno Roselli, de Stefano di Giovanni, de Nicola de Buonaccoro, de textes de Souza Barros, de João Cabral de Melo Neto et de Géo-Charles, ainsi que d'autres intellectuels et poètes, circulaient à Pernambouc.

La production artistique construite par Vicente do Rego Monteiro dans les années 1930 occupa une place secondaire dans la vie professionnelle de l'artiste. Après s'être consacré à la fabrication de la cachaça et à ses activités politiques et administratives, la peinture de Rego Monteiro ne subit aucune transformation majeure, continuant d'obéir à la même logique de composition que celle de sa production réalisée dans les années 1920 à Paris. Malgré la position au second plan de sa production artistique, Vicente participa tout de même à neuf expositions, dont quatre collectives et deux expositions personnelles, organisées à Paris entre 1930 et 1937 (voir Annexe 10). De par ces participations, il est évident que l'artiste, même installé au Brésil, a continué à travailler dans le marché international de l'art, tout en cherchant à s'insérer dans le système culturel brésilien. La reconnaissance de l'héritage artistique de Vicente et de son importance dans le développement de l'art moderne latino-américain, au cours de cette période, était déjà visible à Paris, non seulement par l'acquisition d'une de ses œuvres par le Musée d'Art Moderne de la ville, comme le déclare Jean Cassou sur l'Annexe 11, mais aussi pour sa participation à l'exposition d'inauguration de la Maison de l'Amérique latine à Paris en 1930. Dans ce sens, Vicente fut institutionnellement inséré dans un groupe d'artistes qui servit d'exemple de vecteurs à l'introduction et au développement de diverses avant-gardes dans différents pays d'Amérique latine. Cependant, au Brésil, cette reconnaissance mettra un peu plus de temps à arriver.

Le passage des années 1930 aux années 1940 a marqué son intégration dans la sphère artistique brésilienne, par la participation aux expositions et en étant nommé professeur de dessin au Gymnase de Pernambouc en 1939¹¹⁸, poste qu'il occupera jusqu'en 1946, date à laquelle il décida de retourner à Paris, où il continua à se consacrer à la poésie, à l'illustration et à l'édition de livres. La stabilité financière obtenue par Vicente grâce à son travail d'enseignant, une des principales raisons de son long séjour au Brésil, n'a pas empêché l'artiste de poursuivre sa production plastique. Cependant, une grande partie de son travail artistique effectué dans les années 1940 fut diffusée essentiellement à Recife, par sa participation à plusieurs

¹¹⁸ *Diário de Pernambuco*, Recife 01/06/1939, p. 5

Salons d'art organisés par le gouvernement de l'état de Pernambouc¹¹⁹ et dans plusieurs expositions personnelles et collectives (voir Annexe 10). Au cours de son séjour à Recife dans les années 1940, Vicente contribua également au développement de l'impression graphique et des processus éditoriaux à Pernambouc en créant son imprimerie La Presse à Bras, composée par une presse manuelle qui lui permit d'imprimer et de publier des poèmes, des illustrations et des reproductions d'œuvres d'art d'auteurs modernistes brésiliens et français. En ce sens, Vicente contribua à l'agrandissement d'espaces consacrés aux activités littéraires à Pernambouc, développant ainsi sa performance professionnelle en tant que poète, éditeur et producteur culturel. En 1941, il créa le premier congrès de poésie de Recife, structuré à partir de plusieurs sessions qui se déroulaient dans les résidences d'intellectuels pernamboucains, tels que Octavio de Freitas, Willy Lewin et également la maison de Vicente do Rego Monteiro, une sorte de mini-musée et de foyer de recherche et d'inspiration pour de nombreux artistes de Pernambouc :

J'avais chez moi un salon très confortable, très agréable, où j'avais une sorte d'exposition permanente de peintures que je rapportai de Paris. J'avais un tableau de Marcusi, de Herbin, abstractionniste, et un tableau de mon frère Joaquim. Ma chambre était très visitée par les peintres et les intellectuels de l'époque¹²⁰.

Toujours à Recife, Rego Monteiro organisa en 1946 une autre édition du Congrès de poésie. Dans sa deuxième édition l'événement fut organisé en collaboration avec le poète Edson Regis et la contribution de travaux de poètes et écrivains d'autres états du Brésil, tels que le poète de l'état de Ceará Otacílio Colares, qui organisa ensuite un congrès sur le même modèle dans son état d'origine. À la suite de la seconde guerre mondiale, le 3 septembre 1946¹²¹ Vicente do Rego Monteiro retourne à Paris en compagnie de son épouse et de sa presse à bras, qu'il continuera à utiliser jusqu'en 1957.

À Paris, depuis mon arrivée, après 25 heures de parcours entre le réel et l'irréel, je suis confronté à une réalité quotidienne qui n'a rien à voir avec l'existentialisme. J'ai fait ma rentrée artistique, d'ailleurs très bien commentée.

¹¹⁹ Vicente do Rego Monteiro a participé pour la première fois au Salon annuel de peinture de l'État de Pernambouc en 1942, remportant le prix principal. L'année suivante, il répète l'exploit en remportant à nouveau le concours et, à partir de 1944, il décide de ne pas participer à ce salon, en solidarité avec les autres peintres pernambouc, il intègre alors le jury de plusieurs autres salons qui se déroulèrent à Recife les années suivantes.

¹²⁰ "Eu tinha na minha casa uma sala muito confortável, muito simpática, onde mantinha uma espécie de exposição permanente de quadros que trouxe de Paris. Eu tinha um quadro de Marcusi, de Herbin, abstracionista, e os quadros de meu irmão Joaquim. A minha sala era visitadíssima pelos pintores e intelectuais da época." Témoignage de Vicente Do Rego Monteiro au Musée de l'Image et du Son, São Paulo, 1969, p. 92.

¹²¹ *Diário de Pernambouc*, Recife, 04/09/1946, p. 5

Dans le secteur des lettres, j'ai fait plus en six mois qu'en six ans à Recife. C'est qu'à Recife, je voulais trouver un environnement qui n'existait pas¹²².

Les activités professionnelles liées aux lettres, développées par Rego Monteiro, se sont intensifiées considérablement lors de son troisième séjour à Paris. Pendant cette période, Vicente continua à publier ses livres de poèmes, imprimés par la Presse à Bras¹²³ et par la maison d'édition de Pierre Seghers¹²⁴. En 1948, Rego Monteiro fut responsable de la création du « Mur de la Poésie » au Salon de Mai à Paris, créant un espace ouvert pour l'exposition de poètes de nationalités et de styles variés, ce qui contribua quatre ans plus tard à la création du 1^{er} Congrès international de poésie de Paris, organisé par la collaboration de E. Humeau, Jean Gacon et Vicente do Rego Monteiro. Créé en 1952, le congrès fut réitéré à Paris plusieurs années, toujours organisées au restaurant La Coupole. Compte tenu de l'importance de la production littéraire de Rego Monteiro développée au cours des années 1950, l'artiste n'accepte pas les limites de la littérature et fusionne sa production de poète avec sa production de peintre. Grâce à la création de ses calligrammes (figure 44), Vicente rapprocha l'écriture à l'image à travers des lignes composées de mots délimitant les formes dans l'espace.

¹²² “Em Paris, desde que desembarquei do Constellation, depois de 25 horas de travessia entre o real e o irreal, enfrento uma realidade cotidiana, que nada tem a ver com o existencialismo. Fiz minha reentrância artística, aliás muito bem comentada. No setor das letras já consegui mais em seis meses do que em seis anos no Recife. É que no Recife desejava encontrar um ambiente que não existia.” Fragment d'une lettre adressée à un ami et publié à Recife par le Journal *Diário de Pernambuco*. *Diário de Pernambuco*, Recife, 07/03/1948, p. 6.

¹²³ Vicente do Rego Monteiro, *Canevas*, Recife, La Presse à Bras, 1946.

_____, *Le Petit Cirque*, Recife, La Presse à Bras, 1948.

_____, *Beau Sexe*, La Presse à Bras, Paris, 1950.

_____, *Chants de Fer*, La Presse à Bras, Paris, 1950.

_____, *Concrétion*, La Presse à Bras, Paris, 1952.

_____, *Cartomancie*, La Presse à Bras, Paris, 1952.

_____, *Clowneries*, La Presse à Bras, Paris, 1952.

_____, *Vers sur verre*, Pierre Seghers Editeur, Paris, 1953.

_____, *Mon onde était trop courte pour toi*, Pierre Seghers Editeur, Paris 1956.

_____, *Broussais La Charité*, Coleção Concordia, Recife, 1957.

¹²⁴ *Diário de Pernambuco*, Recife, 04/05/1952, p. 10.

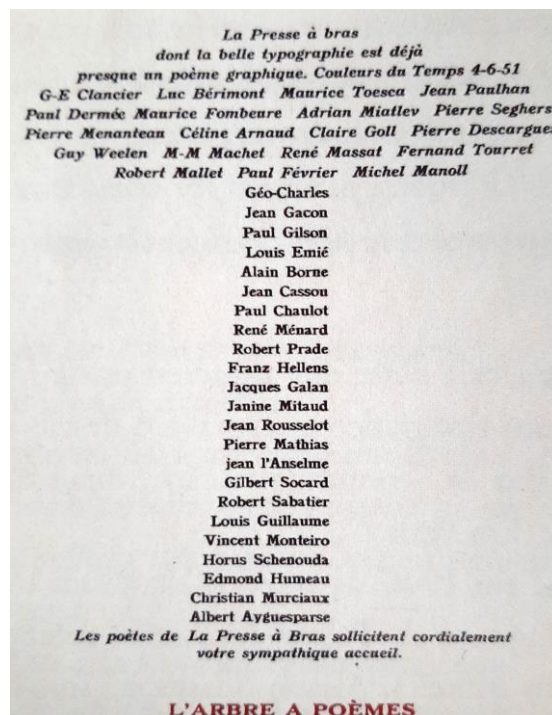


Figure 44 - Vicente do Rego Monteiro, *Calligramme*, 1951. Calligramme représentant les poètes publiés par La Presse à bras. Image extraite du livre de Brusky Paulo (or.), *Vicente do Rego Monteiro Poeta Tipografo Pintor, Recife, CEPE, 2004*.

Au cours des années 1950, Rego Monteiro divisa sa production artistique entre les arts plastiques et la littérature et son champ d'action, entre les villes de Paris et de Recife. À Paris, il tint deux expositions personnelles au cours de cette période, la première à la Galerie l'Odéon en 1956, présentée par Pierre Seghers, et l'année suivante, la seconde à la Galerie Royale. Depuis le début des années 50, plusieurs expositions collectives consacrées à la production artistique brésilienne et pernamboucaine modernes furent organisées ayant intégré des œuvres de Vicente. Selon l'Annexe 10, il est possible d'identifier les villes de Recife, Rio de Janeiro et São Paulo comme les principaux lieux de circulation de la production visuelle de Rego Monteiro au Brésil durant la décade de 1950, ce qui témoigne d'une reconnaissance au niveau national de l'artiste dans la structuration de l'art moderne du pays. Mis à part les Calligrammes¹²⁵, Vicente est resté fidèle à son style post-cubiste développé dans les années 1920, reproduisant la même palette de couleurs et conservant la même volumétrie qui caractérisait sa production visuelle depuis le début de sa carrière de peintre à Paris. A la fin des années 50, Vicente continua de récolter les fruits de sa production des années 20, conquérant de nouveaux territoires en Europe. En 1958, le Palais de Liège acquit deux œuvres¹²⁶ de Vincente et les exposa au rez-de-chaussée du palais, selon Géo-Charles¹²⁷.

¹²⁵ Voir *corpus* iconographique p. 277 ; 278 ; 280 ; 307-321

¹²⁶ Os Calceteiros et Gardien de vaches brésilien. Voir *corpus* iconographique p. 151-152 et 271.

¹²⁷ *Diário de Pernambuco*, Recife, 06/04/1958, p. 16.

Cependant, ni le succès de Vicente do Rego Monteiro au Brésil et en France, ni sa production littéraire ne permettaient à l'artiste de dégager suffisamment de revenu. Face à une situation financière très compliquée, l'artiste reçut le prix Mandat des Poètes, destiné aux écrivains en situation de vulnérabilité financière et visant à garantir l'alimentation, la subsistance et la continuation de la production littéraire des poètes et écrivains. Après avoir subi un infarctus à Paris, alors qu'il travaillait sur la Presse à Bras, Rego Monteiro partit pour le Brésil et arriva à Recife le 1^{er} mars 1957¹²⁸, où il restera jusqu'à la fin de sa vie. De retour à Pernambuco, Rego Monteiro fut immédiatement nommé professeur de dessin au Gymnase Pernambucain et la même année, il fut également nommé professeur responsable des cours de nature morte à l'École des Beaux-Arts de Recife. Depuis son retour au Brésil et son entrée en tant qu'enseignant à l'École des Beaux-Arts de Recife, Vicente continua à travailler pour le marché de l'art en France en effectuant des allers-retours annuels à Paris pendant les vacances scolaires. En 1960, il retourna dans la capitale française pour recevoir, avec le poète français Marcel Béalu, le prix Apollinaire ¹²⁹. Le prix fut décerné à Rego Monteiro non seulement en reconnaissance de son œuvre littéraire dans son ensemble, mais principalement grâce au succès de son *livre Broussais la charité*, publié à Recife en 1957 et composé d'une série de poèmes écrits sur son lit d'hôpital à Paris, alors qu'il se remettait de son infarctus.

Installé définitivement à Pernambuco, Vicente do Rego Monteiro, tout en poursuivant sa production en tant qu'artiste plasticien et poète, chercha à contribuer au développement du système culturel local à travers son engagement dans la création de groupes et de collectifs d'artistes, ainsi que leur performance et leur influence dans la scène politique pernambucaine. En 1963, Vicente rejoignit le conseil fiscal de l'Union des écrivains brésiliens, en tant que responsable de la division des Beaux-Arts¹³⁰. La même année, il se présenta comme candidat au poste de conseiller municipal de Recife pour le parti social-démocrate (1945-1965) en présentant les propositions suivantes :

En tant qu'artiste, je souhaite encourager la création d'écoles d'art, si nécessaires pour éveiller les vocations artistiques et artisanales dans l'esprit de l'enfant en phase de formation. (...) J'ai lutté sans relâche contre l'analphabétisme, je propose à cet effet la création d'écoles destinées à un plus grand nombre d'élèves. (...) Je m'efforcerai de créer des prix pour stimuler les sociétés et associations carnavalesques, par le biais de concours pour la création de costumes inédits et originaux, avec pour cela, la participation de nos artistes plasticiens et étudiants de l'Ecole de Beaux-Arts et d'Architecture. Je travaillerai à restaurer le carnaval de rue avec ses cortèges, ses clubs de carnaval et ses courants. Je me battrai pour la création du théâtre de ballet pour nos danses populaires et folkloriques du carnaval et

¹²⁸ *Diário de Pernambuco*, Recife, 01/03/1957, p. 1.

¹²⁹ *Diário de Pernambuco*, Recife, 07/01/1960, p. 3

¹³⁰ *Diário de Pernambuco*, Recife, 17/02/1963, p. 3.

de la saint Jean. Je chercherai à rétablir la belle vieille habitude des concerts symphoniques en plein air dans les jardins et lieux publics¹³¹.

Battu dans les urnes, Rego Monteiro assume l'année suivante la direction du département du tourisme de la mairie d'Olinda, acceptant l'invitation faite par le maire de la ville, Eufrásio Barbosa¹³². Suite au changement de maire qui aura lieu à Olinda en 1965, il restera en poste jusqu'en décembre de cette même année. Durant son passage à la mairie d'Olinda, Vicente déménagea son atelier vers le centre historique de la ville et établit le contact avec des artistes locaux ayant pour but de développer plusieurs actions culturelles collectives. Rego Monteiro participa alors à la création de deux ateliers collectifs à Olinda, fondés par des artistes ayant grandement contribué à la solidification du modernisme à Pernambuco. En 1964, il créa avec José Barbosa, Guita Charifker, Adão Pinheiro, Ypiranga Filho, Roberto Amorim, João Câmara et José Tavares, l'atelier *Da Ribeira*, situé dans l'enceinte d'un ancien marché public, transformé en galerie d'art, en complexe de boutiques d'artisanat et en espace dédié à la réalisation de cours d'arts plastiques et d'histoire de l'art¹³³. Cette même année, Vicente participa également à la création de l'Atelier +10¹³⁴, un autre espace collectif dédié à la production et à circulation des produits artistiques dans la ville d'Olinda. La performance de Rego Monteiro dans le système culturel de la ville d'Olinda fut rapide et peu après avoir perdu son poste à l'hôtel de ville d'Olinda, il se dirigea vers la capitale fédérale, Brasília, alors commandée par l'armée suite au coup d'État de 1964.

Plus qu'un retour à ses opinions fascistes des années 1930, le rapprochement de Vicente avec le régime militaire représenta pour lui l'opportunité de changer de poste, avec plus de responsabilités et de pouvoir. À Brasília, Rego Monteiro exerça les fonctions de professeur et de responsable de l'imprimerie à l'Institut Central des Arts de l'Université de Brasília entre 1966 et

¹³¹ "Como artista pretendo incentivar a criação de escolinhas de arte, tão necessárias para despertar as vocações artísticas e artesanais no espírito da criança na sua fase de formação. (...) Combatarei sem tréguas o analfabetismo, pretendendo propor para este fim, a criação de escolas volantes destinadas a atender maior número de alunos. (...) Pugnarei pela criação de prêmios para estimular as sociedades carnavalescas e associações, através de concursos para criação de costumes inéditos, originais, sendo solicitadas, para tal fim, a participação dos nossos artistas plásticos e alunos das escolas de Belas artes e da arquitetura. Trabalharei para restaurar o carnaval de rua no seu antigo apogeu com seus cortejos, seus clubes carnavalescos e seus cordões. Lutarei para a criação do Teatro de ballet para as nossas danças populares e folclóricas do carnaval e do São João. Procurarei reestabelecer o belo e antigo hábito dos concertos sinfônicos ao ar livre em jardins e logradouros públicos." *Diário de Pernambuco*, Recife, 14/07/1963, p. 9.

¹³² *Diário de Pernambuco*, Recife, 19/10/1964, p. 3.

¹³³ *Diário de Pernambuco*, Recife, 30/10/1964, p. 3.

¹³⁴ Les membres fondateurs de l'Atelier +10, furent les artistes suivants : Vicente do Rego Monteiro, João Câmara, Anchises de Azevedo, Jorge Tavares, Wellington Virgolino, Maria Carmem, José Claudio, Montez Magno, Liedo Maranhão e Vera Bastos.

1968, tout en collaborant avec le journal local *Correio Brasiliense*, où il publia des textes dans la rubrique Tourisme. Son entrée dans l'institution s'inscrivait dans le cadre d'une action gouvernementale visant à remplacer les professeurs d'Université, mécontents du régime militaire qui furent renvoyés ou démissionnaires. Dans la capitale fédérale, aucun édifice public ne reçut ses peintures et les militaires n'étaient pas intéressés par l'acquisition de ses œuvres. Vicente prit finalement sa retraite en 1966 suite à l'occupation de son atelier par des étudiants révoltés contre la dictature militaire du pays. À cette occasion, plusieurs de ses œuvres et de son frère Joaquim furent détruites. Après cet événement, Rego Monteiro décida de retourner à Recife, où il continua d'exposer et de produire ses œuvres en tant qu'artiste plasticien et poète.

Les dernières décennies de la vie de Vicente do Rego Monteiro furent marquées par une production intellectuelle essentiellement consacrée à la peinture. Au cours de cette période, l'artiste développa une série d'œuvres qui le rapprochent de l'abstraction et du surréalisme¹³⁵. En créant une série de peintures intitulée par l'artiste comme la création du monde, Vicente adopta une nouvelle façon de traiter la volumétrie des formes dans sa peinture en explorant des phénomènes optiques. Les reflets des formes et des objets et leur comportement dans l'espace servirent de domaine d'investigation à Rego Monteiro ce qui lui permit d'innover et d'actualiser sa production picturale entre les 1950 et 1960. Cette production fut diffusée par plusieurs expositions au Brésil et en France, dont plusieurs rétrospectives sur la carrière du peintre. Ses expositions, organisées à Paris dans les années 1960, ont mis en vedette l'artiste et furent présentées par des personnalités influentes de la critique d'art française telles que Géo-Charles, Jean Cassou et Claude Aveline. En 1963, à l'occasion de son exposition personnelle à la Galerie de La Baume de Léonce Rosenberg, exposant 45 œuvres acquises par plusieurs institutions brésiliennes et françaises, il organisa le XI^e Salon de Poésie, composé d'une vaste liste d'écrivains et de poètes, disponibles à la consultation sur l'Annexe 12.

Les années 1960 marquent définitivement la reconnaissance de Rego Monteiro comme catalyseur de la peinture moderne au Brésil et en France avec des œuvres acquises par des importantes institutions muséales¹³⁶. Le grand nombre d'expositions rétrospectives organisées par des galeries d'art et des musées des deux pays a considérablement accru la circulation de l'œuvre de Rego Monteiro. Parmi les expositions collectives auxquelles le peintre participa, une, mérite d'être soulignée. L'exposition eut lieu en 1967 à la Galerie Katia Granoff à Paris, sous les auspices de Stanton Catlin, professeur à l'Université de Yale et directeur du Centre

¹³⁵ Voir le *corpus* iconographique p. 247 ; 249 ; 251 ; 288-301.

¹³⁶ Paris - Musée du Jeu de Paume : L'Enfant et les Bêtes (1925), Musée d'Art Moderne : La chasse (1923) et L'Adoration des Bergers (1927) ; Grenoble – Musée de Grenoble : Le Combat (1927) ; Liège – Palais des Congrès Internationaux : Les Paveurs (1924) et Le vacher brésilien (1927) ; Recife – Musée de l'Etat : Diane (1926), Nature Morte (1947) et L'Assomption (1944).

des relations interaméricaines à New York, réunissant les précurseurs de la peinture américaine moderne.

Depuis les années 60, le travail de Rego Monteiro fut largement couvert par la presse brésilienne avec des articles publiés dans divers médias et en différents états et régions. Cependant, malgré une reconnaissance évidente, ce n'est qu'à partir des années 1970 que ses œuvres seront valorisées sur le marché au Brésil. Le journaliste brésilien Ibrahim Sued souligne dans le journal de Rio de Janeiro, *O Globo*, les prix astronomiques atteints par les tableaux de Rego Monteiro au cours de ventes aux enchères d'art au début des années 1970, principalement après sa mort qui survint à l'aéroport de Recife des suites d'un infarctus, alors qu'il se préparait à embarquer en direction à Rio de Janeiro pour participer à une exposition. Son corps fut veillé à l'Ecole des Beaux-Arts et enterré à Recife au cimetière Santo Amaro, dans le mausolée familial. Les dernières années de Vicente do Rego Monteiro furent marquées par plusieurs complications financières. Les allers retours à Paris pour rencontrer Marcelle, installée dans la capitale française depuis le début des années 1960, ne furent pas suffisants à dissiper la solitude et les besoins de Vicente. À Recife, l'artiste se construisit une deuxième famille dans une union extraconjugale avec une femme nommée Crisolita¹³⁷, mère de sept enfants. Ensemble, le couple eut un enfant qu'ils prénommèrent Vicente do Rego Monteiro Junior qui, comme son père, suivit une carrière de peintre.

3.4. JOAQUIM DO REGO MONTEIRO

Joaquim do Rego Monteiro est né le 6 octobre 1903¹³⁸ à Recife, ville où il vécut les premières années de sa vie. En 1908, il s'installe avec sa famille à Rio de Janeiro, où il resta jusqu'en 1911. Encore enfant, il partit ensuite pour Paris. En quittant Rio de Janeiro pour Paris en compagnie de sa famille, le petit dernier grandit loin de son pays d'origine jusqu'à l'âge de 10 ans. À son retour au Brésil en 1914, Joaquim do Rego Monteiro, alors adolescent, s'installe à Rio de Janeiro où il resta jusqu'en 1917, année du retour de la famille Rego Monteiro vers la ville de Recife. À Pernambouc, le jeune Joaquim suivit ses études à l'École Supérieure Agricole de l'État¹³⁹ en même temps qu'il s'intéressait à la peinture, comme ses frère et sœur Vicente et Fédora. Sa formation fut construite à travers les orientations artistiques de sa sœur aînée Fédora et son frère Vicente, et

¹³⁷ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04/09/1994, p. 1.

¹³⁸ *Diário de Pernambuco*, Recife, 06/10/1920, p. 2.

¹³⁹ *Diário de Pernambuco*, Recife, 27/02/1924, p. 3.

principalement par les références acquises à travers les nombreux déplacements de l'artiste depuis son enfance¹⁴⁰.

En 1922, Joaquim do Rego Monteiro repartit à Paris rejoindre son frère, Vicente, où ils partagent un atelier dans un petit studio situé rue Gros. Ayant choisi le terrain français au détriment du circuit artistique de São Paulo, l'artiste se déplace entre les villes de Nice et Paris, et sera imprégné par l'atmosphère moderniste européenne qui influencera définitivement sa carrière comme peintre. Lors de son deuxième contact avec la France, le peintre développe une série de peintures représentant les paysages de Nice et Paris et également l'intérieur de l'atelier qu'il partageait à Paris avec son frère Vincente¹⁴¹. La peinture de Joaquim se caractérise dans cette phase initiale par l'utilisation de contrastes générés par le choix de pigments à haute et basse saturation. En travaillant avec une palette de couleurs basée sur ces contrastes, à la manière des fauvistes, l'artiste finit par insérer dans ses œuvres une luminosité nocturne où les formes se simplifient et deviennent visibles grâce aux fins contours dessinés par l'artiste, comme on peut le constater sur la figure 45.



Figure 45 - Joaquim do Rego Monteiro, *Quai de Nice*, 1922, huile sur toile sur bois, 51 x 61,5 cm, Collection Sergio Fadel, Rio de Janeiro

¹⁴⁰ Selon les archives consultées sur Joaquim à Grenoble, à Paris et au Brésil, aucun document n'a été trouvé qui atteste son passage par un établissement universitaire d'enseignement artistique.

¹⁴¹ Voir le *corpus* iconographique p. 373-377.

L'illumination nocturne et l'effet de clair de lune, obtenus par Joaquim révèlent un intérêt particulier de l'artiste pour le comportement de la lumière et son rôle dans la définition des formes et des volumes dans la peinture moderne. La capture du paysage selon Joaquim, est structurée à partir d'une logique cognitive basée sur le contraste de couleurs et d'un processus d'abstraction généré par la simplification et la géométrisation des formes, sans abandonner la dimension subjective du geste expressif de l'artiste, son lyrisme.

Après avoir réalisé sa série de peintures en France (1922-1923), le peintre revient au Brésil et débarque à Recife le 31 janvier 1924¹⁴². Selon le critique d'art français Géo-Charles, lors de son séjour dans son pays d'origine, le peintre exposa dans les villes de Recife, Rio de Janeiro et São Paulo¹⁴³. Ce retour de Joaquim permit non seulement de partager ses recherches initiales sur l'abstraction au Brésil, mais aussi de développer une peinture documentaire et historique à travers ses observations attentives sur la société périphérique de Recife, comme le précise Géo-Charles dans un article publié par la revue *Renovação* et comme le montrent la figure 46 :

La nature, les gens et aussi le style à la fois simple et baroque des églises brésiliennes, l'influencent de la façon la meilleure parce que la plus sincère. C'est alors que Joaquim peint ses séries de mocambos, de pauvres chaumières qui pullulent aux environs de Recife, parmi les lagunes qui en fait une sorte de Venise pauvre, mais que l'aube et le couchant parent de splendeurs inouïes. Ces toiles, sous des bleuités lourdement célestes parmi lesquelles pointent les cocotiers aux chevelures ébouriffées campent des maisonnettes et des pêcheurs également pauvres. Outre leur réelle valeur picturale et poétique, ces œuvres comporteront dans l'avenir un intérêt documentaire et historique indéniables¹⁴⁴.

Selon Géo-Charles, Joaquim a représenté dans ses peintures des problématiques posées par les processus de modernisation et d'industrialisation se déroulant dans l'État de Pernambouc et qui n'ont toujours pas été résolus.

¹⁴² *Diário de Pernambuco*, 01/02/1924, p. 2

¹⁴³ Selon l'Annexe 14, l'artiste a présenté quatre expositions individuelles dans différents états du pays et une exposition collective à Recife.

¹⁴⁴ Géo-Charles, « Joaquim do Rego Monteiro », *Renovação*, n° 3, 1940, p. 10-11.



Figure 46 - Joaquim do Rego Monteiro, *Casas na encosta da montanha*, 1923, huile sur carton, 44 x 52,1 cm, Musée d'Art Moderne Aloisio Magalhaes, Recife

La figure 46 montre un exemple d'une répartition urbaine désordonnée, capturée par le peintre à Recife dans les années 1920. Cette problématique urbaine s'est accentuée au fil des années représentant aujourd'hui la cause de nombreux décès durant la saison des pluies, dus à l'effondrement des maisons et des cabanes construites par une population misérable sur des terrains inadaptés. Joaquim était certainement le premier artiste de Pernambouc à avoir décrit l'émergence des favelas de Recife. Concernant les caractéristiques techniques employées par Joaquim, nous pouvons constater un rapprochement de sa peinture avec le cubisme de manière à créer de multiples plans dans l'espace à partir de l'utilisation des couleurs et sans avoir besoin de contours pour faire apparaître les volumes. En plus de cette perspective cubiste, d'origine cézanienne, nous pouvons aussi constater dans la peinture de Joaquim, son adhésion au processus de construction synthétique de l'image à partir de la géométrisation des formes.

Sa première exposition (voir l'Annexe 14), composée de 29 toiles¹⁴⁵, a eu lieu à Recife entre le 11 et 18 mars 1924 au Cabinet Portugais de Lecture, et a été largement diffusée par le journal *Diario de Pernambuco*, dirigé par son beau-frère, Anibal Fernandes. Cependant, les articles publiés par le journal se limitent à un propos publicitaire et n'abordent pas la technique et la stylistique moderne traités par Joaquim dans sa peinture. A cette occasion plusieurs œuvres furent acquises par la bourgeoisie pernamboucaine représentée par un groupe d'ingénieurs, médecins et politiciens tels que : Pedroso Rodrigues, Ulysses Pernambucano,

145 Diário de Pernambuco, Recife, 17/02/1924, p. 3

Pereira de Souza, Othen Mello, Thomas Seixas, Mario Caldas, Maria Caldas et A. Lopes¹⁴⁶.

Quelques jours après la clôture de son exposition à Recife, suite à l'invitation de la revue *A União*, Joaquim exposa 19 peintures dans la salle de rédaction du magazine du 11 au 18 mars dans la ville de João Pessoa, état de la Paraíba¹⁴⁷. Selon le chercheur Francisco Pereira Silva Junior, l'exposition a représenté pour l'état de la Paraíba une mise à jour du vocabulaire visuel, ayant été la première exposition d'art moderne organisée dans l'État¹⁴⁸. Malgré un passage inaperçu par la presse de João Pessoa, basé sur quelques analyses superficielles du travail du peintre, l'exposition a amené Joaquim do Rego Monteiro à vendre cinq des 19 œuvres, achetées par des intellectuels de Paraíba¹⁴⁹.

Les deux premières expositions organisées par Joaquim en 1924 à João Pessoa et Recife ont constitué un important dispositif pour l'introduction au Brésil d'expériences cubistes et abstraites en cours de développement en Europe, capturées et traitées par l'artiste à sa manière. La circulation des œuvres de Joaquim a introduit dans le Nord-Est du Brésil de nouvelles références esthétiques qui furent ajoutées aux expositions de ses frères Fédora et Vicente, donnant à la ville de Recife un statut de centre de production et de diffusion de la peinture brésilienne moderne. Conscient de l'existence d'un terrain fertile et réceptif à la production artistique moderne qui se développait dans le Sud-Est du Brésil, avec plus d'intensité dans l'État de São Paulo, Joaquim do Rego Monteiro, comme son frère Vicente après avoir exposé à Recife, se rendit à la capitale de São Paulo avec 30 toiles¹⁵⁰ afin d'exposer ses recherches picturales à la société pauliste. Son exposition fut inaugurée le 7 juillet 1924¹⁵¹ et, comme à João Pessoa et Recife, il obtint dans la presse un retour positif et une bonne publicité de son travail. Une série d'articles publiés à São Paulo sur l'exposition de Joaquim fut reproduite par le journal *Diário de Pernambuco* du 11 septembre 1924, parmi lesquels le texte publié par Menotti Del Picchia dans le journal *Correio de São Paulo* qui mérite notre attention :

Rego Monteiro descend du Pernambouc avec une exposition contre laquelle le cri de tous les classicistes intransigeants va s'élever. Cependant en toute

¹⁴⁶ *Diário de Pernambuco*, Recife, 01/03/1924, p. 3.

¹⁴⁷ *Diário de Pernambuco*, Recife, 19/03/1924, p.

¹⁴⁸ Pereira da Silva Junior Francisco, « Artes plásticas na Paraíba I: primórdios e evolução », *História da Paraíba em fascículos*, João Pessoa, A União/Governo da Paraíba, 1997, n° 23, apud Chaves Diogenes, « Artes visuais na Paraíba: 1900-2000 », *Jornal da Associação Brasileira de Crítica de Arte*, 2013, n° 27, disponible sur : <http://www.f2mvirtual.com.br/abca/n27/13artigos-dyogenes.html>

¹⁴⁹ Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba (1), Carlos Dias Fernandes (1), Paulo de Magalhaes (2), e Ademar Vidal (1). Inojosa Joaquim, *O Movimento Modernista em Pernambuco*, Rio de Janeiro, Gráfica Tupy, 1968, vol. 3, p. 59.

¹⁵⁰ *Diário de Pernambuco*, Recife, 24/05/1924, p. 4

¹⁵¹ *Correio Paulistano*, São Paulo, 15/05/1924, p. 3

conscience, personne ne peut lui nier un grand talent en évolution audacieuse et personnelle, imprévue et forte. Ses peintures obéissent à l'idée de fixer les valeurs essentielles du paysage, soumises à une perspective purement sentimentale, synthétisant ainsi la formule expressive du paysage dans ses représentations capitales, sans perte de temps pour la recherche de détails évidents. Ce qui fait une littérature à succès, fait-il de la peinture également¹⁵².

Parmi tous les articles publiés sur les expositions de Joaquim do Rego Monteiro réalisées au Brésil en 1924, le poète et intellectuel moderniste Menotti Del Picchia a été le seul auteur à analyser plus en profondeur la peinture de Joaquim. Au cours de son passage à São Paulo, en plus de diffuser ses expériences de synthèse visuelle, Joaquim établit des relations avec la classe intellectuelle pauliste, ce qui lui permit d'élargir son réseau de contacts au Brésil et de vendre un de ses tableaux, acquis par Mário de Andrade¹⁵³ et qui appartient maintenant à l'Université de São Paulo. Après avoir tenu ses trois expositions personnelles en 1924 au Brésil (Pernambouc, Paraíba et São Paulo), Joaquim do Rego Monteiro retourna en France où il épousa, le 30 mars 1926, une étudiante russe de 22 ans, Betty Leveinstein (voir Annexe 13). Le projet de vie de famille a contribué à la fixation du peintre à Paris et ainsi à l'avancement de ses recherches picturales l'ayant dirigé vers la construction d'abstractions géométriques comme méthode de construction formelle et de son discours pictural. Au cours de cette troisième période dans la capitale française, Joaquim commença une carrière de peintre professionnel et participa à l'exposition individuelle de ses œuvres, organisée à la Galerie Gonet en 1927. À travers un article publié par le journal de Recife *A Provincia*, relatant le succès de l'exposition de ce Rego Monteiro à Paris, il est possible de voir que le peintre suscita l'intérêt du critique d'art français Maurice Raynal lorsqu'il analyse de manière très intéressante les œuvres présentées par l'artiste dans son exposition à la galerie Gonet :

Joaquim est un jeune homme qui ne semble pas avoir défini exactement le sens de son esthétique, mais qui a défini sa personnalité. Sur des fonds divisés en larges plans colorés, apparaissent de petites figures schématisées qui constituent la scène des acteurs évoluant dans un scénario. L'ensemble est imprévu, notamment dans la série de "graffitis" qui paraphrasent la vie du Christ et qui font penser à la technique de Paul Klee ou de Kandinsky. Mais

¹⁵² "Rego Monteiro desce de Pernambuco com uma exposição contra a qual se erguerá a grita de todos os classicistas intransigentes. Entretanto em boa consciência, ninguém lhe poderá negar um grande talento em plena evolução audaz e pessoal, imprevisto e forte. Seus quadros obedecem à ância de fixar os valores essenciais de paisagem, submettidos a uma perspectiva meramente sentimental, synthetisada assim a fórmula expressional da paisagem nas suas representações capitaes, sem perda de tempo para a procura de óbvios detalhes. O que se faz em literatura com êxito, faz ele na pintura com igual sucesso." *Diário de Pernambuco*, Recife, 11/09/1924, p. 4

¹⁵³ Voir le *corpus* iconographique p. 375.

l'œuvre conserve un caractère illustratif dont l'évolution est intéressante pour la suite¹⁵⁴.

Malgré le manque de données sur les œuvres mentionnées par Raynal, qui pourraient illustrer les caractéristiques de la peinture de Joaquim décrites par le critique, il est possible de supposer que la voie de l'abstraction à travers la géométrisation des formes et la subjectivation de l'expression individuelle a continué d'être présente dans la poétique de Joaquim, ce qui a amené le critique à l'associer aux noms d'artistes faisant référence dans l'abstraction, Paul Klee et Wassily Kandinsky, qui, à cette époque marquée par l'enseignement au Bauhaus, exploraient conjointement les formes géométriques.

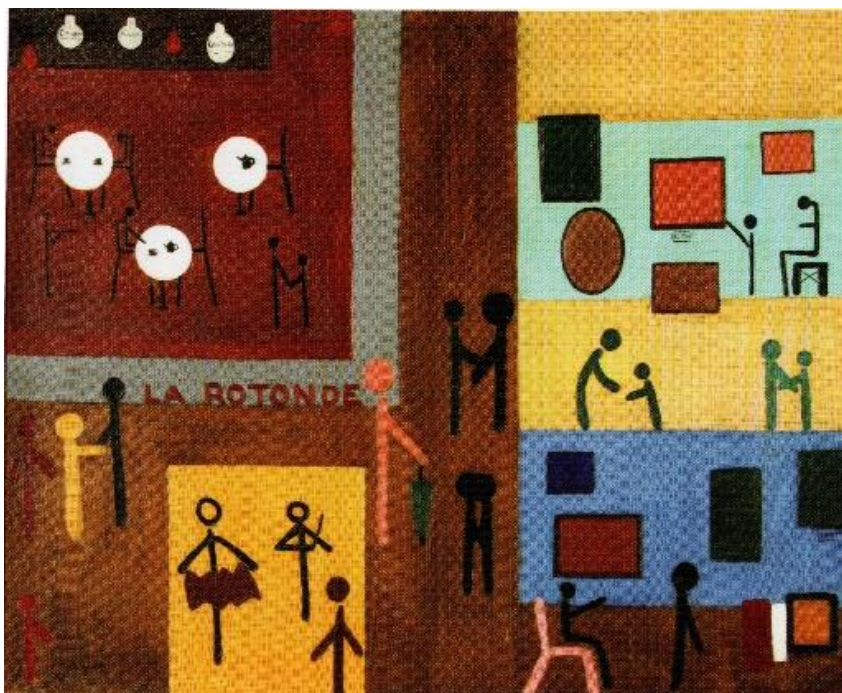


Figure 47 - Joaquim do Rego Monteiro, *La Rotonde*, 1927, huile sur toile, 81 x 100 cm, Musée d'Art Moderne Aloísio Magalhães, Recife

Lorsque l'on regarde la production de l'artiste qui a débuté après son retour à Paris en 1927, exemplifiée par la figure 47, il apparaît clairement un éloignement entre le peintre et l'utilisation des contours présents dans ses œuvres peintes au début des années 1920. La simplification des formes et leur réduction aux éléments de base de la grammaire visuelle (points, lignes et plans) révèlent l'adoption d'une

¹⁵⁴ "Joaquim é um Jovem que não parece ter ainda definido exatamente o sentido de sua esthetica, senão de sua personalidade. Sobre fundos divididos em largos planos coloridos evoluem pequenas figuras schematizadas que fazem figura de atores evoluindo num scenario. O conjunto é imprevisto, sobretudo na série de "grafitti" que paraphraseam a vida do Christo e que fazem pensar a technica de Paul Klée ou de Kandinsky. Mas a obra conserva um caráter ilustrativo cuja evolução é interessante acompanhar." Um Pintor Pernambucano em Paris. O que disse sobre sua trajetória Maurice Raynal, *A Provincia*, Recife, 05/05/1929 p. 2.

méthode de composition plus complexe, basée sur la géométrisation des figures et leur incorporation dans des différents plans spatiaux dans un récit visuel unique. Ces expériences furent théorisées par le peintre Wassily Kandinsky qui, comme Joaquim, finit par diriger définitivement ses recherches vers l'abstraction géométrique. En analysant l'œuvre « La Rotonde », les conservateurs et critiques d'art Paulo Herkenhoff et Clarissa Diniz suggèrent qu'en articulant la surface concrète du tableau dans sa peinture, sous une forte influence néoplastique, Joaquim présente dans ses recherches abstractionnistes, une évolution radicale et d'une valeur singulière pour l'art brésilien.

L'espace est peu profond, schématique, dépourvu d'allusions à la perspective. Tout coule à la surface du tableau. (...) La couleur plate réduit l'espace à une écriture qui court verticalement sur la surface du support. La couleur du sol est brun tellurien. Ici, Joaquim et Torres-Garcia se réunissent pour développer un lexique anatomique. Les gens et les choses sont réduits à des signes, dénotant leurs actions et leurs fonctions dans la scène. Dans La Rotonde, l'anatomie minimale réduit les corps en mouvement dans les relations sociales (salutation et baisers) et une probable galerie d'art. Les personnes sont représentées dans une géométrie dynamisée par des plans géométriques, des rectangles, des carrés et des cercles sur un plateau de table. Parmi les référents empiriques, ce Rego Monteiro produit de la géométrie aux yeux de ceux qui ont vu le néoplasticisme. Aucun Brésilien ne semble avoir eu une articulation de la surface concrète du tableau aussi radicale que Joaquim¹⁵⁵

¹⁵⁵ “O espaço é raso, diagramático, destituído de alusões à perspectiva. Tudo corre na superfície da pintura. (...) A cor chapada reduz o espaço a lugar de uma escrita que corre verticalmente sobre a superfície do suporte. A cor do chão é de um marrom telúrico. Aqui, Joaquim e Torres-Garcia se aproximam no desenvolvimento de um léxico anatômico. Pessoas e coisas estão reduzidas a sinais, denotativos de suas ações e funções na cena. Em *La Rotonde*, a anatomia mínima reduz os corpos em movimento nas relações sociais (cumprimento e beijo) e uma provável galeria de arte. As pessoas se situam na geometria dinamizada por planos geométricos de retângulos, dos quadros e dos círculos dos tampos das mesas. Dos referentes empíricos, este Rego Monteiro produz geometria com olhos de quem viu o neoplasticismo. Nenhum brasileiro parece ter tido uma articulação da superfície concreta do quadro tão radical quanto Joaquim”. Herkenhoff Paulo et Diniz Clarissa, *Zona Tórrida*. Certa pintura do Nordeste. Recife, Santander Cultural, 2012, p. 46.

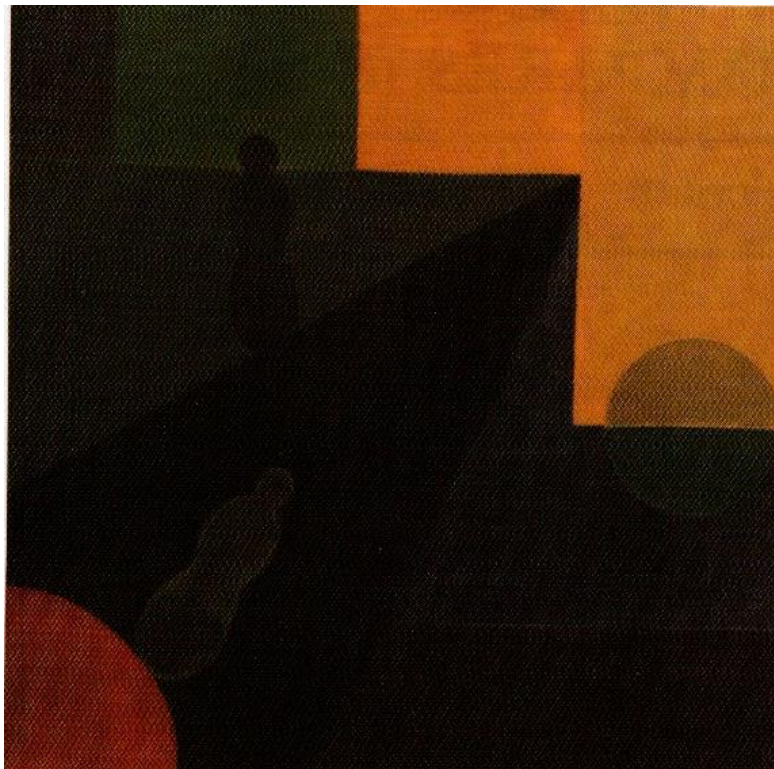


Figure 48 - Joaquim do Rego Monteiro, *Composition*, 1930, huile sur toile, 72 x 72 cm. Collection prive, Rio de Janeiro

L'œuvre de la figure 48 montre que Joaquim do Rego Monteiro marchait à aller en direction d'une peinture constructiviste et pourtant non figurative. Les figures sont traitées dans ce tableau comme des éléments secondaires, laissant la place aux éléments géométriques plus simples comme des carrés et des cercles, utilisés comme moyens de composition de l'image. Cette logique rapproche le peintre de l'art constructiviste et des artistes suprématistes russes tels que Kazimir Malevich (1879-1935), Alexander Rodchenko (1891-1956) et de l'œuvre du latino-américain Torres Garcia (1874-1949). Les articulations des formes développées par Joaquim do Rego Monteiro sont observées avec plus d'intensité sur sa toile « Composition », témoignant d'une rupture encore plus grande avec la représentation naturaliste de sa peinture, éloignant ainsi son œuvre du figurativisme et la rapprochant de principes esthétiques de plus en plus mathématiques. Ces principes subvertissent le concept spatial euclidien par un processus réflexif, rationnel et réductionniste. Ce processus vécu par Joaquim peut être perçu comme le début des fondements théoriques, esthétiques et philosophiques de l'art constructif brésilien, développé par les artistes concrétistes¹⁵⁶ brésiliens à partir des années 1950. Ces attitudes plastiques de ce Rego Monteiro, proposent une revision des discours établis dans l'histoire de l'art brésilien sur le développement de l'art

¹⁵⁶ Le Concrétisme brésilien fut un mouvement artistique centré à São Paulo fondé sur la conception de l'objet artistique comme concrétion d'une idée rationnelle et mathématique, capable d'être insérée positivement dans la société, ou l'expression individuelle n'a pas de place.

abstrait au Brésil et son processus de réverbération dans le projet constructiviste national.

La performance de Joaquim do Rego Monteiro sur le marché de l'art français ne s'est pas uniquement déroulée dans la sphère privée. Deux ans après son exposition personnelle à la Galerie Gonet, Joaquim rejoint le groupe des Surindépendants à Paris, créé en 1929 en raison de la scission de plusieurs membres appartenant au groupe des Indépendants, insatisfaits de la gestion administrative du Salon des Indépendants. L'Association Artistique Les Surindépendants a été perçue comme un centre de transformations esthétiques radicales à Paris dans l'entre-deux-guerres, celles-ci furent diffusées par la création d'un Salon.

Le texte écrit dans l'introduction du catalogue de la première exposition des Surindépendants indique que les fondements de ce nouveau Salon reposaient sur l'abolition du jury d'admission, considéré comme préjudiciable au processus de création artistique, et à l'interdiction d'afficher les valeurs marchandes des œuvres. Le montage de l'exposition reposait sur le regroupement d'affinités ou de recherches d'exposants et les membres sociétaires s'étaient engagés à ne participer à aucune autre association similaire dans les départements de la Seine et de la Seine et Oise¹⁵⁷. Dans cette première édition du Salon des Surindépendants, Joaquim exposa six tableaux à côté d'artistes tels que Torres Garcia (1874-1949), Alexander Calder (1898-1976), Henry Matisse (1869-1954), André Derrain (1880-1954), Auguste Herbin (1882-1960)¹⁵⁸. Sur la participation de Joaquim au Salon de 1929, le critique d'Art Henry Martin situe Joaquim dans un groupe d'artistes post-cubistes :

Coté des "sur" : la suite du cubisme vous accueille : M. Weiner, par exemple, nous présente des stylisations géométriques de fleurs, mais il annonce au catalogue : *Développement harmonique de la forme*. Ça fait plus riche. M. Joaquim, lui, intitule une de ses toiles Les enfants s'amuse, il nous assure par tout son envoi que cela arrive aussi aux grandes personnes¹⁵⁹.

Le peintre participa en 1930 à une autre édition du Salon des Surindépendants, où il exposa cinq peintures, toutes sans titre. La même année, Joaquim était également présent au Brésil durant cette période en transmettant une de ses œuvres qui sera exposée à Recife, São Paulo et Rio de Janeiro, lors de l'exposition organisée par son frère Vicente, le critique d'art Géo-Charles et en partenariat avec le marchand français Léonce Rosenberg. Cette exposition regroupait uniquement des peintres appartenant à l'Ecole de Paris et a fonctionné au Brésil comme un important moyen de diffusion du panorama artistique moderne français et un vecteur d'introduction de divers mouvements artistiques inédits dans le pays. Le nom de Joaquim do Rego Monteiro figure dans le catalogue

¹⁵⁷ 1929, Paris : *Exposition des Surindépendants*, Porte de Versailles, Paris, 1929.

¹⁵⁸ Seulement trois artistes brésiliens ont exposé au Salon des Surindépendants : Joaquim do Rego Monteiro (1929, 1930), Vicente do Rego Monteiro (1930) e Tarsila do Amaral (1931).

¹⁵⁹ Mancardi Henri, *Le Matin*, Paris, 26/10/1929, p. 7.

de l'exposition, avec son frère Vicente, comme les seuls représentants de la peinture brésilienne à l'École de Paris et sa participation à cette exposition, renforça l'idée qu'avec d'autres peintres tels que Herbin, par exemple, l'artiste a contribué de façon définitive au processus d'introduction au Brésil des recherches abstraites développées en Europe, se révélant ainsi le premier artiste brésilien intéressé par le genre de la peinture abstraite. En plus d'avoir travaillé comme peintre, Joaquim do Rego Monteiro a développé une activité d'illustrateur au Brésil et en France. Dans son pays d'origine, il illustra un recueil de poèmes écrits par sa sœur Debora do Rego Monteiro, publiés en 1925 à Recife¹⁶⁰. Déjà en France, son activité d'illustrateur se développait à côté du magazine *Sagesse*, où ont été publiées entre les années 1930 et 1931, au-delà de ses illustrations, des reproductions de deux de ses peintures, probablement disparues¹⁶¹. Le magazine *Sagesse* était un périodique créé en 1927 et dirigé par Fernand Marc. Dédié à la littérature et aux arts, la revue a publié un total de 16 numéros et comptait sur des collaborateurs tels que Jean Cocteau, Max Jacob, Amedeo Mondiglianni, Alexandre Calder, Marc Chagall, parmi d'autres poètes et artistes plasticiens. Les poèmes illustrés par Joaquim dans le magazine *Sagesse* furent au nombre de deux. Dans le numéro 10, publié en 1930, il illustra un poème de Jean Cayrol et dans le double numéro 15-16, publié en 1931, Joaquim présenta deux autres illustrations pour des poèmes du poète Georges Linze (voir le *corpus* iconographique p. 386 et 391). La participation de Joaquim do Rego Monteiro au groupe des Surindépendants, et sa carrière furent malheureusement courtes, le 9 novembre 1934¹⁶² il décéda des suites d'une tuberculose qui l'accompagnait depuis son enfance.

Joaquim a présenté sa peinture au Brésil et en France de manière innovante et brillante, enregistrant des paysages du Pernambouc et de la France dans un esprit intercontinental. Cependant, sa période de production artistique s'achève prématurément avec sa mort à Paris à l'âge de 30 ans, laissant un univers existentiel et artistique encore à révéler par l'histoire de l'art brésilien. Ce continent inexploré et totalement inconnu regorge de vastes richesses. La nécessité d'enquêter sur la production de ce Rego Monteiro ne devrait pas être limitée à la compréhension du processus de projection de la ville de Recife en tant que producteur et exportateur de la peinture brésilienne moderne, mais également en tant que moyen d'élucider dans l'histoire de l'art du Brésil, le processus de développement du modernisme dans le Nord-Est et ses répercussions sur la scène nationale. Après la mort de Joaquim do Rego Monteiro, plusieurs de ses toiles ont été conservées par son frère

¹⁶⁰ Tout au long de cette recherche, il n'a pas été possible d'accéder au livre écrit par Debora do Rego Monteiro, car les deux seuls exemplaires trouvés sont situés dans deux bibliothèques aux États-Unis: une à la Howard-Tilton Memorial Library à Nouvelle-Orléans et l'autre à Stanford Université dans l'état de Californie. Les deux livres ont un accès restreint aux membres liés aux universités.

¹⁶¹ Voir le *corpus* iconographique p. 384.

¹⁶² Diário de Pernambuco, Recife, 13/11/1934, p. 10.

Vicente, qui a activement défendu la mémoire de son frère à Pernambouc, en intégrant ces œuvres dans plusieurs événements qu'il organisa.

3.5. LES VECTEURS D'INFLUENCE DES ARTISTES REGO MONTEIRO

En étudiant le parcours professionnel effectué par les artistes Rego Monteiro, il est possible de percevoir la construction d'un réseau d'échanges et de transferts artistiques générés entre le Brésil et la France, et en particulier entre les villes de Recife et de Paris, qui ont joué un rôle catalyseur dans le développement de l'art moderne des deux côtés de l'Atlantique. L'intervention de ces artistes s'est déroulée au Brésil et en France à travers leur participation à différentes sphères institutionnelles et ainsi par la production des actions individuelles et collectives. Les différents espaces d'exposition qui véhiculaient la production artistique de la fratrie Rego Monteiro, tels que des Salons, des galeries d'art privées et des musées, par exemple, assuraient la diffusion et la circulation de la recherche visuelle développée par ces peintres et contribuaient de manière significative au processus de modernisation des Beaux-Arts brésiliens, surtout au Nord-Est du pays. En plus d'agir en tant qu'artistes, les frères Rego Monteiro ont contribué au développement du système des arts au Brésil et en France par la création d'événements et d'institutions qui ont joué un rôle important dans le développement de relations artistiques transnationales entre ces deux pays.

Au cours des premières décennies du XX^e siècle, en plus des frères Rego Monteiro, plusieurs artistes se sont installés à Paris à la recherche d'une formation professionnelle et d'une insertion sur le marché artistique français. Les relations établies entre les individus qui constituaient cette communauté brésilienne à Paris ont provoqué la réunion d'un groupe d'artistes ayant des intérêts communs en matière de participation de l'art brésilien au marché artistique international. La construction de ce réseau de contacts aboutit en 1913 à la création d'une association qui donna la parole à l'ensemble des artistes brésiliens, les représentant publiquement devant la société française et assurant une plus grande participation et visibilité de la production artistique brésilienne à l'étranger. En ce qui concerne les objectifs principaux du Cercle des Artistes Brésiliens, le quotidien *L'Homme libre* indique que le cercle « a pour but de représenter ici l'art et les artistes sud-américains¹⁶³ ». En ce sens, il est possible d'affirmer que la création du Cercle d'Artistes Brésiliens en France a mis en lumière la production culturelle sud-américaine sur le marché artistique étranger.

La création de l'association fut le résultat de l'initiative du peintre brésilien Virgilio Mauricio, récompensé au Salon des artistes français de 1913 et l'un des

¹⁶³ Silvin, *L'Homme libre*, 1913, p. 3.

professeurs de Fédora do Rego Monteiro à Paris. Le peintre assumait le rôle du principal responsable de l'articulation des membres qui composèrent le Cercle et à travers son réseau de contacts, il invita plusieurs personnalités influentes de la scène artistique française telles que Willian Laparra, professeur à l'Académie Julian, qui lui garantit son soutien et son engagement auprès du Cercle par une lettre écrite le 13 juin 1913, adressée au peintre Virgilio Mauricio et publiée par le journal *Le courrier du Brésil* quelques jours plus tard :

Je reçois la très flatteuse lettre par laquelle vous voulez bien me demander d'accepter la qualité de membre d'honneur de votre cercle. Je m'empresse de vous répondre pour vous dire combien je suis sensible à cet honneur et avec quel plaisir je réponds à votre appel. (...) Et je sais maintenant que le pays qui enchantait les rêves des petits enfants de la vieille Europe est aussi un pays au développement prodigieux, dont la culture et l'activité émerveillent le vieux monde. Aussi comme artiste et comme Brésilien, votre démarche m'est doublement précieuse. Veuillez agréer, Monsieur le Président l'assurance de ma vive sympathie¹⁶⁴.

Le 1^{er} juillet 1913, le journal *Le Messenger du Brésil* publia également les soutiens de Léon Comerre, Premier Grand Prix de Rome et Officier de la Légion d'honneur et de A. Louis Lavalley, ancien pensionnaire de l'Académie de France, Hors concours, Officier de l'Instruction Publique. Quelques jours plus tard, le même journal publiait l'adhésion au Cercle des Artistes Brésiliens de Jean Paul Laurens, membre de l'institut, professeur à l'Académie Julian et chevalier de la Légion d'Honneur, et de Paul Landowski, chevalier de la Légion d'Honneur¹⁶⁵. En ce sens, la composition du Cercle des Artistes Brésiliens a été formée par la réunion de trois groupes : les membres d'honneur, les membres fondateurs et les membres sociétaires. Les membres qui souhaitaient adhérer au Cercle devaient s'adresser au peintre Virgilio Mauricio et ceux qui ont adhéré avant le 15 juin 1913 furent enregistrés en tant que membres fondateurs¹⁶⁶. Selon une note publiée par le quotidien *Le Radical*, le Cercle des Artistes Brésiliens obéissait à la structure suivante :

Le « Cercle des Artistes brésiliens » tient aujourd'hui sa première réunion, où sera décidée la date de l'exposition générale de ce groupe, formé de l'élite de la jeunesse artistique brésilienne. (...) Le président du Cercle est M. Virgilio Mauricio, le jeune peintre médaillé de l'an dernier aux Artistes français, assisté par MM. Jean Turin, vice-président, et Zac Parana, secrétaire. Citons, parmi les membres du Cercle, Mmes la vicomtesse de Sistello, la comtesse de Alto-Mearim, la baronne Hamoir de Rio-Branco, Mlle Fédora do Rego-Monteiro, Mme Clotilde de Rio-Branco; MM. Julio Balla, Manoel Madruga, Marques Campar Correia e Castro, Vicente do Rego-Monteiro, José Rodrigues, José

¹⁶⁴ Au cercle d'artistes brésiliens, *Le courrier du Brésil*, 20/06/1913, Fonds Virgilio Mauricio, Dossier de presse, Pinacothèque de l'état de São Paulo.

¹⁶⁵ Mondanités, *Le Messenger du Brésil*, 15/07/1913, Fonds Virgilio Mauricio, Dossier de presse, Pinacothèque de l'état de São Paulo.

¹⁶⁶ *Le Brésil*, 25/05/1913, Fonds Virgilio Mauricio, Dossier de presse, Pinacothèque de l'état de São Paulo.

do Rego-Monteiro, Oscar Pereira da Silva, Helene Pereira da Silva, Gaspar Coelho de Magalhaès. etc., etc.¹⁶⁷

Selon les noms cités par le quotidien, on peut identifier au-delà de la présence des frères Fédora, José et Vicente do Rego Monteiro, personnalités influentes dans la scène artistique franco-brésilienne. A ces noms, nous pouvons ajouter d'autres noms d'artistes brésiliens, présentés dans un prospectus du Cercle, trouvé dans le fonds Virgilio Mauricio géré par la Pinacothèque de l'État de São Paulo (voir annexe 15). À partir d'une consultation bibliographique menée dans certains dictionnaires dédiés à l'enquête sur les principaux artistes plasticiens brésiliens et français¹⁶⁸, il a été possible d'identifier l'origine de la plupart des membres du Cercle et de leurs disciplines artistiques. Grâce aux données collectées et aux informations recueillies, il a été possible d'établir une liste détaillée des trente personnes identifiées comme membres du Cercle des Artistes Brésiliens, consultable en Annexe 16. La peinture brésilienne à ce moment-là occupe une place importante dans le panorama international et se révèle être le langage artistique adopté par la majorité des membres du groupe. En ce qui concerne l'origine géographique des membres brésiliens qui ont intégré le Cercle et dont les données furent recueillies, nous constatons la présence d'artistes originaires de trois régions du pays. La région du Sud-Est, qui compte huit membres, contraste avec le nombre d'artistes originaires du Nord-Est et du sud du Brésil. L'hétérogénéité du groupe est marquée non seulement par la diversité d'origine de ses membres, qui réunissait Brésiliens et Français, mais aussi par la présence féminine, à peine incorporée par un marché de l'art à prédominance machiste et oppressif.

Bien que Virgilio Mauricio ait envisagé une demande de subvention pour le Cercle au gouvernement brésilien, le groupe n'a pu compter sur aucun type de financement public et son existence fut trop courte pour que ses actions soient efficaces dans le système artistique franco-brésilien. Les membres du Cercle avaient prévu une première exposition pour le début de l'année 1914. Cependant, à cause du déclenchement du conflit mondial et du retour des artistes étrangers vers leur pays d'origine, le Cercle fut complètement dissous, ce qui empêcha non seulement la réalisation de l'exposition mais surtout la continuité des actions du Cercle prévues par ses membres.

Les relations établies entre le Cercle des Artistes Brésiliens et plusieurs institutions françaises, à travers l'incorporation de ses membres d'honneurs, contribueraient certainement à une plus grande visibilité de la scène artistique

¹⁶⁷ M.P., « Nouvelle du Monde des Arts », *Le Radical*, Paris, 21/11/1913.

¹⁶⁸ Ayala Walmir (org), *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*, Brasília, MEC, 1980.

Teixeira Leite José Roberto, *Dicionário crítico da pintura no Brasil*, Rio de Janeiro, Artlivre, 1988. Pontual Roberto, *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1969. Benezit Emanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Editions Grund, 1999.

brésilienne à l'étranger, renforçant et intégrant principalement la classe artistique à la recherche du succès international. L'existence du Cercle signifiait pour Fédora, José, Vicente et Debora do Rego Monteiro, un élargissement des espaces de réception de leurs œuvres sur le marché international et, avec d'autres artistes brésiliens, la fratrie Rego Monteiro a contribué au processus de construction d'un réseau de contacts entre artistes brésiliens et français afin de promouvoir et développer la production artistique brésilienne en France. En plus d'agiter le système artistique brésilien grâce à la création du Cercle, la fratrie Rego Monteiro contribua à la modernisation des arts plastiques du pays en structurant une exposition internationale, réunissant plusieurs artistes liés à l'Ecole de Paris, à travers la collaboration des frères Vicente et Joaquim do Rego Monteiro.

Grâce aux contacts établis entre Vicente do Rego Monteiro, le critique d'art Géo-Charles et le marchand d'art moderne Léonce Rosenberg, un ensemble d'environ quatre-vingt-dix peintures appartenant à un groupe de quarante-neuf artistes de différentes nationalités fut exposé dans les principaux centres culturels du Brésil. L'exposition Internationale de l'Ecole de Paris a été initialement installée dans la ville de Recife, puis respectivement dans les villes de Rio de Janeiro et de São Paulo¹⁶⁹. L'événement a reçu le soutien publicitaire en France de la revue *Montparnasse*, créée en 1914 par Paul Husson et dirigée par Géo-Charles entre 1928 et 1930, année du dernier numéro publié par le magazine. Cette revue, consacrée à la scène artistique française et internationale, a dédié son dernier numéro à l'Exposition internationale organisée par Vicente et Géo-Charles au Brésil, en garantissant un espace pour la publication d'une liste d'artistes exposants ainsi que la reproduction de certaines œuvres exposées, comme nous pouvons le voir sur la figure 49 :

¹⁶⁹ A Rio de Janeiro l'exposition a eu lieu entre 15 et 25 mai 1930 au Palace Hotel et à São Paulo l'exposition se déroula durant le mois de juin de la même année au Palacete Gloria.

LISTE DES EXPOSANTS	
BAUCHANT.	LAHNER.
Marie BLANCHARD.	LA SERNA.
BORRÈS.	LE FAUCONNIER.
BOSSHARD.	LÉGER.
BRAQUE.	LHOTE.
CAMPIGLI.	LOUTREUIL.
CLÉMENT.	LURÇAT.
CSAKY.	MARCOUSSIS.
DERAIN.	MASEREEL.
Germaine DERBECQ.	MASSON.
DUFY.	MATISSE.
FARKAS.	MONTEIRO.
FASINI.	PAPAZOFF.
FLOUQUET.	PICASSO.
FOUJITA.	RENDON.
GALLIBERT.	SANDOZ.
GLEIZES.	SENABRÉ.
GOUNARO.	SEVERINI.
Juan GRIS.	STERLING.
GROMAIRE.	SURVAGE.
HALICKA.	VALMIER.
HERBIN.	VLAMINCK.
JOAQUIM.	VINES.
LAGLENNE.	Eugène ZAK.
LAURENS.	

Figure 49 – Liste d'artistes exposants à l'Exposition internationale de l'École de Paris au Brésil. *Revue Montparnasse*, Paris, 1930, n° 58, p. 1.

Selon la liste des exposants publiée par *Montparnasse*, il est possible de diviser l'ensemble des 49 artistes en six groupes, rassemblés à partir des caractéristiques stylistiques et du rapprochement entre leurs peintures et les principales avant-gardes artistiques en vogue au cours des premières décennies du XX^e siècle en Europe et principalement à Paris. Le plus grand des six groupes est composé d'artistes ayant adhéré au cubisme¹⁷⁰ dans ses courants les plus variés, suivi d'un deuxième groupe composé d'artistes liés aux tendances expressionnistes¹⁷¹ et d'un troisième groupe composé par des artistes primitifs modernes qui ont développé des recherches particulières, associant l'art naïf aux techniques de représentation visuelle typiques des mouvements d'avant-garde¹⁷². En plus des trois groupes composés par les artistes de tendances cubistes, expressionnistes et primitifs,

¹⁷⁰ Maria Blanchard, Pablo Picasso, Fernand Léger, Georges Braque, Ismael Gonzales de la Serna, André Lhote, Vicente do Rego Monteiro, Gino Severini, Henri Victor Gabriel Le Fauconnier, Germaine Gerbecq, Raoul Dufy, Manuel Rendon, Francisco Bores et Joseph Csaky.

¹⁷¹ Maurice Loutreuil, Frans Masereel, Charles Clément, Luis Felipe, Vicente Jou i Senabre, Eugène Zak, Etienne Farkas, Pierre-Louis Flouquet, Rodolphe Théophile Bosshard, Genevieve Marie et Jean Francis Laglenne.

¹⁷² André Bauchant, Massimo Campigli, Marcel Gromaire et Maurice de Vlaminck.

l'exposition présentait également des œuvres des maîtres fauvistes Henri Matisse et André Derain, un petit groupe d'artistes de tendances abstraites¹⁷³ et des peintres qui développaient des recherches surréalistes tels que Léopold Survage, Jean Lurcat, Georges Papazott, André Masson et Hernando Vines. En ce sens, il est pertinent de souligner l'importance de l'exposition dans le processus de solidification des avant-gardes modernistes déjà en vogue au Brésil et en particulier dans le processus d'introduction de l'art abstrait dans le pays. Cependant, pour de nombreux historiens de l'art brésilien, l'introduction de l'art abstrait au Brésil a commencé dans les années 1940 :

Cependant, une grande agitation aurait eu lieu depuis la fin des années 1940, avec la recherche d'un art qui ne serait plus conditionné pour refléter le monde extérieur. L'abstraction, à l'instar d'autres pays, y trouverait également peu de résistance, s'étendant rapidement au cours de la prochaine décennie¹⁷⁴.

Selon les recherches développées par la chercheuse Almerinda da Silva Lopes, l'art abstrait a été introduit au Brésil plus précisément en 1945, à partir d'une exposition tenue à Rio de Janeiro, comme l'a résumé Maria Angelica Melendi dans la préface du livre écrit par Almerinda da Silva Lopes, *Arte Abstrata no Brasil* :

Almerinda da Silva Lopes, dans *Arte Abstrata no Brasil*, aborde le début de la production abstraite au Brésil après les années 1940, en partie motivée par les enseignements d'artistes exilés dans le pays, tels que Maria Helena Vieira da Silva et Arpad Svenes, par la fondation de l'Atelier *Abstração*, installé par Samson Felxor en 1951, ainsi que par la reprise des relations du Brésil avec les pays européens après la seconde guerre mondiale. L'exposition *L'Art condamné par le troisième Reich*, tenue en 1945 à la galerie Azkanazy à Rio de Janeiro, à laquelle ont participé des œuvres de Klee et Kandinsky, exposerait les premiers exemples d'art abstrait dans le pays¹⁷⁵.

En approfondissant les recherches menées par Walter Zanini et Almerinda Silva Lopes et compte tenu du contenu diffusé par l'Exposition internationale de l'École de Paris au Brésil, il est possible d'identifier un autre moyen d'introduction

¹⁷³ Joaquim do Rego Monteiro, Auguste Herbin, Alexandre Fasini et Georges Valmier.

¹⁷⁴ Uma forte perturbação se produziria, porém, desde o final da década de 1940, com a busca de uma arte não mais condicionada a espelhar o mundo exterior. A abstração, a exemplo de outros países, também aqui encontraria reduzida resistência, alastrando-se rapidamente pela década seguinte. Zanini Walter, *História geral da Arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983.p. 642.

¹⁷⁵ Almerinda da Silva Lopes, em *Arte Abstrata no Brasil*, aborda o começo da produção abstrata no Brasil depois dos anos 1940, motivada, em parte, pelos ensinamentos de artistas exilados no país como Maria Helena Vieira da Silva, e Arpad Svenes, pela fundação do Ateliê Abstração instalado por Samson Felxor em 1951, e, ainda, pela retomada das relações do Brasil com os países europeus depois da segunda Guerra Mundial. A exposição *Arte Condenada pelo Terceiro Reich*, realizada em 1945, na Galeria Azkanazy, no Rio de Janeiro e da qual participaram obras de Klee e Kandinsky, exibiria no país os primeiros exemplos de Arte Abstrata. Melendi Maria Angelica, « Préface », dans Da Silva Lopes Almerinda, *Arte Abstrata no Brasil*, Belo Horizonte, C/Arte, 2010, p.11.

de l'art abstrait dans le pays en considérant la ville de Recife comme une autre porte d'entrée pour l'art moderne. Dès les premières recherches abstraites développées par Joaquim do Rego Monteiro au cours des années 1920 à Recife et à Paris, les villes qui ont reçu ses peintures purent entrer en contact avec les expériences abstractionnistes. Grâce à sa participation à l'exposition de l'Ecole de Paris et à l'ensemble d'œuvres appartenant au reste du groupe d'artistes de tendances abstraites, le processus d'introduction de l'art abstrait au Brésil fut renforcé, servant de référence à plusieurs artistes brésiliens et ouvrant un espace pour la reproduction et le développement de l'art abstrait dans différentes régions du pays.

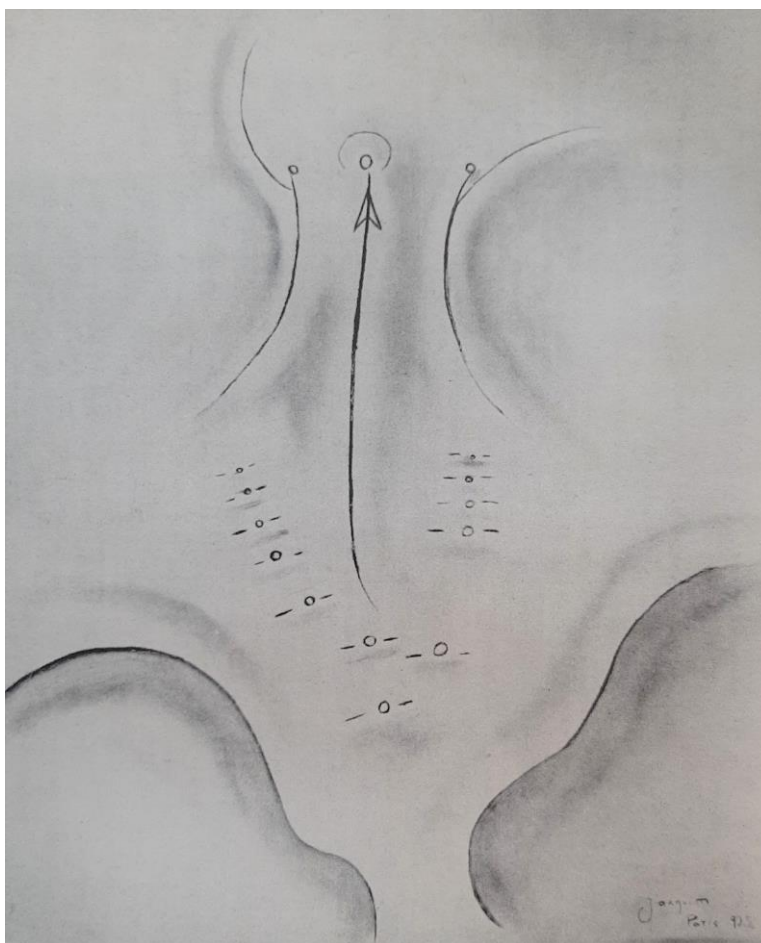


Figure 50 – Joaquim do Rego Monteiro, sans-titre, 1925. Extraite du catalogue de l'exposition internationale de l'Ecole de Paris au Brésil, publiée par la revue Montparnasse en 1930.



Figure 51 – Auguste Herbin, *sans-titre*, s. d. Extraite du catalogue de l'exposition internationale de l'École de Paris au Brésil, publiée par la revue *Montparnasse* en 1930.

Les figures 50 et 51 présentent des exemples de l'ensemble de peintures abstraites exposées au Brésil lors de l'exposition de l'École de Paris. Bien qu'elles aient été reproduites en noir et blanc par la revue *Montparnasse*, ce qui exclut de développer une analyse plus approfondie des œuvres exposées, les images évoquent une indépendance des formes par rapport aux modèles de création visuelle soumis à la fidèle représentation de la nature comme un miroir d'un monde concret. Joaquim do Rego Monteiro et Auguste Herbin partagent tous les deux un point de vue opposé à la figuration qui prévalait dans l'Occident dès la Renaissance jusqu'au début du XX^e siècle, chacun, traitant à sa manière, des nouvelles façons de combiner les éléments constitutifs de la grammaire visuelle tels que la ligne, le plan, la couleur, etc. Chez Joaquim, il est possible d'observer, par sa manière de combiner et de distribuer des lignes et des points dans l'espace, un processus de réduction du signe à des représentations biomorphiques, impliquant mouvement, légèreté et évoquant une charge organique sur la peinture de l'artiste. La figure 50 montre une similitude entre Joaquim et les peintres surréalistes, tel Joan Miro, qui utilisa la fluidité des symboles pour donner forme aux images de l'inconscient. Les couleurs dans cette peinture de Joaquim jouent un rôle secondaire dans sa composition par rapport aux autres éléments utilisés, ayant pour rôle principal de délimiter les volumes et la profondeur. La peinture de Herbin, exemplifiée par la figure 51, montre une forte charge d'influence cubiste, résultat de ses contacts avec Picasso et le cercle des artistes cubistes à Paris. L'expérience du Cubisme, vécue

par Herbin a ouvert de grandes possibilités à l'artiste afin d'adopter et d'approfondir le processus d'abstraction des formes en tant que méthode de composition de ses peintures. Dans son tableau qui a circulé au Brésil en 1930, il est possible d'observer un exemple de rupture avec des codes visuels imitatifs, tout en présentant un nouveau concept d'espace visuel, rempli de nouveaux types de morphologies.

Malgré l'importance de l'exposition pour le processus de mise à jour du système artistique brésilien, cet événement a eu un impact très discret dans l'Etat de Pernambouc, ce qui démontre un certain conservatisme et un manque de références esthétiques nécessaires pour permettre à la société pernamboucaine de décoder les expériences artistiques modernes.

Brillante exposition non seulement du génie français mais aussi des artistes de tous les peuples civilisés accueillis généreusement au cœur de la grande ville, marraine des civilisations. Le public qui y vient contemple perplexe les tableaux originaux. La plupart des visiteurs sont réservés pour donner un avis précis. Cependant, tous n'aiment pas ce qu'ils sont en train de contempler. Ils se taisent de peur de dire n'importe quoi, parce que les peintures sont venues de Paris...¹⁷⁶

En dépit de l'apathie des visiteurs, le passage de l'exposition par Recife a permis aux organisateurs de rentabiliser leurs finances grâce à la vente d'une toile de Vicente do Rego Monteiro et de deux gravures de Frans Masereel¹⁷⁷ acquises par le gouvernement de l'État de Pernambouc. Comme à Recife, l'exposition fut largement diffusée dans la presse de São Paulo et de Rio de Janeiro, et le retour financier généré par les œuvres vendues dans les capitales du Sud-Est du Brésil a assuré le succès du projet développé par le binôme Vicente et Géo-Charles. Grâce à un document trouvé dans le fonds Géo-Charles (voir annexe 17), il a été possible d'identifier la vente de 16 œuvres d'art lors du passage de l'exposition à Rio de Janeiro, ce qui témoigne du vif intérêt de l'élite carioque vers l'art moderne. Dans le même document, il était également possible d'identifier l'insertion des certains artistes qui furent intégrés à l'exposition lors de son passage à São Paulo, tels que la peintre brésilienne Tarsila do Amaral, ancienne étudiante de l'Académie Julian.

La participation des frères Vicente et Joaquim do Rego Monteiro à la réalisation de l'exposition de l'Ecole de Paris a contribué de manière importante au développement de l'art moderne brésilien, en particulier dans l'état de

¹⁷⁶ Brilhante exposição do gênio não só francês, mas de artistas de todos os povos civilizados acolhidos generosamente no coração da grande cidade, Madrinha da Civilização. O público que vae lá contempla perplexo os quadros originaes. Na sua maioria todos se mostram reservados em dar uma opinião definitiva. Todos, entretanto, não gostam do que estão a contemplar. Ficam entupidos, com receio de dizerem qualquer asneira, pois os quadros vieram de Paris. Ferreira Ascenço, « O Salão de arte moderna do theatro Santa Izabel », *A província*, Recife, 30/03/1930, p. 3.

¹⁷⁷ Uma exposição de arte moderna, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16/05/1930, p. 9.

Pernambouc. En incluant Recife dans l'itinéraire couvert par l'exposition, ses organisateurs ont contribué au processus de décentralisation du système artistique brésilien, permettant aux régions périphériques d'avoir accès à des informations habituellement réservées à des centres culturels plus restreints. L'exposition, en plus de renforcer l'existence d'un réseau de transferts et d'échanges artistiques entre Recife et Paris, a permis la réalisation de certains projets issus du séjour de Géo-Charles et de Vicente do Rego Monteiro au Brésil en tant qu'organisateur de cet événement. À la suite des recherches effectuées par Géo-Charles lors de son séjour au Brésil, le patrimoine culturel brésilien a gagné plus d'espace de diffusion en France grâce à la publication d'un recueil de poèmes et d'un autre ouvrage sur le baroque brésilien écrits par Géo-Charles¹⁷⁸. Quant à Vicente do Rego Monteiro, le succès de l'exposition lui a permis d'acquérir une distillerie à l'intérieur de Pernambuco, où il s'est installé et s'est consacré à la fabrication de la cachaça.

En plus de contribuer au développement du système culturel de Pernambuco par le passage de l'École de Paris à Recife, la fratrie Rego Monteiro a également joué un rôle dans la mise en œuvre et le développement de l'éducation artistique au sein de l'État. Même avant l'ouverture des cours privés de Fédora do Rego Monteiro dans son atelier à Recife, au début des années 1920, la ville ne disposait d'aucun établissement dédié exclusivement à l'éducation artistique. Cependant, depuis 1880, grâce à la création du *Licen de Artes e Ofícios*, des cours de dessin étaient proposés dans la ville, comme une réponse aux nouvelles demandes du Brésil face à la vague d'industrialisation qui marquait le développement du pays entre la fin du XIX^e siècle et début du XX^e siècle. Le lycée fut le précurseur de l'École des Beaux-Arts. En plus de former des étudiants qui deviendraient plus tard partie intégrante du corps d'enseignants de l'École, sa structure comportait une petite galerie de peintures et des salles de classe transformées en ateliers. L'absence d'une formation professionnelle dans le domaine des arts obligeait de nombreux artistes pernamboucains à migrer vers les États de Rio de Janeiro ou de Bahia, s'ils souhaitaient obtenir une formation artistique reconnue.

Afin de répondre aux demandes d'une élite de plus en plus intéressée par les activités artistiques et de contribuer au processus de mise en œuvre de l'éducation artistique professionnelle dans l'État de Pernambuco, Fédora do Rego Monteiro, à côté d'un groupe d'artistes, d'architectes, d'ingénieurs et d'enseignants¹⁷⁹, s'est engagée dans la création d'un centre de formation

¹⁷⁸ Géo-Charles, *Poèmes du Brésil*, Paris, La Presse à Bras, 1949.

_____, *L'Art Baroque au Brésil*, Paris, Éditions internationales, 1956.

¹⁷⁹ Gervasio Fioravanti Pires Ferreira, José Maria Carneiro de Albuquerque Melo, Francisco Barreto Rodrigues Campelo, Mário Carneiro do Rego Melo, Adalberto Afonso Marroquim, Luis Cedro, João Alfredo Gonçalves da Costa Lima, Geraldo de Andrade, Newton Maia, Manuel Caetano Filho, Domingos da Silva Ferreira, Nestor Moreira Reis, Joel Francisco Jayme Galvão, Carlos A. Simon, Jayme Estácio de Lima Brandão, Heitor Maia Filho, George Munier, Jayme Oliveira, Nelson Naves, Luis Mateus Ferreira, Abelardo de Albuquerque Gama,

professionnelle axé sur les activités artistiques et l'Architecture. À la suite de plusieurs réunions qui ont servi à structurer le fonctionnement de l'institution et face à une ambiance marquée par des révoltes sociales contre le système dictatorial du président Getúlio Vargas, l'École des Beaux-Arts de Recife a été créée en 1932. Le groupe responsable de la création de l'École était également responsable de la création des premiers Salons d'art dans l'Etat de Pernambouc et c'était aussi le même qui construisait des monuments publics et décorait les salons de l'élite pernamboucaine.

Parmi les enseignants fondateurs de l'école, tous sont issus de l'enseignement artistique européen ou ont étudié en Europe, tels que Moser, peintre religieux et vitrailiste, formé à Munich; Mario Tulio, École des Beaux-Arts de Venise; Murilo La Greca à l'Institut supérieure des Beaux-Arts de Rome; ou ont étudié à l'École Nationale, telle que Bibiano, Fédora Monteiro Fernandes, qui va plus tard étudier à Paris; ou bien ils furent élèves d'artistes comme Telles Junior, comme Alvaro Amorim, Mario Nunes et même l'architecte et ingénieur Heitor Maia Filho.¹⁸⁰

L'École des Beaux-Arts de Recife a d'abord fonctionné dans un bâtiment loué, situé sur la Rua Benfica, dont le premier directeur fut le professeur Bibiano Silva. Au début de ses activités, l'institution proposait des cours réguliers d'architecture, de peinture et de sculpture et aussi des cours libres de composition en architecture, de peinture, de perspective, d'arts décoratifs et appliqués, entre autres¹⁸¹. Par la suite, furent ouverts les cours de gravure, dessin, musique et théâtre¹⁸². Le mobilier initial de l'école fut composé à partir de dons de meubles jugés inutilisables faits par certaines institutions publiques. Les premiers livres, peintures et bustes furent fournis par les propres enseignants et également par le groupe de Francs-Maçons - *A Conciliação*, situé à Recife.

Giacomo Palumbo, Álvaro Amorim, Murilo La Greca, Baltasar da Câmara, Fédora Monteiro Fernandes, Mário Nunes, Henrique Eliot, Heinrich Moser, Avelino Pereira, Bibiano Silva, Emilio Franzosi, Manuel Augusto dos Santos e Matias Teves. De Barros Melo e Silva Beatriz, *A pedagogia da Escola de Belas Artes do Recife – Um olhar a mais*, mémoire de master d'Histoire, soutenue à l'Université Fédérale de Parnambouc, Recife, 1995, p. 7.

¹⁸⁰ Dos professores fundadores da Escola que eram da área artística, todos ou estudaram na Europa, como Moser, pintor sacro e vitralista, em Munchen; Mário Tulio, Escola de Belas Artes de Veneza; Murilo La Greca, no Instituto Superiore Di Bele Arte, em Roma; ou estudaram na Escola Nacional, como Bibiano, Fédora Monteiro Fernandes, que depois vai estudar em Paris; ou foram alunos de artistas como Telles Junior, como Álvaro Amorim, Mário Nunes e até o engenheiro-arquiteto Heitor Maia Filho. Baltazar da Câmara, pintor, foi aluno de Franz Hoepper e dos irmãos Chambellard. De Barros Melo e Silva Beatriz, *A pedagogia da Escola de Belas Artes do Recife – Um olhar a mais*, mémoire de master d'Histoire, soutenue à l'Université Fédérale de Pernambouc, Recife, 1995, p. 142.

¹⁸¹ Galvão Joel F. Jayme, *Memórias de uma cruzada. Escola de Belas-Artes de Pernambuco, sua criação e sua vida*, Arquivo Público Estadual, Recife, 1956, p. 12.

¹⁸² Tous les cours ont fonctionné sans reconnaissance de la part du ministère de l'Éducation jusqu'en 1945.

L'Ecole des Beaux-Arts de Recife a tenu son premier examen de sélection le 21 juin 1932¹⁸³ et deux mois plus tard, les cours ont commencé. La pédagogie adoptée par l'École s'appuyait sur les programmes de formation appliqués par l'École Nationale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro en appliquant la copie et la reproduction d'œuvres néoclassiques comme les principaux chemins méthodologiques devant être parcourus par les artistes en formation.

Malgré son expérience de peintre, Fédora do Rego Monteiro Fernandes, seule femme membre du groupe fondateur de l'Ecole, était responsable des cours de dessin figuratif et, comme tous les autres enseignants, travailla sans rémunération jusqu'en 1950, année de sa nomination par le gouvernement fédéral (voir Annexe 18). À partir des années 1940, il est possible d'identifier dans le fonds de l'École des Beaux-Arts de Recife, dans les programmes de cours, les documents qui révèlent les principaux sujets choisis par Fédora sur lesquels il faudrait travailler dans la discipline de sa responsabilité. Ses cours comprenaient des séances de copies d'ornements et de bas-reliefs, des parties du corps humain, des études de statuaire et, curieusement, une attention particulière au design de meubles, une activité complètement étrangère à Fédora (voir Annexe 19). Certainement plus qu'un défi pour Fédora, cela fut une adaptation de la formation aux besoins de l'insertion professionnelle des étudiants sur le marché du travail. Ce n'est qu'en 1954 que l'on a pu identifier un changement dans la structure des programmes de formation sous la responsabilité de Fédora. Selon l'Annexe 20, il est possible de vérifier l'ajout d'une partie introductive dans le programme de son cours, consacrée aux aspects théoriques du dessin et ses relations avec les études de physique optique. À partir de ce moment, Fédora intègre également dans sa méthodologie d'enseignement des activités de plein air, des expériences avec différents matériaux et supports, sans abandonner les études sur le plâtre. Le mot copie a définitivement disparu des programmes conçus par Fédora. En plus d'être professeur titulaire du cours de dessin, Fédora do Rego Monteiro Fernandes s'est également consacrée aux activités administratives de l'institution, intégrant le conseil administratif technique de l'école à partir de 1953. Sa contribution à l'École des Beaux-Arts de Recife s'étend de la création de l'institution aux années 1960, lorsqu'elle a mis fin à ses activités d'enseignement et a pris sa retraite. A travers l'Ecole, Fédora a partagé avec ses étudiants les expériences acquises au cours de sa formation à Rio de Janeiro et à Paris, en diffusant à Pernambouc non seulement sa peinture postimpressionniste, mais également les méthodologies didactiques utilisées par ses professeurs.

Vicente do Rego Monteiro a rejoint l'Ecole des Beaux-Arts de Recife bien après l'entrée de sa sœur Fédora au sein de l'institution. Partagé entre Recife, Gravata et Paris, Vicente a développé son activité d'enseignant au Brésil pendant deux périodes et dans deux institutions différentes. De 1939 à 1946, il enseigne le

¹⁸³ Galvão Joel F. Jayme, *Memorias de uma cruzada. Escola de Belas-Artes de Pernambuco, sua criação e sua vida*, Arquivo Público Estadual, Recife, 1956, p. 14.

dessin au *Ginasio Pernambucano* et de 1957 à 1966, à l'Ecole des Beaux-Arts de Recife, en tant que responsable des cours de nature morte et de peinture. Durant son passage au *Ginasio Pernambucano*, Vicente a contribué à la formation de jeunes étudiants qui devaient être formés en fonction des intérêts d'une société en cours d'industrialisation à Pernambouc. Son intérêt pour le développement d'un tel travail fut davantage axé sur la réussite financière que sur l'épanouissement personnel. Après la crise de 1929 qui a conduit le retour de Rego Monteiro de Paris vers Recife, suite de son échec comme entrepreneur producteur de cachaça, Vicente a trouvé dans le métier d'enseignant un moyen d'obtenir un salaire de base jusqu'à son prochain départ pour Paris en 1946. De retour à Recife en 1957, Vicente rejoint l'Ecole des Beaux-Arts de Recife en tant qu'enseignant contractuel (voir Annexe 21). Son rapprochement avec les membres du gouvernement de l'État, représentants de la dictature de Getúlio Vargas en Pernambouc, assura à l'artiste son entrée immédiate dans l'institution, qui dépendait principalement des subventions financières versées par le gouvernement de la ville de Recife et le gouvernement de l'État de Pernambouc. Au cours de son passage à l'École des Beaux-Arts de Recife, Vicente a restructuré la formation de nature morte en accord avec les exigences et le profil de l'institution, ayant développé des activités basées sur les copies d'œuvres d'art, produites par des artistes anciens et modernes qui ont perturbé l'ambiance dans l'Ecole (voir Annexe 22).

Rego Monteiro, en tant qu'enseignant, était très apprécié par ses élèves, cependant il n'était pas toujours bien compris. Prisonnier d'une orientation didactique éminemment académique, imposée par l'École, il s'est battu pour se montrer tel qu'il était, c'est-à-dire un moderniste. Dans cet environnement, ses idées et surtout leurs produits, c'est-à-dire ses peintures, provoquèrent des réactions parfois intenses, mais pas toujours ostensives, qui se développaient dans les couloirs, au fond des salles, sur un ton hypocrite ... l'éternelle réaction de ceux qui se sont accommodés de leurs positions et qui craignaient toute innovation. Cependant, Rego Monteiro n'a pas perdu son *fair-play*, sa discrétion tranquille, même lorsque certains des collègues les plus réactionnaires ont tenté, de bloquer ses cours en ne renouvelant pas son contrat de travail. Rego Monteiro avait des amis ainsi que les étudiants eux-mêmes, même parmi ceux qui résistaient encore à sa modernité, peut-être parce qu'ils ne la comprenaient pas, qui ont tous créé un front unique pour empêcher un tel objectif¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Rego Monteiro, como professor, era muito querido pelos seus alunos, muito embora nem sempre fosse por eles totalmente compreendido. Preso a uma orientação didática de cunho eminentemente acadêmico, imposta pela Escola, lutava a duras penas, para exhibir-se tal como era, isto é, um moderno. Naquele ambiente, suas ideias e, mais que tudo, o produto delas, isto é, suas pinturas provocaram reações, às vezes, intensas, muito embora nem sempre ostensivas, vicejando nos corredores, fundos de salas, em surdina... a eterna reação dos que se acomodaram às suas posições e que temiam toda e qualquer inovação. Rego Monteiro, mesmo assim não perdeu o seu "fair play", a sua tranquila descrição nem mesmo quando alguns colegas mais reacionários tentaram, por felicidade, inutilmente, bloquear-lhe a cátedra através da não renovação de seu contrato de trabalho. Rego Monteiro tinha amigos

Il a apporté à ses élèves, entre autres, des connaissances nécessaires pour le processus de fabrication de pigments et de toiles. La formation en nature morte exista jusqu'en 1965 et fut remplacée par un nouveau cours intitulé « peinture – nature morte », sous la responsabilité de Vicente jusqu'en 1966. Entre 1964 et 1966, Vicente a également été responsable de la formation de peinture, intégrée au programme de la Licence en Dessin, en adoptant comme stratégie pédagogique l'étude et le développement de travaux visuels réalisés au moyen de la production d'aquarelles, tempéras, gouaches et huiles et destinés aux marchés de l'illustration et de la publicité. Pendant son passage à l'École des Beaux-Arts de Recife, ce Rego Monteiro a pu partager avec ses élèves son expérience non seulement en tant que peintre, mais également en tant qu'illustrateur, graphiste et éditeur. Ses activités dans l'Ecole finirent en 1966 en raison de sa mutation à l'Université de Brasília pour s'occuper de l'imprimerie universitaire.

Grâce aux contributions de Fédora et Vicente do Rego Monteiro, et aussi d'un grand nombre d'artistes, architectes et ingénieurs, l'École des Beaux-Arts de Recife a permis la création dans la ville, d'une pinacothèque et d'une bibliothèque spécialisées dans les Beaux-Arts, construites grâce à des dons faits par des enseignants, des artistes, des intellectuels et des personnalités politiques de différents endroits du Brésil.

À travers l'Ecole, Fédora et Vicente do Rego Monteiro ont pu contribuer à la formation d'une nouvelle génération d'artistes pernamboucains. Grâce à l'existence de cette institution, cette nouvelle génération d'artistes pourraient désormais, compter sur un autre espace institutionnel pour exposer leurs productions lors des événements artistiques organisés par l'Ecole, assurant ainsi une plus grande visibilité à la classe artistique locale. Compte tenu de la multiplication du nombre d'artistes et des architectes diplômés par l'Ecole des Beaux-Arts de Recife, les Salons artistiques organisés par le gouvernement de l'État ont fini par accueillir un plus grand nombre d'exposants appartenant à l'établissement d'enseignement de Recife.

L'Ecole a également permis de stimuler l'intérêt de la société pernamboucaine vers les activités artistiques, en intégrant les catégories d'artistes et de modèles en tant que professions et en contribuant au développement d'une critique d'art de meilleure qualité dans l'état de Pernambouc. Son profil académique a conduit à la formation et à la constitution de groupes et de collectifs d'artistes modernistes contraires aux dictats établis par l'École. L'institution fonctionnait sous la même adresse jusqu'en 1975, date à laquelle elle fut intégrée à l'Université Fédérale de Pernambouc et transférée sur le campus universitaire.

e também os próprios estudantes, mesmo aqueles que ainda resistiam à sua modernidade, talvez por não compreende-la, todos fizeram uma frente única para impedirem tal proposito. Témoignage de Fernando Barreto sur Vicente do Rego Monteiro, Musée d'Art de São Paulo, 18 mars 1982, p. 56.

CONCLUSION

L'analyse des premiers transferts artistiques réalisés entre le Brésil et les centres culturels européens du XVI^e au XIX^e siècles a rendu plus facile la compréhension des transferts artistiques récents qui ont accompagné l'avènement de l'art moderne brésilien. Malgré toutes les évolutions constatées, une continuité existe entre les modes anciens et les modes récents de transferts.

L'étude du scénario économique et politique du Brésil colonial a permis de comprendre plus profondément les transferts culturels effectués dans le pays au cours de cette période. Le progrès économique de la colonie brésilienne et le processus de colonisation de ce territoire furent les principaux vecteurs responsables du développement du système artistique colonial. La logique mercantiliste, fondée sur les affaires commerciales internationales et sur les importations et exportations de marchandises et de main d'œuvre esclave, permettait le déplacement et la circulation de personnes et d'objets entre différents contextes et territoires, qui sont les conditions fondamentales de la réalisation de transferts culturels. Le succès économique de la colonie et la diversité des activités d'extraction et d'exploitation menées dans différentes régions du territoire brésilien ont fini par délimiter ses centres de production et de concentration de biens matériels et culturels. Salvador, Recife et Rio de Janeiro ont été les villes s'étant développées le plus économiquement et culturellement. L'influence étrangère reçue par ces capitales a profondément marquée la configuration urbaine de celles-ci. Recife nous présente une particularité par rapport aux autres centres de production économique coloniaux. Après avoir été colonisée par les Portugais et les Hollandais, la ville intégra dans son système culturel les influences de ces cultures étrangères. Culturellement, Recife se présente comme une ville impliquée dans un processus plus complexe de transferts culturels en intégrant et en traitant les influences de deux groupes culturels européens complètement distincts.

En plus de présenter une grande importance documentaire pour l'histoire du Nord-Est du Brésil, la production des peintres hollandais, qui décrit le paysage de cette région, permet le rapprochement entre le Nord-Est brésilien et la France. L'exposition des tableaux de certains de ces peintres au château de Versailles en 1679 et l'incorporation de ces peintures dans le patrimoine national français, transféra vers la France, l'image d'un Brésil représenté par des paysages du Nord-Est brésilien. Grâce à cette expansion de la zone de circulation des peintures réalisées dans le Nord-Est du Brésil par les Hollandais, la présence de la ville de Recife devient remarquable dans l'histoire de l'art brésilien, en tant que centre culturel producteur et diffuseur de produits artistiques, fortement influencé par le Portugal, la Hollande et la France.

La France, à partir du XIX^e siècle, est le principal partenaire brésilien dans la réalisation des transferts culturels responsables du développement du système artistique du Brésil colonial. L'arrivée d'artistes français à Rio de Janeiro et la création de l'Académie des Beaux-Arts carioque ont contribué à l'instauration de la logique artistique française dans toutes les sphères du système artistique brésilien, dictant les règles de la représentation, de l'enseignement et du marché artistiques,

qui ne seraient contestés qu'au début du XX^e siècle. Suivant le modèle français, les transferts artistiques entre le Brésil et l'Europe se sont multipliés grâce à la circulation d'œuvres d'artistes liés à la Mission artistique française, à travers des expositions et des illustrations de livres publiés à l'étranger. Toujours selon ce modèle, la production, la circulation et la consommation d'œuvres d'art ont considérablement augmenté au Brésil grâce à la mise en place d'expositions publiques officielles, organisées par l'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, et aux récompenses remis aux meilleurs étudiants. Grâce aux prix de voyage, l'académie carioque permit à plusieurs artistes brésiliens d'entrer en contact avec les principaux centres de formation artistique européens, notamment italiens et français. En s'appuyant sur les recherches menées par les historiennes de l'art brésilien Ana Maria Tavares et Arthur Gomes Vale et la combinaison des données relatives aux étudiants boursiers brésiliens financées par l'Académie de Beaux-Arts de Rio de Janeiro, présentées dans leurs thèses de doctorat, il a été possible de créer une liste générale des artistes ayant été en contact avec diverses métropoles artistiques européennes. En plus de servir de source de référence pour des recherches ultérieures, cette liste peut constituer un élément important pour l'étude du parcours des artistes boursiers et des possibles transferts artistiques effectués. Composé en majorité par des artistes situés dans le Sud-Est du Brésil, cet ensemble reflète la construction d'une classe artistique marquée par la présence des individus du sexe masculin et économiquement privilégiés.

L'analyse des déplacements et de la présence d'artistes latino-américains en France, traduite en listes, graphiques et cartes, montre le Brésil comme le territoire ayant réalisé le plus grand accomplissement de transferts culturels en Amérique latine. Cette analyse, en plus de désigner les principales villes brésiliennes étant en contact avec les principaux centres culturels européens, met en évidence les grandes zones d'introduction de l'art moderne dans le pays. En ce sens, nous pouvons nous apercevoir que les déplacements des artistes brésiliens furent une condition permanente du développement du système artistique national. De la période coloniale jusqu'au début du XX^e siècle, les déplacements d'artistes et la circulation d'objets furent les principaux responsables des transformations les plus remarquables dans l'histoire de l'art brésilien, présentant un système artistique national structuré essentiellement à partir de la réalisation de transferts culturels colonisateurs répétitifs. L'étude du processus de colonisation artistique se déroulant en Amérique latine depuis la création d'académies d'art nous permet de mieux comprendre la formation des centres et des périphéries culturels latino-américaines ainsi que l'identité visuelle brésilienne moderne. Considéré comme une périphérie par rapport aux centres culturels européens, le Brésil a construit son identité visuelle à partir des transformations politiques et économiques qui ont directement affecté le système culturel du pays. La réalité coloniale ne permettait pas le développement d'une identité culturelle brésilienne, construite par des Brésiliens, mais en tant que nation politiquement indépendante, la construction de cette identité nationale est devenue une question pertinente et essentielle pour l'implantation et la solidification des valeurs républicaines et nationalistes.

Construites sous les regards de divers artistes étrangers, les images du Brésil, véhiculées durant des siècles en Europe, ont contribué à la création d'une identité visuelle initialement structurée à partir de la classification raciale des individus, représentés visuellement en accord avec les limites et les canons de l'esthétique académique européenne. Ce processus fut renforcé depuis la création des différentes académies d'art qui se sont multipliées dans différentes régions du Brésil jusqu'à la première moitié du XX^e siècle. Les académies d'art installées dans le pays ont également joué un rôle important dans la décentralisation de la production et du marché de l'art brésiliens, centrées à Rio de Janeiro au XIX^e siècle. Les villes qui ont mis en place ce type d'institution artistique ont contribué à la formation de systèmes artistiques locaux et ont provoqué également des actions individuelles et collectives, contraires à l'académisme, et fondamentales pour le développement de l'art moderne brésilien.

Les transformations économiques survenues au Brésil durant la transition entre le XIX^e et le XX^e siècles ont permis la formation de nouvelles élites donnant naissance à de nouveaux centres de production de biens matériels et culturels. Grâce au succès de l'économie du café et au processus d'industrialisation mis au point dans le Sud-Est du Brésil, São Paulo a servi de base au développement des premières manifestations artistiques responsables de l'introduction du vocabulaire esthétique moderne dans le pays. Les expositions de Lasar Segall (1913) et d'Anita Malfatti (1914), présentent la ville comme la première porte d'entrée des avant-gardes artistiques au Brésil qui ont fortement influencé ces artistes pendant leurs séjours en Allemagne. Nous pouvons alors constater que la modernisation du système artistique de São Paulo dépendait des déplacements de certains artistes, des influences qu'ils recevaient d'autres territoires et cultures et du transfert de ces informations visuelles vers le Brésil, à partir de l'incorporation d'un nouveau vocabulaire visuel et de la diffusion de ce contenu dans leurs expositions. Ces premiers transferts artistiques modernistes, ajoutés à la Semaine de l'art moderne et à la création du premier magazine moderniste brésilien, *Klaxon*, confèrent à la ville de São Paulo le statut de centre de production, de circulation et de diffusion de l'art moderne dans le pays. L'étude de la diffusion des idées modernistes au travers des revues créées dans différents états du Brésil, démontre la centralisation des revues dans le Sud-Est du pays, en particulier dans l'état de São Paulo. Toute cette concentration de richesses et d'informations dans la capitale pauliste a contribué à la création d'un récit hégémonique développé par l'histoire de l'art brésilien, construit à partir d'études unilatérales sur les manifestations artistiques brésiliennes modernes, centrées à São Paulo. Cependant, les centres culturels brésiliens situés à la périphérie du système artistique moderne pauliste ne dépendaient pas de São Paulo pour entrer en contact avec l'art moderne. L'étude du développement de l'art moderne au sein d'autres villes brésiliennes, considérées comme des périphéries culturelles au XX^e siècle, provoque la construction d'une histoire de l'art moderne au Brésil, au travers de l'analyse de modernismes alternatifs, périphériques et fondamentaux pour la compréhension du système artistique moderne national.

Alors que São Paulo recevait les premiers transferts artistiques, Recife se préparait à traiter les siens. Les relations entre la capitale du Pernambouc et l'art moderne se sont développées par leurs propres voies et sans l'intervention d'autres centres culturels brésiliens. L'approfondissement de l'étude sur le contexte culturel de la ville de Recife a permis l'identification d'artistes, de revues, de journaux et d'événements, ayant joué un rôle essentiel dans la modernisation du système culturel de la ville. Comme à São Paulo, l'introduction de la peinture d'avant-garde à Recife fut basée sur des transferts artistiques effectués grâce aux déplacements d'artistes et d'importantes expositions. Cependant, contrairement à la capitale pauliste, les artistes de Recife étaient à l'écoute de l'art français et la ville servit de passerelle au Brésil pour l'entrée des manifestations cubistes et abstractionnistes, développées par les artistes Rego Monteiro.

La famille d'artistes Rego Monteiro est présentée comme le principal responsable des transformations artistiques générées dans l'état de Pernambuco au début du XX^e siècle. L'étude de la trajectoire individuelle de ces artistes nous a permis de comprendre en détail comment le modernisme fut traité à Recife et comment s'est construit le réseau de contacts établi entre la fratrie Rego Monteiro et divers artistes et institutions parisiens.

Fédora do Rego Monteiro, en plus de contribuer à l'introduction de l'impressionnisme à Recife, a joué un rôle important dans le développement de l'éducation artistique dans l'État de Pernambouc, à travers ses cours privés et en tant que professeur titulaire à l'École des Beaux-Arts de Recife. L'étude de la carrière professionnelle de Fédora a non seulement démontré l'importance de la peinture dans le processus de modernisation du système artistique pernamboucain, mais également sa contribution en tant que femme artiste dans un univers artistique marqué par la misogynie et les inégalités entre artistes masculins et féminins. Contrairement à ses frères, Vicente et Joaquim do Rego Monteiro, Fédora n'a pas incorporé dans ses œuvres les avant-gardes plus radicales nées avant la Première Guerre mondiale, elle n'a abordé très discrètement que le fauvisme.

Vicente do Rego Monteiro présente une trajectoire artistique marquée par la pluralité des langages artistiques utilisés (sculpture, gravure, peinture, dessin, poésie, etc.) et une série de déplacements successifs effectués entre Recife et Paris. L'artiste a eu une grande influence sur le modernisme brésilien et français, ayant eu plusieurs œuvres exposées et acquises par d'importantes institutions situées des deux côtés de l'Atlantique. Sa production de peintre depuis la fin des années 1910, amorça malgré lui, le projet anthropophagique brésilien développé par Oswald de Andrade dans la littérature et par Tarsila do Amaral dans la peinture. Vicente apparaît dans cette recherche comme le premier artiste moderne brésilien à s'intéresser à l'histoire des peuples traditionnels de son pays, traduisant ainsi l'imaginaire indigène selon des codes visuels modernes. En plongeant dans cet univers ancestral, Vicente s'est approché de la peinture symboliste et a commencé le développement d'une série d'œuvres d'une immense richesse pour l'étude de la culture précoloniale brésilienne. Conscient de l'existence de la recherche cubiste depuis son premier séjour à Paris, Vicente a mêlé dans sa peinture le cubisme à l'imagination indigène brésilienne, ce qui lui valut une reconnaissance

professionnelle et financière importante en France. Ces images ont apporté pour le modernisme français un cubisme tropicalisé qui fut très apprécié par la critique d'art française.

Les contributions de Vicente do Rego Monteiro à l'art moderne brésilien méritent beaucoup d'attention. En plus de contribuer à l'introduction du symbolisme et du cubisme au Brésil, lors de ses premières expositions dans les principales capitales culturelles du pays, l'artiste a collaboré à la création de deux revues très importantes pour comprendre ses positions politiques et idéologiques. Les revues *Fronteiras* et *Renovação* ont un contenu complètement différent et montrent que Vincent était lié à la fois aux idéaux monarchistes et intégralistes, ainsi qu'aux idéaux marxistes et républicains. Les contradictions politiques et idéologiques de Vicente s'aggravent encore plus lorsque nous envisageons son transfert vers l'Université de Brasília, au cœur de la dictature militaire. Les liens établis entre ce Rego Monteiro et l'environnement politique brésilien ont profondément influencé sa carrière professionnelle, facilitant son entrée en tant qu'enseignant à l'École des Beaux-Arts de Recife, qui a orienté son parcours vers l'éducation artistique. Sa production littéraire s'est mélangée avec sa production visuelle. Les livres étaient pour Vincent des supports dans lesquels l'artiste pouvait s'exprimer à travers des mots, des images, ou les deux réunis, comme nous l'avons observé à travers ses calligrammes. Les réseaux créés par Vicente, dans les milieux politique et artistique, ont joué un rôle fondamental dans la circulation de ses œuvres au Brésil et en France et ont également contribué à la réalisation des principaux transferts artistiques effectués par la fratrie Rego Monteiro entre ces deux pays.

L'étude sur Joaquim do Rego Monteiro s'est limitée à la courte durée de vie de l'artiste et à la dispersion de son travail visuel. La plus grande contribution de Joaquim à l'art moderne brésilien réside exclusivement dans sa peinture. Ses recherches sur l'art abstrait, développées grâce à ses contacts avec l'atmosphère artistique parisienne, furent responsables de l'introduction de l'art abstrait au Brésil et du démarrage du projet artistique constructif brésilien. Joaquim a expérimenté l'abstraction de différentes formes et, par son approche du surréalisme et de l'abstraction géométrique, l'idée que l'artiste se présente comme un des premiers brésiliens à avoir développé ce type d'expérience plastique est renforcée.

Les transferts artistiques réalisés par Anita Malfatti et Lasar Segall à São Paulo et par Fédora, Vicente et Joaquim do Rego Monteiro à Recife montrent que le modernisme brésilien dépendait d'échanges culturels transatlantiques répétitifs pour exister. À travers les transferts artistiques effectués par les Rego Monteiro entre Recife et Paris, la production artistique moderne brésilienne se présente de manière décentralisée par rapport au modernisme de São Paulo. Alors que São Paulo était la porte d'entrée de l'expressionnisme et du fauvisme, Recife fut la porte d'entrée du cubisme et de l'art abstrait, développés respectivement par les frères Vicente et Joaquim.

Les actions développées par les Rego Monteiro ont eu des impacts locaux, nationaux et internationaux. En plus de contribuer à la diffusion et à la visibilité de

l'art brésilien en France, en créant le cercle d'artistes brésiliens en France, les artistes Rego Monteiro furent responsables de la tenue de la première exposition internationale d'art moderne au Brésil qui mit à jour les systèmes artistiques des principaux centres culturels brésiliens.

L'étude des transferts artistiques entre Recife et Paris ouvre la voie à des recherches plus approfondies, qui prendront en compte les produits artistiques et les relations entre d'autres acteurs, l'espace géographique et le temps historique où ils évoluent. A travers cette étude sur les transferts artistiques dans des zones considérées comme périphériques, nous réalisons qu'il est possible de réajuster les discours hégémoniques véhiculés par l'histoire de l'art. Cette expérience de recherche centrée sur la relation particulière entre Recife et Paris, nous conduit à nous interroger sur le traitement des transferts artistiques dans d'autres régions périphériques, non seulement du Brésil, mais de l'ensemble de l'Amérique latine. En ce sens, nous espérons que les réflexions menées dans cette thèse et l'appui que leur apportent les pièces justificatives, telles que les listes d'artistes élaborées à partir des archives, pourront aider le travail d'autres chercheurs qui s'intéressent à l'univers des transferts artistiques transatlantiques.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

Catalogues

2003, Rio de Janeiro, *Exposition Collection Nemirovsky*, Musée d'Art Moderne, Rio de Janeiro, 2003.

2006, Recife, *Exposition Pernambuco Moderno*, Instituto Cultural BANDEPE, Recife, 2006.

2012, Recife, *Exposition Zona Tórrida*, Santander Cultural, Recife, 2012.

2014, Rio de Janeiro : *Exposition Pernambuco Experimental*, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 2014.

Ouvrages

Amaral Aracy, *Artes Plásticas na Semana de 22*, São Paulo, Editora 34, 1998.

--*Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*, São Paulo, EDUSPE/IEB, 1999.

Andrade Oswald de, L'Effort intellectuel du Brésil contemporain, *Revue de l'Amérique Latine*, Paris, 1923, année 2, n° 5, p. 197-297.

Apollinaire Guillaume, *Chroniques d'art 1902–1918*, Paris, Éditions Gallimard, 1960.

Ayala Walmir, *Vicente, inventor*, Rio de Janeiro, Record, 1980.

Banco Safra, *O Museu do Estado de Pernambuco*, São Paulo, Banco Safra, 2003.

Bardi Pietro Maria, *O Modernismo no Brasil*, São Paulo, Banco Sudameris, 1982.

Barros Souza, *A década de 20 em Pernambuco*, Recife, CEPE, 2015.

Bastide Roger, *Brésil. Terre des Contrastes*, Paris, Hachette, 1957.

Bayon Damian, Pontual Roberto, *La peinture de l'Amérique latine au XX^e siècle*, Paris, Éditions Menges, 1990.

Becker Jane, Weisberg Gabriel, *Overcomming all obstacles. The women of the Académie Julian*, New York, Rutgers University Press, 1999.

Bennasar Bartolomé, Marin Richard, *Histoire du Brésil (1500-2000)*, Fayard, 2000.

Bourgeois René, *Géo-Charles. Un poète de la vie moderne*, Echirolles, Musée Géo-Charles, 1985.

Breton André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Éditions Gallimard, 1965.

Buffet Laurent (dir.), *Itinérances, L'art en déplacement*, Paris, De l'Incidence éditeur, 2012.

Cabral de Melo Neto João, *Morte e Vida Severina*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2007.

Cardoso Fernando Henrique, Faletto Enzo, *Dependência e desenvolvimento na América Latina: ensaio de interpretação sociológica*, Rio de Janeiro, LTC, 1970.

Cassou Jean, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, Editions Gallimard, 1960.

Cellier Jacques, Cocaud Martine, *Traiter des données historiques. Méthodes statistiques/Techniques informatiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

--*Le traitement des données en Histoire et Sciences Sociales. Méthodes et outils*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

Chaves Diogenes, Artes Visuais na Paraíba: 1900-200, *Jornal da Associação Brasileira de Crítica de Arte*, 2013, n° 27. URL : <http://www.f2mvirtual.com.br/abca/n27/13artigos-dyogenes.html>

Chevrefils Desbiolles Yves, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Aix-en-provence, Presses Univrsitaires de Provance, 2014.**Chiarelli Tadeu**, *Arte Internacional brasileira*, São Paulo, Lemos-Editorial, 2002.**Claudio José**, *Tratos da arte de Pernambuco*, Recife, Governo de Pernambuco, 1984.

Da Costa Kaufmann Tomas. *Toward a Geography of Art*, Chicago, University of Chicago, 2004.

--La géographie de l'art: historiographie, questions et perspectives. In: Imhoff Aliocha et Quiros Kantuta (Org.), *Géo-Esthétique*, Parc Saint-Léger, Éditions B42, 2014.

Da Costa Kaufmann Thomas, Dossin Catherine, Joyeux-Prunel Béatrice (dir.), *Circulations in the Global History of Art*, New York, Routledge, 2015.

Daviet Sylvie, Leriche Frédéric, Sibertin-Blanc Mariette, Zuliani Jean-Marc (dir.), *L'Économie culturelle et ses territoires*, Toulouse, Presses du Mirail, 2010.

De Barros Melo e Silva Beatriz, *A pedagogia da Escola de Belas Artes do Recife – Um olhar a mais*, mémoire de master d'Histoire soutenu à l'Université Fédérale de Parnambouc, Recife, 1995.

De Lara Cecilia, « A colaboração estrangeira na Revista klaxon », *Revista do IEB*, São Paulo, 1977, n°19, p 37-46.

Derrida Jacques, *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, INA Editions, 2014.

Diehl Gaston (dir.), *Les problèmes de la peinture*, Confluences, 1945.

Dimitrov Eduardo, *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano* [en ligne], Thèse de doctorat : anthropologie, São Paulo, Université de São Paulo, 2013, 331p. [Consultée le 4 janvier 2019], Disponible à l'adresse : [file:///C:/Users/cspect/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/2013_EduardoDimitrov_VCorr%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/cspect/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/2013_EduardoDimitrov_VCorr%20(2).pdf)

Ducos Blaise, Correa Lago Pedro, *Frans Post : Le Brésil à la cour de Louis XIV*, Paris, Louvre, 2005.

Emery Bernard, *Brésil baroque, nouveau Brésil, la vision de Géo-Charles*, Echirolles, CRELIT – Mairie d'Echirolles, 1994.

Ferreira Gloria (dir.), *Brasil: Figuração X Abstração no final dos anos 40*, São Paulo, Instituto de arte Contemporânea, 2013.

Ficher Teixeira Assis Wendel, « Do colonialismo à colonialidade: expropriação territorial na periferia do capitalismo », *Caderno CRH*, Salvador, 2014, v. 27, n° 72, p. 613-627.

Freire Laudelino, *Um século de pintura no Brasil: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916*, Rio de Janeiro, Fontana, 1983.

Freyre Gilberto, « Algumas notas sobre a pintura do Nordeste do Brasil », dans le *Catalogue de l'Exposition Zona Torrida*, Santander Cultural, Recife, 2012, p. 23-31.

-- *O livro do Nordeste*, São Paulo, leLivros, 2013.

-- *Vida Social no Brasil nos meados do século XIX*, São Paulo, Global Editora, 2008.

Froissart Pezone Rossella, Chevretil Desbiolles Yves (dir.), *Les revues d'art, Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

Fry Edward, *Le cubisme*, Cologne, Verlag DuMont Schauberg, 1966.

Galvão Joel F. Jayme, *Memórias de uma cruzada. Escola de Belas-Artes de Pernambuco, sua criação e sua vida*, Arquivo Publico Estadual, Recife, 1956

Garcia Canclini Nestor, *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, Quebec, Presses de l'Université Laval, 2010.

Géo-Charles, « Joaquim do Rego Monteiro », *Renovação*, Recife, 1940, n° 4, p. 10-11.

Gluzman Georgina G., *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos, 2016.

Grésillon Boris, *Géographie de l'art. Ville et création artistique*, Paris, Economica, 2014.

Gruzinski Serge, *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol XVI-XVIII siècle*, Gallimard, Paris, 1988.

Herkenhoff Paulo, *Arte brasileira na coleção Fadel – da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*, Rio de Janeiro, Andrea Jakobsson Estudio, 2002.

Herkenhoff Paulo et **Diniz Clarissa**, *Zona Tórrida*. Certa pintura do Nordeste. Recife, Santander Cultural, 2012.

Inojosa Joaquim, *O Movimento modernista em Pernambuco*, Rio de Janeiro, Tupy, 1968.

--*Os Andrades e outros aspectos do Modernismo*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

--*O Brasil brasileiro*, Rio de Janeiro, Editora Meio-Dia, 1977.

--*A Arte Moderna*, Recife, Editora Cátedra, 1984.

Joyeux-Prunel Béatrice, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015.

--*Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017.

Lacas Martine, *Des femmes peintres du XV^e à l'aube du XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2015.

Lemercier Claire, **Zalc Claire**, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris, Éditions La Découverte, 2008.

Lemaire Gérard-Georges, *Le Salon de Diderot à Apollinaire*, Paris, Henry Veyrier, 1986.

Lista Giovanni, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1973.

Los Rios Filho Adolfo Morales de, *O ensino artístico no Brasil: a época acadêmica*, Rio de Janeiro, 1938.

Maciel Levy Carlos Roberto, *Exposições Gerais da Academia Imperial e Nacional e da Escola de Belas Artes*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 1990.

Monnier Gérard, *L'art et ses institutions en France*, Paris, Éditions Gallimard, 1995.

Monnier Gérard, **José Vovelle José** (dir.), *Un art sans frontières, L'Internationalisation des arts en Europe 1900-1950*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994.

Moritz Schwarcz Lilia, *O sol do Brasil. Nicolas Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*, São Paulo, Editora Schwarcz, 2008.

Partouche Marc, *La lignée oubliée. Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, Paris, Hermann Editeurs, 2016.

Piotrowski Piotr, « Du tournant spatial ou une histoire horizontale de l'art » dans : Aliocha Imhoff et Kantua Quiros (dir.), *Geo-Estetique*, Dijon, Editions B42, 2014.

Prado Paulo, *Paulistica etc.*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

--*Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*, São Paulo, Companhia das letras, 2012.

Quijano Anibal, *Modernidad, identidade y utopia en América Latina*, Sociedad&Política Ediciones, Lima, 1988.

--*Colonialidad del poder, Cultura y Conocimiento en América Latina*, Lima : Amatua, 1997.

--*Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, Buenos Aires : Graficas y Serviços, 2000.

Quiros Kantuta, Imhoff Aliocha (dir.), *Géo-Esthétique*, Dijon : Éditions B42, 2014.

Rosseti Batista Marta, *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*, São Paulo, Instituto de estudos brasileiros da Universidade de São Paulo, 1998.

-- *Os artistas brasileiros na Escola de Paris – anos 1920*, São Paulo, Editora 34, 2012.

Salles Ricardo, *Nostalgia Imperial – A formação da identidade nacional no Brasil do segundo reinado*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1996.

Santiago Tejo Cristiana, *Made in Pernambuco: Arte Contemporânea e o sistema de consumo cultural globalizado* [en ligne], Mémoire de Master : communication, Recife : Université Fédérale du Pernambouc, 2005, 114p. [Consultée le 4 janvier 2019], Disponible à l'adresse : https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/3466/1/arquivo4721_1.pdf

Santos Andreia, « As instituições e a formação do campo científico em Pernambuco », *Caderno de Estudos Sociais*, vol. 28, n° 2, juillet-décembre 2013, p. 39-64.

Taunay Afonso, *A missão artística de 1816*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1983.

Teixeira Leite Jose Roberto, *Os pintores de Nassau in História Geral da Arte no Brasil*, Walter Zanini (org.), 1983, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, vol. 1.

Vidal Neto Fernandes Cybele, *Os caminhos da arte: ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes, Rio de Janeiro*, Thèse soutenue à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, 2001.

Zaccara Madalena, *Pedro Américo. Um Artista brasileiro do século XIX*, Recife, Editora universitária UFPE, 2011.

-- *De sinhá prendada à artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco*, Recife, CEPE, 2017.

Zanini Walter, *História geral da Arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983.
Zilio Carlos, *A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1944.

SOURCES

Archives publiques

Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine

Fonds de l'Académie Julian : 63/AS/1-63/AS/26

Bibliothèque Kandinsky, Paris

Fonds Léonce Rosenberg LROS 26 et 28

Dossier Monteiro, Vicente do Rego – AP MONT

BVC TOF bsf6 – BV Salons de Paris, boîte 6

Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, Université Fédérale do Rio de Janeiro

Fonds de L'Académie Impériale et de l'Ecole des Beaux-Arts de Rio de Janeiro

Mémorial Denis Bernardes, Université Fédérale de Pernambouc, Recife

Fonds de l'Ecole des Beaux-Arts de Recife

Musée Géo-Charles, Echirolles

Dossiers consultés : 48 ;51 ;59 ;60 ;64 ;73 ;146 ; 147 ;148 ;149 ;154 ;164.

Pinacothèque de l'état de São Paulo, São Paulo

Fonds Virgílio Mauricio

Musée d'Art de São Paulo, São Paulo

Dossier Vicente do Rego Monteiro

Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

Dossier Vicente do Rego Monteiro

Archives privées

Archives de la famille Rego Monteiro, Recife

Sources imprimées

Catalogues

1801, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Museum central des Arts, 1801.

1802, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Museum central des Arts, 1802.

1804, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Musée Napoléon, 1804.

1806, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Napoléon, 1806.

1808, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Napoléon, 1808.

1810, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Napoléon, 1810.

1812, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Napoléon, 1812.

1814, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal des Arts, 1814.

1817, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal des Arts, 1817.

1819, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal des Arts, 1819.

1822, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal des Arts, 1822.

1824, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal des Arts, 1824.

1827, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants*, Paris, Musée Royal des Arts, 1827.

1831, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal des Arts, 1831.

1833, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal des Arts, 1833.

1834, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal des Arts, 1834.

1835, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal, 1835.

1836, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal, 1836.

1837, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal, 1837.

1838, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal, 1838.

1839, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal, 1839.

1840, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal, 1840.

1841, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal, 1841.

1842, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal, 1842.

1843, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal, 1843.

1844, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal, 1844.

1845, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal, 1845.

1846, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal, 1846.

1847, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée Royal, 1847.

1848, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Musée National du Louvre, 1848.

1849, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Palais des Tuileries, 1849.

1850, Paris : *Exposition des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris, Palais National, 1850.

1852, Paris : *Salon de 1852. Soixante-quinzième exposition des ouvrages des artistes vivants*, Paris, Palais Royal, 1852.

1853, Paris : *Salon de 1853. Soixante-seizième exposition des ouvrages des artistes vivants*, Paris, Menus-Plaisirs, 1853.

1855, Paris : *Exposition Universelle de 1855*, Paris, Palais des Beaux-Arts, 1855.

1857, Paris : *Salon de 1857. Soixante-dix-huitième exposition des ouvrages des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1857.

1859, Paris : *Salon de 1859. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1859.

1861, Paris : *Salon de 1861. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1861.

1863, Paris : *Salon de 1863. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1863.

1864, Paris : *Salon de 1864. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1864.

1865, Paris : *Salon de 1865. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1865.

1866, Paris : *Salon de 1866. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, des envois des pensionnaires de l'académie de France à Rome et des grands prix de 1865*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1866.

1867, Paris : *Salon de 1867. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1867.

1868, Paris : *Salon de 1868. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1868.

1869, Paris : *Salon de 1869. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1869.

1870, Paris : *Salon de 1870. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1870.

1872, Paris : *Salon de 1872. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1872.

1873, Paris : *Salon de 1873. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1873.

1874, Paris : *Salon de 1874. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1874.

1875, Paris : *Salon de 1875. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1875.

1876, Paris : *Salon de 1876. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1876.

1877, Paris : *Salon de 1877. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1877.

1878, Paris : *Salon de 1878. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1878.

1879, Paris : *Salon de 1879. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1879.

1880, Paris : *Salon de 1880. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1880.

1881, Paris : *Salon de 1881. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1881.

1882, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1882.

1883, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1883.

1884, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1884.

1885, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1885.

1886, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1886.

1887, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1887.

1888, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1888.

1889, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1889.

1890, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1890.

1890, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1890*, Paris, Champ-de-Mars, 1890.

1891, Paris : *Salon de 1891. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1891.

1891, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1891*, Paris, Champ-de-Mars, 1891.

1892, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1892.

1892, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1892*, Paris, Champ-de-Mars, 1892.

1893, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1893.

1893, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1893*, Paris, Champ-de-Mars, 1893.

1893, Chicago : *Catalogue of the Brazilian section at the World's Columbian Exposition*, E. J. Campbell Printer, 1893.

1894, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1894.

1894, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1894*, Paris, Champ-de-Mars, 1894.

1895, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1895.

1895, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1895*, Paris, Champ-de-Mars, 1895.

1896, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1896.

1896, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1896*, Paris, Champ-de-Mars, 1896.

1897, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1897.

1897, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1897*, Paris, Champ-de-Mars, 1897.

1898, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1898.

1898, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1898*, Paris, Champ-de-Mars, 1898.

1899, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Galerie des Machines, 1899.

1899, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1899*, Paris, Champ-de-Mars, 1899.

1900, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Place de Breteuil, 1900.

1901, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Grand Palais des Beaux-Arts, 1901.

1901, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1901*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1901.

1902, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1902.

1902, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1902*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1902.

1903, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1903.

1903, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1903*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1903.

1904, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1904.

1904, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1904*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1904.

1905, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1905.

1905, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1905*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1905.

1906, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1906.

1906, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1906*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1906.

1907, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1907.

1907, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1907*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1907.

1908, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1908.

1908, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1908*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1908.

1909, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1909.

1909, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1909*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1909.

1910, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1910.

1910, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1910*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1910.

1911, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1911.

1911, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1911*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1911.

1911, Rio de Janeiro : *XVIII Exposição Geral de Belas Artes*, Rio de Janeiro, Escola Nacional de Belas Artes, 1911.

1912, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1912.

1912, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1912*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1912.

1912, Rio de Janeiro : *XIX Exposição Geral de Belas Artes*, Rio de Janeiro, Escola Nacional de Belas Artes, 1912.

1913, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1913.

1913, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1913*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1913.

1913, Rio de Janeiro : *XX Exposição Geral de Belas Artes*, Rio de Janeiro, Escola Nacional de Belas Artes, 1913.

1913 Paris : *Salon des Artistes Français*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1913.

1914, Paris : *Salon de la Société des Artistes Français. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1914.

1914, Paris : *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1914*, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, 1914.

1914, Paris : *Salon des Artistes Français*, Paris, Palais des Champs-Élysées, 1914.

1915, Rio de Janeiro : *XXII Exposição Geral de Belas Artes*, Rio de Janeiro, Escola Nacional de Belas Artes, 1915.

1916, Rio de Janeiro : *XXIII Exposição Geral de Belas Artes*, Rio de Janeiro, Escola Nacional de Belas Artes, 1916.

1917, Rio de Janeiro : *XXIV Exposição Geral de Belas Artes*, Rio de Janeiro, Escola Nacional de Belas Artes, 1917.

1918, Rio de Janeiro : *XXV Exposição Geral de Belas Artes*, Rio de Janeiro, Escola Nacional de Belas Artes, 1918.

1922, São Paulo : *Semana de Arte Moderna*, São Paulo, Teatro Municipal, 1922.

1927, Rio de Janeiro : *XXXIV Exposição Geral de Belas Artes*, Rio de Janeiro, Escola Nacional de Belas Artes, 1927.

1929, Paris : *Exposition des Surindépendants*, Paris, Porte de Versailles, Paris, 1929.

1930, Paris : *Exposition des Surindépendants*, Paris, Porte de Versailles, Paris, 1930.

1930, Recife : *Exposition internationale de l'École de Paris au Brésil*, Recife, 1930.

1931, Paris : *Exposition des Surindépendants*, Porte de Versailles, Paris, 1931.

1956, Paris : *Vicente do Rego Monteiro et mes Poèmes du Ve Salon de Poésie*, Galerie de L'Odéon, Paris, 1956.

1963, Paris : *Vincente Monteiro*, Galerie de La Balme, Paris, 1963.

1964, Paris : *Vicente Monteiro*, Galerie R. G. Paris, 1964.

1966, Paris : *Vicente do Rego Monteiro*, Galerie Debret, Paris, 1966.

1971, São Paulo : *Vicente do Rego Monteiro*, Museu de arte contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1971.

1987, Rio de Janeiro : *Vicente do Rego Monteiro - os anos 20*, Galerie Jean Boghici, Rio de Janeiro, 1987.

1988, Rio de Janeiro : *Exposition Langsdorff*, Rio de Janeiro, Paço Imperial das Artes, 1988.

1990, Rio de Janeiro : *La Mission Artistique Française et les peintres voyageurs*, Rio de Janeiro, Instituto Cultural França-Brasil, 1990.

1993, São Paulo : *O desenho moderno no Brasil*, Galeria do Sesi, São Paulo, 1993.

1993, São Paulo : *Vicente do Rego Monteiro*, Galerie José Duarte de Aguiar e Ricardo Camargo, São Paulo, 1993.

2005, Paris : *Frans Post : Le Brésil à la cour de Louis XIV*, Paris, Musée du Louvre, 2005.

Inventaires

Guiffrey Jules Marie Joseph, *Inventaire General du Mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, Paris, Société d'encouragement pour la propagation des livres d'art, 1886.

Documents

Recueil des actes administratifs de la Préfecture du département de la Seine, Bibliothèque nationale de France, Département Droit, économie, politique, F-27043.

Témoignage de Vicente do Rego Monteiro, 27 octobre 1969, São Paulo, Musée de l'image et du son. Dossier Vicente do Rego Monteiro, Musée d'Art de São Paulo.

Témoignage de Fernando Barreto, 18 mars 1982, São Paulo, Musée de l'image et du son. Dossier Vicente do Rego Monteiro, Musée d'Art de São Paulo.

Principaux périodiques consultés

19&20

Relatório do Diretor da Escola Nacional de Belas Artes Rodolpho Bernadelli ao Ministro da Instrução Pública, Correios e Telegráfos, em maio de 1891,” n.d.) <http://www.dezenovevinte.net/documentos/rm%201891/rm%201891.pdf>

A Revista. Belo Horizonte : Diário de Minas, 1925, n° 1-3.

Careta, Rio de Janeiro, n° 418, 1916

Estética. Rio de Janeiro : Estética, 1924-1925, n° 1-3.

Fronteiras, Recife, 1936, n° 14.

Géographie et Cultures, Paris : L'Harmattan, 1998, n° 25 ; 1999, n° 31.

Klaxon. Mensário de Arte Moderna. São Paulo : Klaxon, 1922-1923, n° 1-10.

La Gazette des beaux-arts

Sousa Leao, Du nouveau sur les tableaux du Brésil offerts à Louis XIV, Fev. 1961, p. 95-104.

L'Effort Moderne, Paris, n° 18 (1925) ; 20 (1925) ; 32 (1927)

Renovação, Recife, 1940, n° 3-4.

Revista Católica das Famílias, Recife, 25/07/1917.

Revista de Antropofagia, São Paulo : Revista de Antropofagia, 1928, n° 1-10, 1929, n° 1-16.

Revue de l'Amerique Latine, Paris, 1923, n° 5.

Revista do Brasil, São Paulo, 1921, n° 63.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

Araujo Viana Ernesto da Cunha, “Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, t. LXXVIII, vol.132, Parte II, 1916, p. 505- 579.

Revista Praieiro, Recife, 1946, n°24.

Sagesse, Paris, n° 10 (1930); 15-16 (1931)

Terra roxa e outras terras. São Paulo : Thypografia Paulista, 1926, n° 1-7.

Verde, *Revista Mensal de Arte e cultura*. Cataguases : Verde, 1927-1928 n° 1-5, 1929 n° 1.

Ouvrages

Ayala Walmir, *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*, Brasília, MEC, 1980.

Barleus Gaspar, *História do Brasil sob o governo de Mauricio de Nassau (1636-1644)*, Trad. Blanche T. van Beckel-Ebeling, Recife, CEPE, 2018.

Biard François-Auguste, *Deux années au Brésil*, Paris, Hachette Livre, 1862.

Bruscky Paulo, (dir.), *Vicente do Rego Monteiro Poeta Tipógrafo Pintor*, Recife, CEPE, 2004. **Cavalcanti Simione Ana Paula**, « *Le Voyage à Paris. L'Académie Julian et la formation des artistes peintres brésiliennes vers 1900* », Cahier du Brésil Contemporain, Paris, 2005, v. 59-60, p. 261-281.

Cerqueira Falcão Edgard de, Wagner Zacharias, *Zoobiblion – Livro de animais do Brasil*, São Paulo, Brasiliensia Documenta, 1964. **Ribeiro Couto**, *Mal du pays*, Recife, La presse à bras, 1949.

Debret Jean-Baptiste, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Arles, Imprimerie Nationale, 2014.

De Divoire Fernand, *Découvertes sur la danse*, G. Crès et C^{ie}, Paris, 1924.

De Moacir Albuquerque Sergio, *Murais da morte*, Recife, UFPE, 1968.

Denis Ferdinand, Taunay Thomas Marie Hippolyte, *Le Brésil, ou histoire, mœurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume*, Paris, Hachette Livre, 1822.

Do Rego Monteiro Vicente, *Mobiliário interior da poesia*, Recife, Renovação, 1941.

--*Poemas de bolso*, Recife, Renovação, 1941.

--*Litanies à la France combattante*, Recife, Renovação, 1944.

--*Canevas*, Recife, La Presse à bras, 1946.

--*Le Petit Cirque*, Recife, La Presse à bras, 1948.

--*Beau Sex*, Paris, La Presse à bras, 1950.

--*Chants de Fer*, Paris, La Presse à bras, 1950.

--*Concrétion*, Paris, La Presse à bras, 1952.

--*Cartomancie*, Paris, La Presse à bras, 1952.

--*Clowneries*, Paris, La Presse à bras, 1952.

--*Vers sur verre*, Paris, Pierre Seghers Editeur, 1953.

--*Mon onde était trop courte pour toi*, Paris, Pierre Seghers Editeur, 1956.

--*Broussais La Charité*, Recife, Coleção Concordia, 1957.

Duchartre Pierre Louis, *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazonie*, Tolmer, Paris, 1923. **Gilson Paul**, *La Bête qui mangeait les jouets*, Paris, Lapresse à bras, 1955.

Maria Beatriz Monteiro Guimaraes. *Saberes consentidos conhecimentos negados. O acesso à instrução feminina durante o início do século XIX em Pernambuco*. Memoire de master – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2002.

Gomes Valle Arthur, *A Pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1 República (1890-1930): Da formação aos seus Modos estilísticos*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Gravigny Jean, *Montmartre*, Editions Montaigne, Paris, 1925.

Lobstein Dominique, *Dictionnaire des Indépendants (1884–1914)*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2003.

Lopes Santiago Diogo, *História da Guerra de Pernambuco*, Recife, Imprensa Oficial, 1944.

Pontual Roberto, *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1969.

Sanchez Pierre, *Dictionnaire du Salon d'Automne (1903-1945). Répertoire des exposants et liste des œuvres présentée*, Dijon, L'Echelle de Jacob 2006.

-- *Dictionnaire du Salon des Tuileries (1923–1962). Répertoire des exposants et liste des œuvres présentée*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2007.

-- *Dictionnaire des Indépendants (1920–1950). Répertoire des exposants et liste des œuvres présentée*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2008.

Seghers Pierre, *Menaces de Mort*, Recife, La presse à bras, 1948.

Simon Michel, *D'ailleurs. Une nouvelle et quelques poèmes anciens*, Recife, EDT, 1945.

Tavares Cavalcanti Ana Maria, *Les artistes brésiliens et "Les Prix de Voyage en Europe" à la fin du XIX^e siècle : Vision d'Ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944)*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris I – Panthéon Sorbonne, Paris, 1999.

Regis Edson, *Lisboa*, 1956, Recife, 1961

Rugendas Johannn Moritz, *Voyage pittoresque dans le Brésil*, Paris, Hachette Livre, 1835.

Teixeira Leite Jose Roberto, *Dicionário crítico da pintura no Brasil*, Rio de Janeiro, Artlivre, 1988.

Zanini Walter, *Vicente do Rego Monteiro. Artista e poeta*, São Paulo, Marigo, 1997.

Articles de journaux

Silvin Jean, *Nouvelles Artistiques, L'Homme libre*, Paris, 04 juin. 1913, p. 3, disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7596625v/f3.item.r=%22Virgilio%20Mauricio%22.zoom>

M. P., *Le Monde des Arts, Le Radical*, Paris, 29 mar. 1913, p. 4, Disponible sur : « <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7603576n/f4.item.r=Fédora%20do%20Rego%20Monteiro.zoom> »

M. P., *Nouvelles du Monde des Arts, Le Radical*, Paris, 21 nov. 1913, p. 5, disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7607424t/f5.item.r=Fédora%20do%20Rego%20Monteiro>

Jornal Pequeno, Recife, 05/03/1917, p. 2.

A noite, Rio de Janeiro, 04/07/1916, p. 5

Jornal Pequeno, Recife, 05/05/1920, p. 1.

Diário de Pernambuco, Recife, 08/02/1917, p. 3.

Diário de Pernambuco, Recife, 14/02/1917, p. 2.

Diário de Pernambuco, Recife, 03/10/1920, p. 8.

Diário de Pernambuco, Recife, 04/01/1920, p. 8.

Diário de Pernambuco, Recife, 06/10/1920, p. 2.

Diário de Pernambuco, Recife, 07/02/1922, p. 6.

Diário de Pernambuco, Recife, 11/01/1922, p. 4.

Diário de Pernambuco, Recife, 01/02/1924, p. 2

Diário de Pernambuco, Recife, 02/04/1924, p. 7.

Diário de Pernambuco, Recife, 17/02/1924, p. 3

Diário de Pernambuco, Recife, 27/02/1924, p. 3.

Diário de Pernambuco, Recife, 01/03/1924, p. 3.

Diário de Pernambuco, Recife, 19/03/1924, p.

Correio Paulistano, São Paulo, 15/05/1924, p. 3

Diário de Pernambuco, Recife, 24/05/1924, p. 4

Diário de Pernambuco, Recife, 11/09/1924, p. 4

Henri Mancardi, *Le Matin*, Paris, 26/10/1929, p. 7.

Diário de Pernambuco, Recife, 18/07/1930, p. 3.

Diário de Pernambuco, Recife, 19/10/1930, p. 1.

Diário de Pernambuco, 12/11/1931, p. 2.

Diário de Pernambuco, Recife, 13/11/1934, p. 10.

Diário de Pernambuco, Recife, 15/12/1935, p. 5.

Diário de Pernambuco, Recife, 30/10/1936, p. 1-2.

Jornal Pequeno, Recife, 31/01/1937, p. 1

Diário de Pernambuco, Recife, 04/03/1937, p. 3

Diário de Pernambuco, Recife, 17/04/1937, p. 4.

Diário de Pernambuco, Recife, 22/01/1938, p. 1

Diário de Pernambuco, Recife, 01/06/1939, p. 5

Diário de Pernambuco, Recife, 04/09/1946, p. 5

Diário de Pernambuco, Recife, 07/03/1948, p. 6.

Diário de Pernambuco, Recife, 04/05/1952, p. 10.

Diário de Pernambuco, Recife, 01/03/1957, p. 1.

Diário de Pernambuco, Recife, 07/03/1957, p. 3.

Diário de Pernambuco, Recife, 06/04/1958, p. 16.

Diário de Pernambuco, Recife, 07/01/1960, p. 3

Jornal Pequeno, Recife, 05/01/1963, p. 14.

Diário de Pernambuco, Recife, 17/02/1963, p. 3.

Diário de Pernambuco, Recife, 19/10/1964, p. 3.

Diário de Pernambuco, Recife, 30/10/1964, p. 3.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 04/09/1994, p. 1.

ANNEXES

ANNEXE 1

TRADUCTION DU DECRET ROYAL QUI NOUS ASSIGNE UNE PENSION VIAGERE COMME ARTISTES

Traduction de Jean-Baptiste Débet

Source : Jean-Baptiste Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Arles, Imprimerie Nationale, 2014, p. 407.

Apprécient, dans l'intérêt de mes fidèles vassaux et du bien commun, la nécessité d'établir une École royale des sciences, arts et métiers, pour promouvoir et répandre l'instruction, ainsi que les connaissances indispensables aux hommes destinés non seulement aux emplois publics dans l'administration nationale, mais encore aux progrès de l'agriculture, de la minéralogie, de l'industrie et du commerce, qui font la base de l'existence, du bien-être et de la civilisation des peuples, et particulièrement sur cet immense territoire encore dépourvu du nombre suffisant de bras pour la culture et l'industrie; considérant aussi que nous manquons des grands secours de statique, pour utiliser les produits de ce même territoire, dont la précieuse valeur doit, un jour, former du Brésil le plus riche de tous les royaumes; et voulant enfin y ajouter l'étude des beaux-arts appliqués aux arts mécaniques, pour en obtenir la pratique perfectionnée par la théorie, et de plus l'extension des lumières des sciences naturelles, physiques et exactes; je profite aujourd'hui, pour atteindre ce double but, de la capacité, de l'habileté, et de la science de plusieurs étrangers de talent, appelés par ma bienfaisante protection royale, pour les employer comme professeurs dans l'enseignement public de ces beaux-arts; et j'ordonne qu'en attendant l'établissement complet de **l'École royale des sciences, arts et métiers**, l'on paye, annuellement et par quartiers, à chacune des personnes déclarées dans la relation insérée au bas du présent décret royal, la somme de huit *contos* et trente-deux mille *reis*, valeur totale des pensions accordées par ma munificence royale et mon zèle paternel pour le bien public de ce royaume. Je leur constitue cette *mercè* (pension viagère d'artiste), payable par le trésor royal, à la charge, par chacun des artistes pensionnés, d'exécuter les obligations respectives formant la base du contrat qu'ils doivent signer, avec l'obligation de résider au moins six ans au Brésil, et d'y professer, selon leur spécialité, la partie de l'instruction nationale des beaux-arts, qui, appliquée ensuite à l'industrie, procurera une amélioration et des progrès réels dans les autres arts et sciences mécaniques.

Signé : le Marquis de Aguiar, membre du conseil d'État, ministre assistant aux dépêches du cabinet, et président de mon trésor royal ; ainsi

ordonné pour être exécuté avec les formes nécessaires, sans entrave d'aucune loi, ordres ou dispositions contraires.

Au palais de Rio-Janeiro, le 12 août 1816.

Signé par le Roi notre maître.

Enregistré à Rio-Janeiro, le 22 août 1816,

et contre-signé par S. Exc. le président du trésor royal.

ANNEXE 2

LISTE DES PREMIERS ARTISTES EXPOSANTS AU BRÉSIL

Source : Jean-Baptiste Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Arles, Imprimerie Nationale, 2014, p. 404-06.

Notice de l'exposition de 1829

Classe de peinture

Dix productions du professeur DEBRET.

SIMPLICIO RODRIGUES DE SA. Portrait en pied et en buste de S. M. I., et plusieurs autres portraits de personnages marquants.

JOSÉ DE CHRISTO. Vue de la terrasse de l'église de Notre-Dame de la Gloire, avec figures historiques, marines, et paysages.

SOUZA LOBO. Études historiques et portraits.

MANOEL DE ARAÚJO. Dessins, portrait en pied de l'évêque de Rio-Janeiro, beaucoup d'autres bustes. Études historiques.

JOSÉ DE REIS. Sujets de décor théâtral, peints à l'huile. Copies de marine, groupes de fleurs et de fruits.

JOSÉ DA SILVA. Têtes copiées à l'huile, vase entouré de fleurs, études de zoologie, miniatures copiées d'après l'huile, têtes d'étude d'après nature.

ALFONCEFALCOZ. Tableaux à l'huile, composés de groupes de têtes antiques copiées d'après la bosse. Même genre, figures en pied. Études copiées d'après nature, d'anatomie ; portraits et ébauches. Dessins.

JOÃO CLIMACO. Dessins. Études peintes à l'huile, d'après l'antique.

AUCUSTO GULARD. Études anatomiques peintes d'après la bosse. Dessins.

En tout 47 productions.

Classe de sculpture

MARCUS FERREZ. substitut. Buste du prince Eugène de Beauharnais ; 3 portraits de femmes ; bustes en plâtre.

Classe d'architecture

Quinze dessins du professeur **GRANDJEAN DE MONTIGNY**.

JOB-JUSTINO D'ALCANTARA. 14 dessins d'études d'architecture, plans, coupes et élévations ; détails d'ornements, etc.

JOSÉ CORREA LIMA. 2 dessins, grands détails copiés.

FREDERIK-GUILHERM BRIGGS. 4 dessins, plans, façades et grands détails.

ANTONIO DOMAZO PERCIRA. 11 dessins, id.

MARCELINO-JOSÉ DE MURA. 7 dessins, id.

JOAQUIM-LOPES DE BARROS. 10 dessins, id.

JOÃO-ZEPHIRIN DIAS. 8 dessins, id.

FRANCISCO-JOSÉ DA SILVA. 12 dessins, id.

JOAQUIM FRANCISCO. 5 dessins, id.

JACINTO. 3 dessins, id.

MANOEL DE ARAUJO PORTO-ALEGRE. 6 dessins, id.

JOÃO CLIMACO. 3 dessins, id.

Classe de paysage sans élèves

Quatre tableaux, vues du pays, du professeur **FÉLIX TAUNAY**.

JOSÉ CORREIA DE LIMA. 6 dessins, études copiées.

JOAQUIM-FRANCISCO PEREIRA. 10 dessins, études copiées.

Le grand nombre des productions insérées dans ces deux livrets servira ici d'éloge à l'activité des exposants.

ANNEXE 3

LISTE DES ELEVES FONDATEURS DE L'ÉCOLE DE PEINTURE A RIO DE JANEIRO

Source : Jean-Baptiste Debret, Voyage pittoresque et historique au Brésil, Arles, Imprimerie Nationale, 2014, p. 402-03.

SIMPLICIO RODRIGUES DE SA (Portugais). Pensionné de l'Académie. Aujourd'hui chevalier des ordres du Christ et du Cruzeiro, peintre de la chambre impériale, maître de peinture de LL. AA. II., et substitut de la classe de peinture de l'Académie des beaux-arts.

JOSÉ DE CHRISTO MOREIRA (Portugais). Pensionné de l'Académie. Chevalier du Christ, peintre et dessinateur de paysage, professeur de dessin à l'École impériale de marine. (Mort en 1830.)

FRANCISCO PEDRO DE AMARAL (Brésilien). Pensionné de l'Académie. Peintre, chef et directeur des ouvrages de peinture pour la décoration des palais impériaux et de la Bibliothèque impériale. (Mort en 1831.)

MANOEL DE ARAUJO PORTO-ALEGRE (Brésilien). Peintre d'histoire, venu à Paris avec le professeur Debret pour continuer ses études à l'Académie, et admis comme élève du baron Gros. Il partit ensuite pour l'Italie, revint en France, et retourna au Brésil, estimé de tous ceux qui l'ont connu en Europe.

DE SOUZA LOBO, de Minas (Brésilien). Professeur de dessin et de peinture au Brésil, pensionné par la générosité du comte de Palma et de monseigneur Miranda, dont la bienfaisance se déroba modestement aux yeux du public.

JOSÉ CARVALHO DE REIS (Brésilien). Peintre de fleurs et décorateur, professeur de dessin à l'École impériale de la marine, en remplacement de Jose de Christo mort.

JOSÉ DA SILVA RUDA (Brésilien). Peintre d'histoire naturelle (zoologie), substitut du professeur de peinture de paysage, et secrétaire de l'Académie des beaux-arts. (Mort en 1832.)

A. FALCOZ (Français). Peintre d'histoire, enseigna momentanément le dessin et la peinture à Porto Alegre (province du Brésil), et, de retour en France depuis 1835, poursuit à Paris son éducation pittoresque avec distinction parmi les élèves de M. Coignet, l'un de nos meilleurs peintres d'histoire.

Si je garde le silence sur quelques autres, qui figurent maintenant dans les provinces de l'intérieur du Brésil, c'est que je me suis restreint à l'époque de la fondation de l'étude anticipée.

La liste des exposants en désignera les noms.

ANNEXE 4

LISTE DES ARTISTES BOURSIERS DE L'ACADEMIE IMPERIALE DES BEAUX-ARTS ET DE L'ECOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS DE RIO DE JANEIRO 1846 - 1930

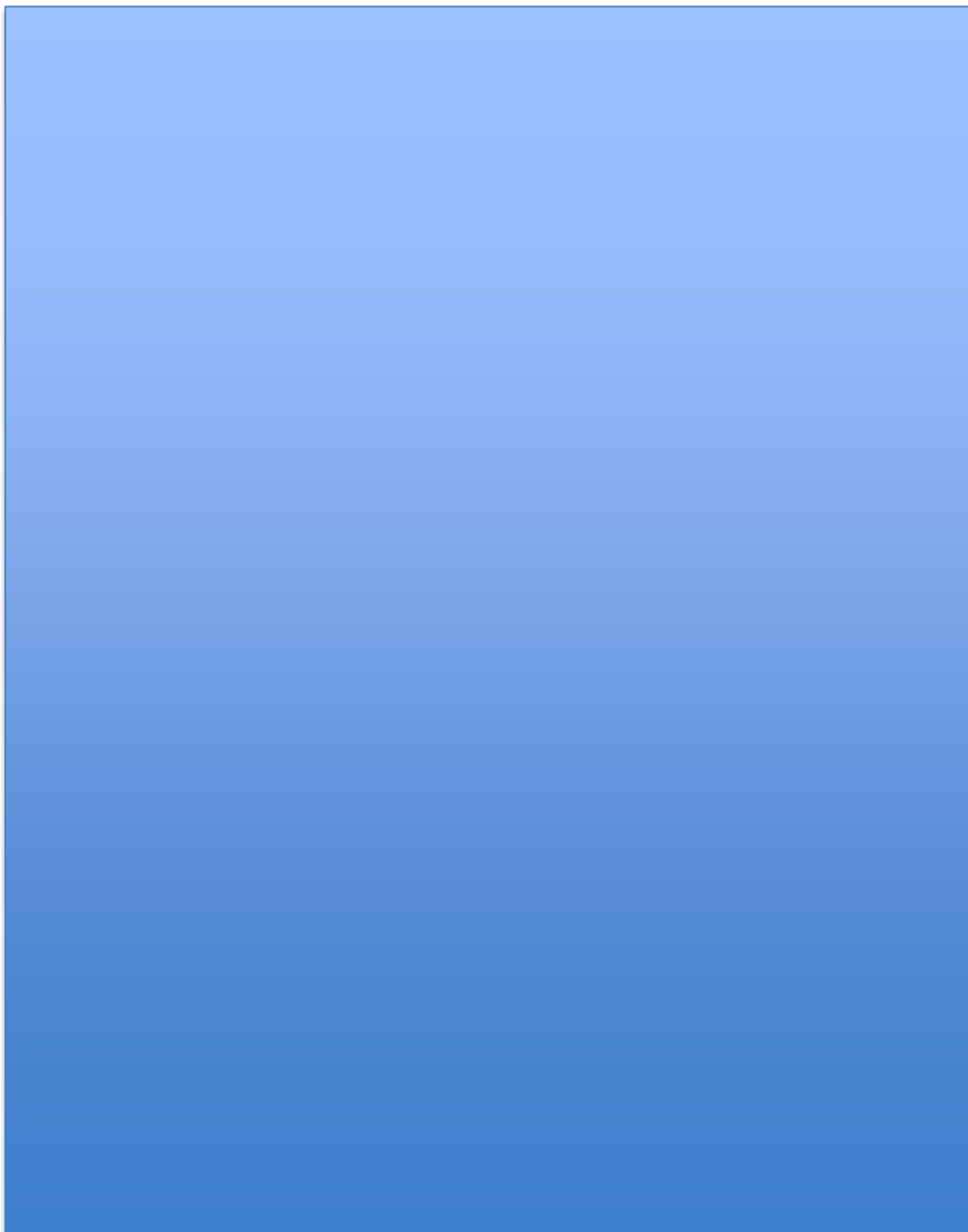
Année d'obtention	Artiste	Sexe	Langage	Etat d'origine	Destination	Institution choisie
1892	D'Angelo Visconti Eliseo	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	Académie Julian
1893	Frederico Raphael	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	non-identifié
1894	Baptista da Costa Joao	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	Académie Julian
1895	Fiuza Guimaraes José	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	Académie Julian
1899	Da Silva Braga Theodoro José	Homme	Peinture	Para	France	Académie Julian
1900	De Araripe Macedo Joao	Homme	Peinture	Ceara	France	Académie Julian
1901	Fernandes Machado Joaquim	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	Académie Julian
1900	De França Julieta	Femme	Sculpture	Para	France	Académie Julian
1903	Seelinger Hélios	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	Académie Julian
1905	Chamberlland Rodolpho	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	Académie Julian
1907	Chambelland Carlos	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	Académie Julian
1906	De Albuquerque Lucilio	Homme	Peinture	Piaui	France	Académie Julian
1907	Da Costa Arthur Timoteo	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	non-identifié
1912	De Araujo Vasconcelos Fanzeres Levino	Homme	Peinture	Espirito Santo	France	non-identifié
1911	Bracet Augusto	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	Académie Julian

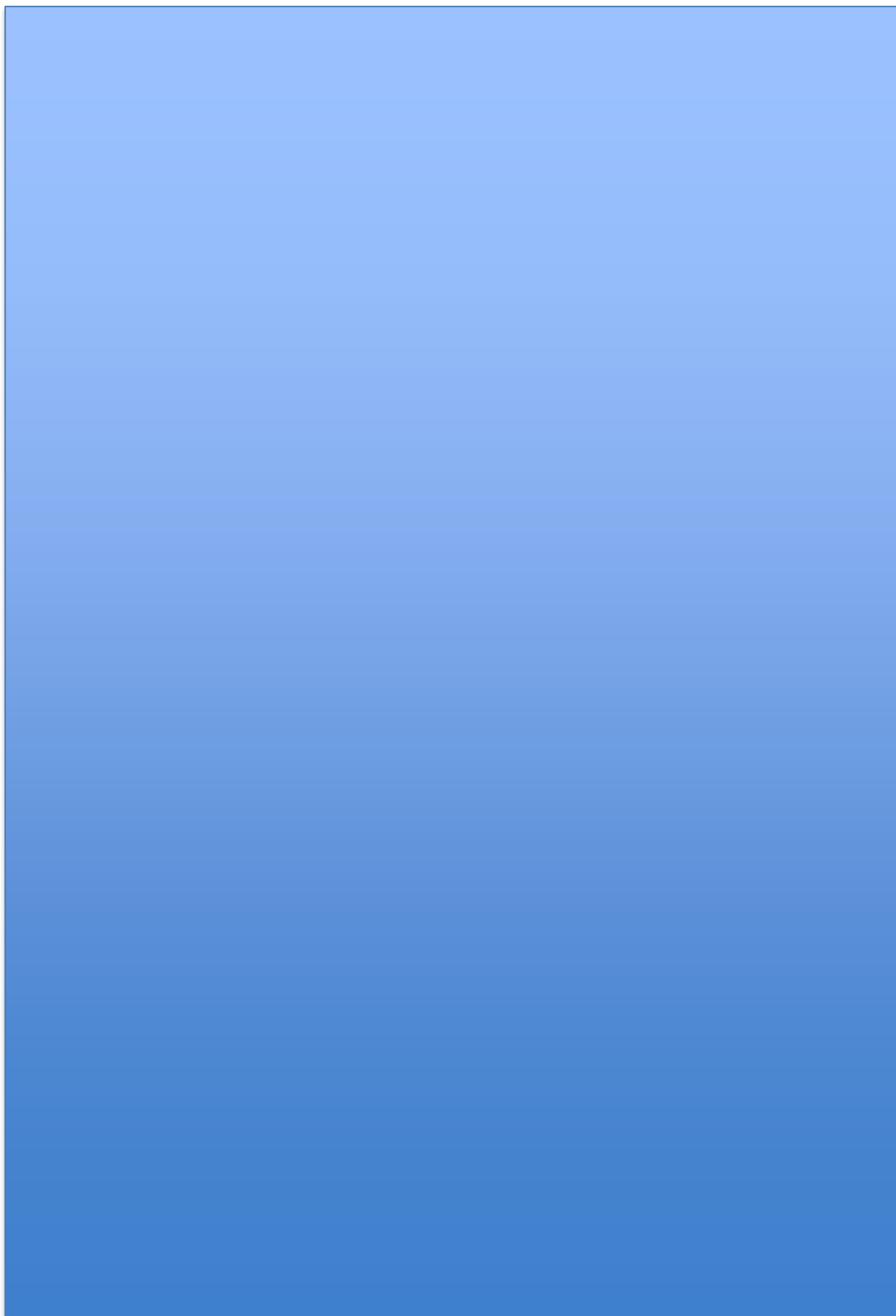
1912	Magalhaes Correa Armando	Homme	Sculpture	Rio de Janeiro	France	non-identifié
1914	Mattos Antonio	Homme	Sculpture	Rio de Janeiro	France	non-identifié
1917	Brandao Raimundo	Homme	Peinture	Ceara	France	non-identifié
1916	Marques Junior Augusto José	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	non-identifié
1918	Kanto Modestino	Homme	Sculpture	Rio de Janeiro	France	non-identifié
1921	Bicho Guttman	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	Académie Julian
1918	Campos Cavalleiro Henrique	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	Académie Julian
1922	De Almeida Junior Luis Fernandes	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	non-identifié
1846	Mendes De Carvalho Rafael	Homme	Peinture	Santa Catarina	Italie	non-identifié
1846	Da Costa Antonio Batista	Homme	Architecture	Non renseigné	Italie	Academie de Saint-Luc
1847	Pamphyro Francisco Elydeo	Homme	Sculpture	Rio de Janeiro	Italie	non-identifié
1847	Pessoa de Gusmao Geraldo Francisco	Homme	Gravure en médaille	Non renseigné	France	non-identifié
1849	Nery Francisco Antonio	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	Italie	Academie de Saint-Luc
1849	Palliére Ferreira Jean Léon Grandjean	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	Ecole de Beaux- Arts
1851	Da Motta Agostinho José	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	Italie	non-identifié
1852	De Lima Vitor Meirelles	Homme	Peinture	Santa Catarina	France	Ecole de Beaux- Arts
1860	Da Silva Guimaraes José Joaquim	Homme	Gravure en médaille	Rio de Janeiro	France	non-identifié
1862	Moreira Jose Rodrigues	Homme	Architecture	Rio de Janeiro	France	non-identifié
1865	De Almeida Reis Caetano	Homme	Sculpture	Rio de Janeiro	France	non-identifié
1869	Da Costa Joao Zeverino	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	Italie	non-identifié
1871	Branco de Cordoville Heitor	Homme	Architecture	Rio de Janeiro	Italie	non-identifié

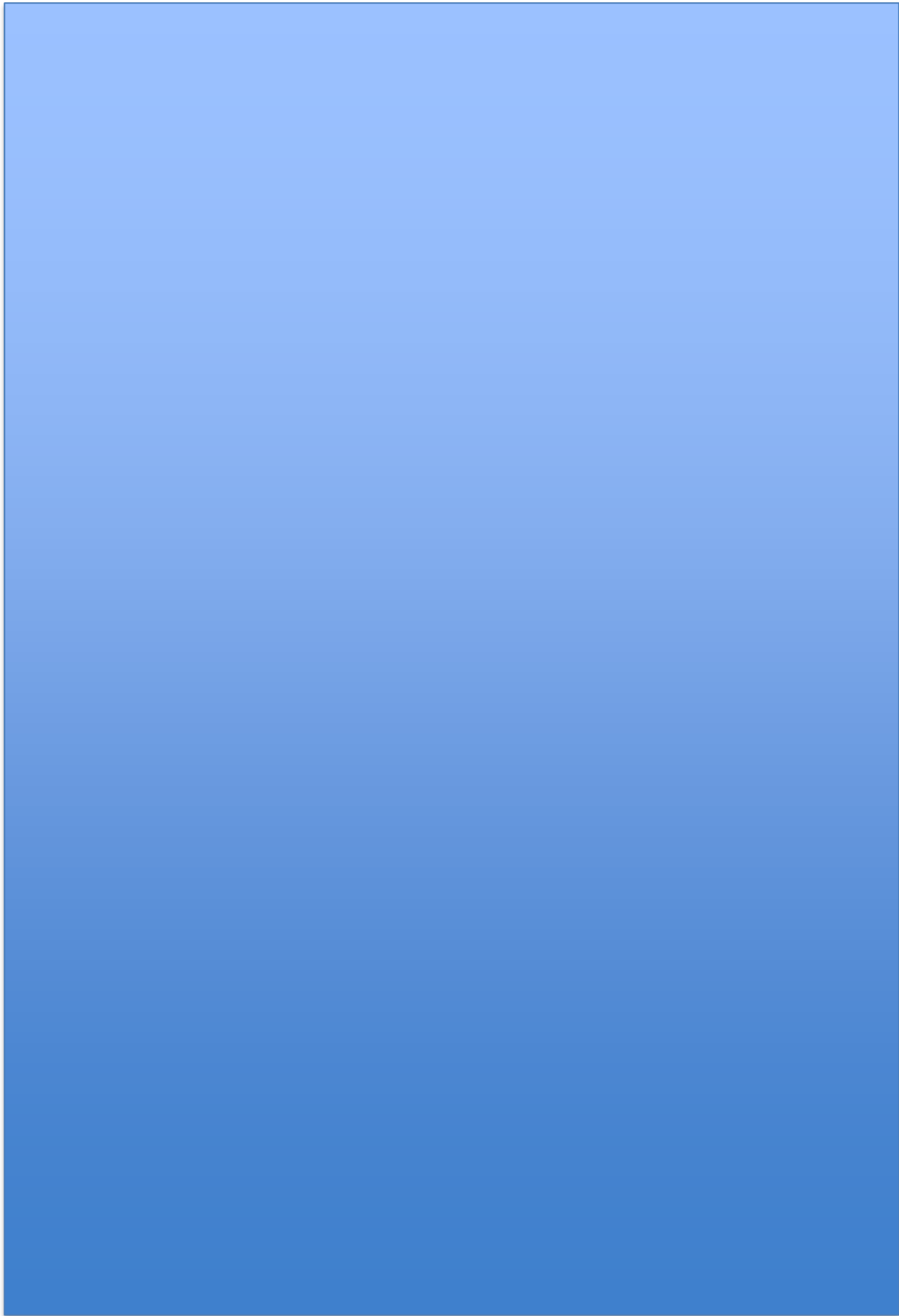
1876	Bernadelli Rodolpho	Homme	Sculpture	Rio de Janeiro	Italie	non-identifié
1878	Amoedo Rodolpho	Homme	Peinture	Bahia	France	Ecole de Beaux-Arts
1887	Pereira da Silva Oscar	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	Ecole de Beaux-Arts
1887	Berna Joao Ludovico Maria	Homme	Architecture	Rio de Janeiro	France	non-identifié
1923	De Paula Fonseca Junior Joao Batista	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	non-identifié
1924	Teixeira do Amaral Oswaldo	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	non-identifié
1923	De Santos Maia Mario	Homme	Architecture	Non renseigné	France	non-identifié
1924	Lopes de Almeida Margarida	Femme	Sculpture	Rio de Janeiro	France	non-identifié
1926	Correia Lima Atílio	Homme	Architecture	Rio de Janeiro	France	non-identifié
1926	Martins Viana Armando	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	non-identifié
1927	Colafante Caledonio de Assumpção Santiago Manoel	Homme	Peinture	Manaus	France	non-identifié
1928	Meyerhofer Lucas	Homme	Architecture	Rio de Janeiro	France	non-identifié
1928	Portinari Candido	Homme	Peinture	Sao Paulo	France	non-identifié
1927	Galvao Alfredo	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	Académie Julian
1929	Campofiorito Quirino	Homme	Peinture	Para	France	Académie Julian
1930	De Souza Cadmo Fausto	Homme	Peinture	Rio de Janeiro	France	non-identifié

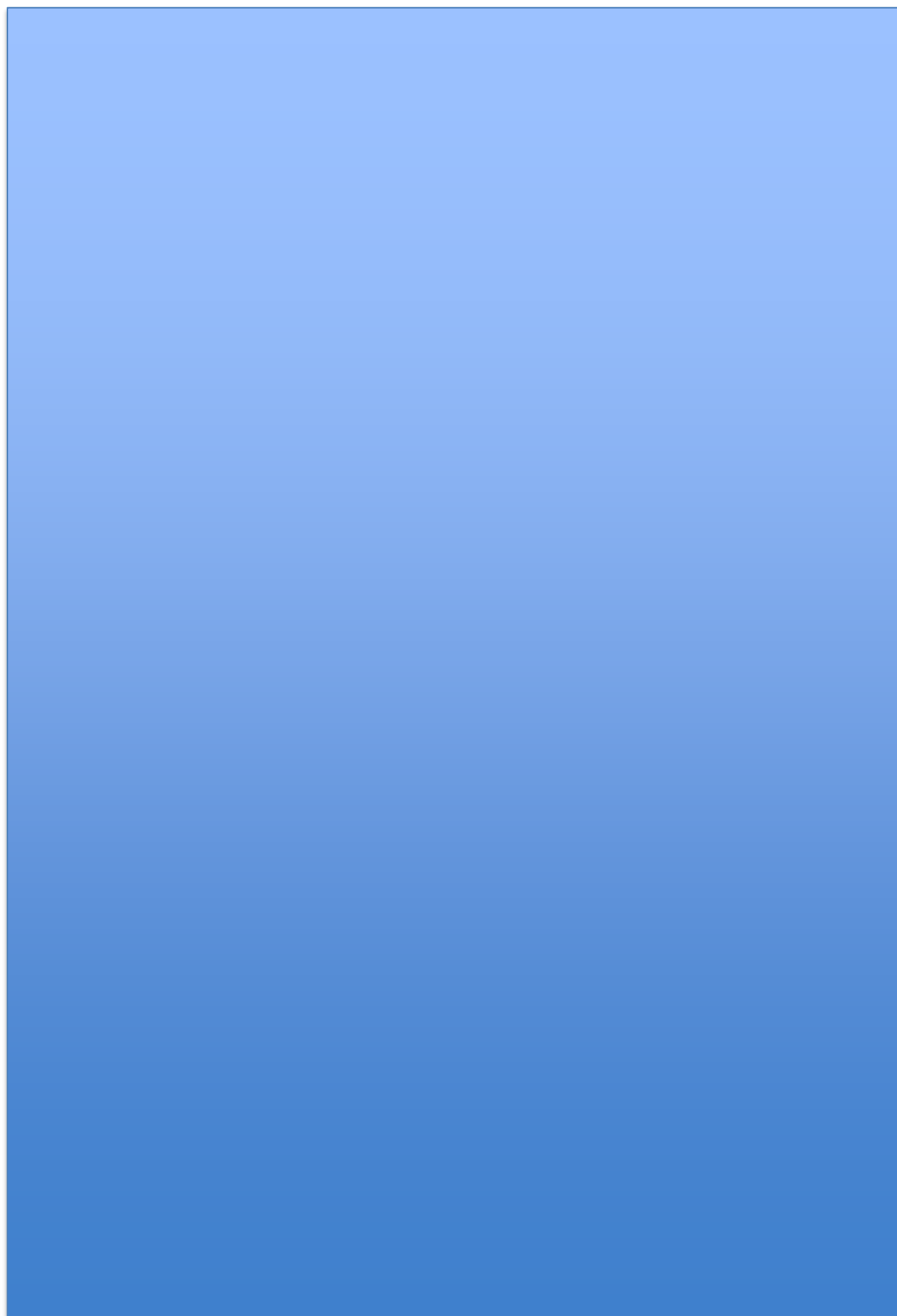
ANNEXE 5

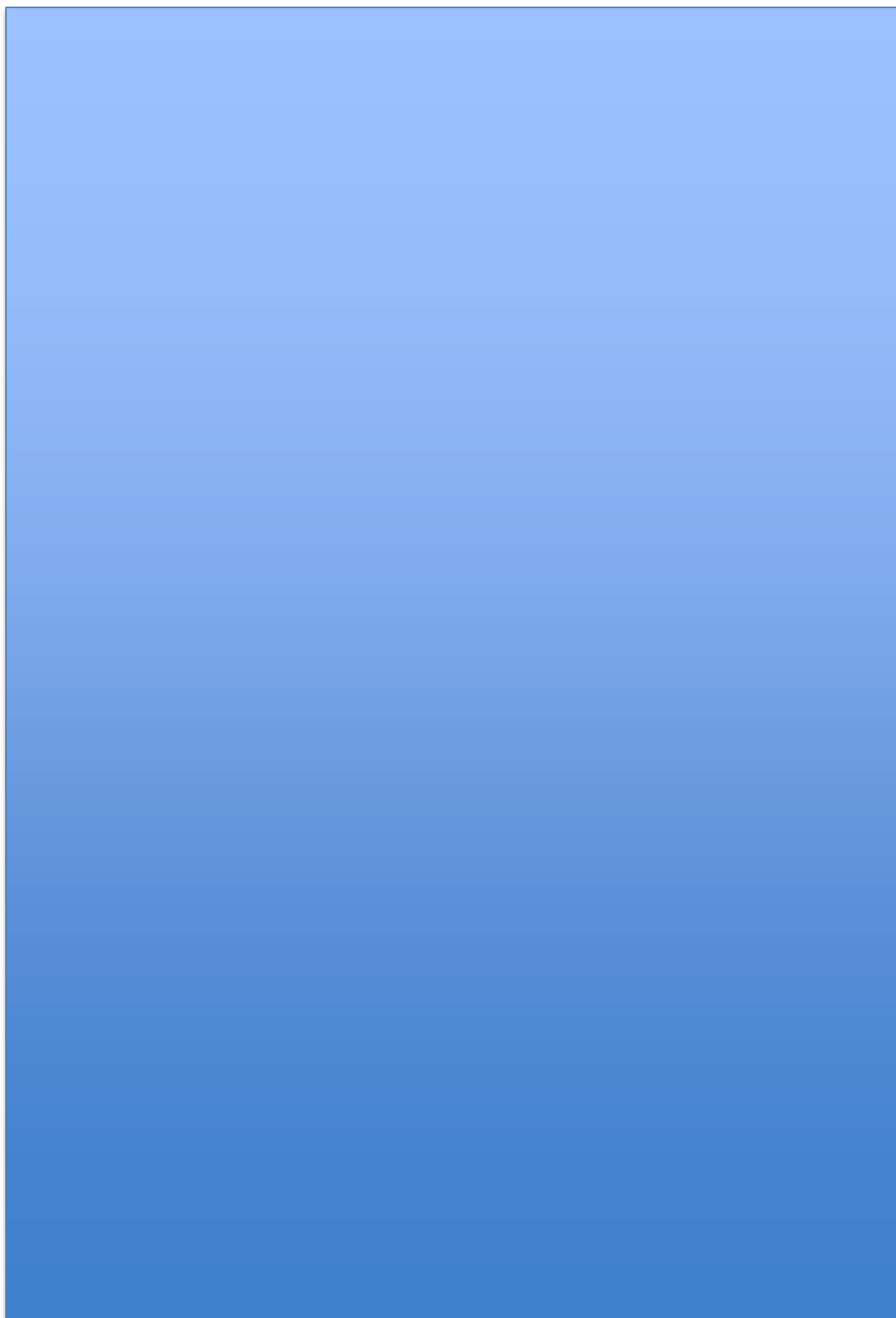
Liste des artistes latino-américains exposants dans les principaux salons français entre 1800 et 1914

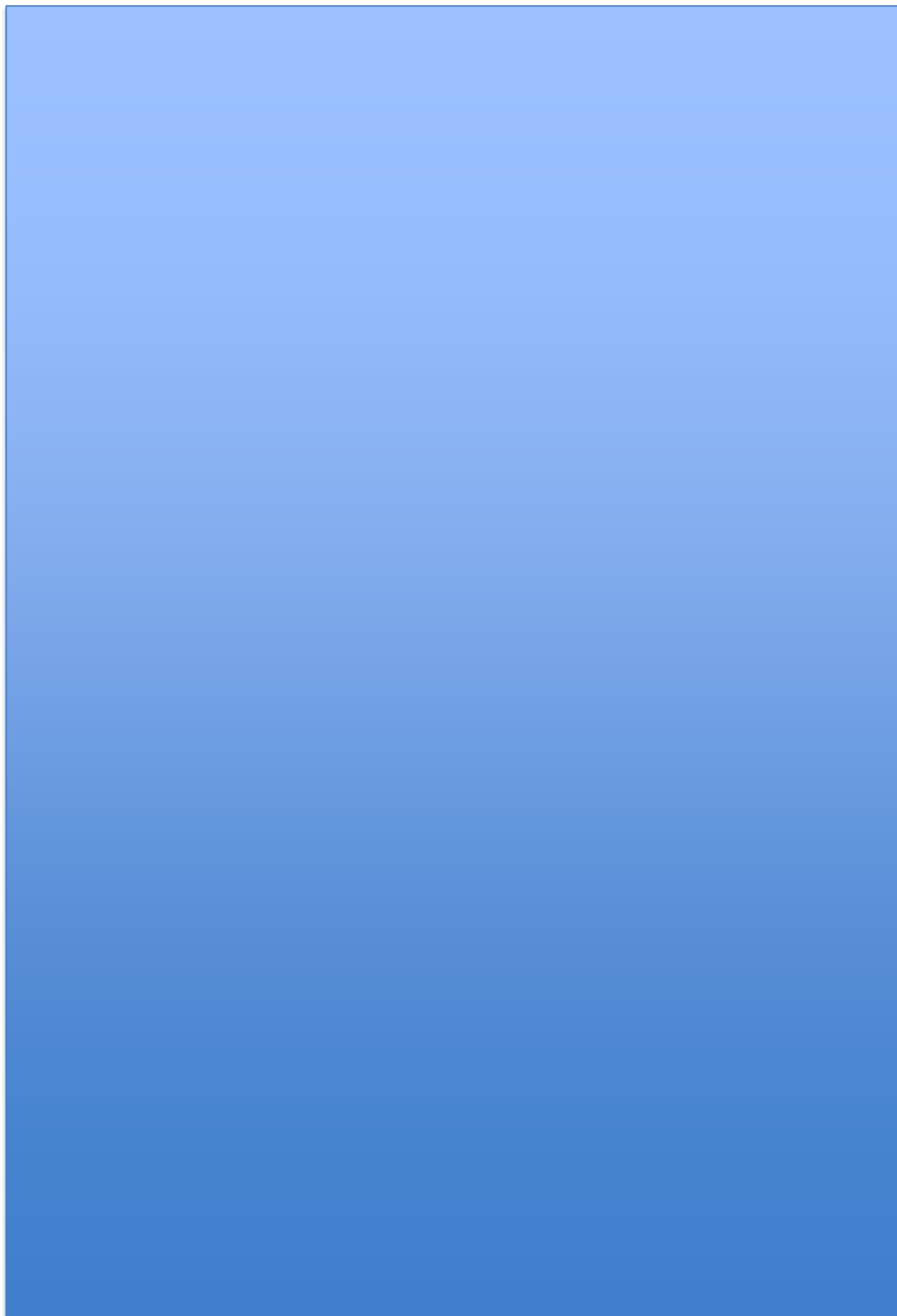




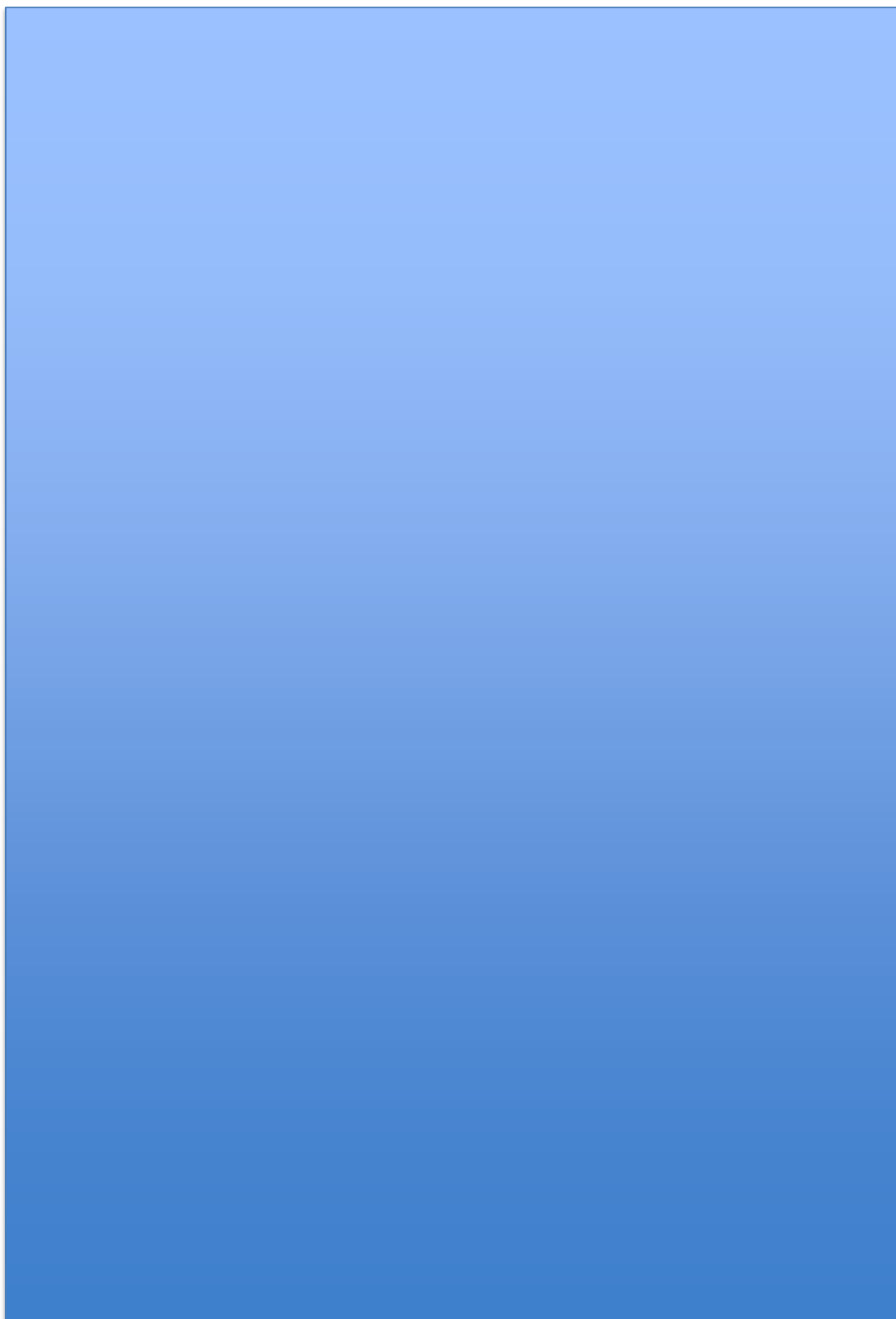


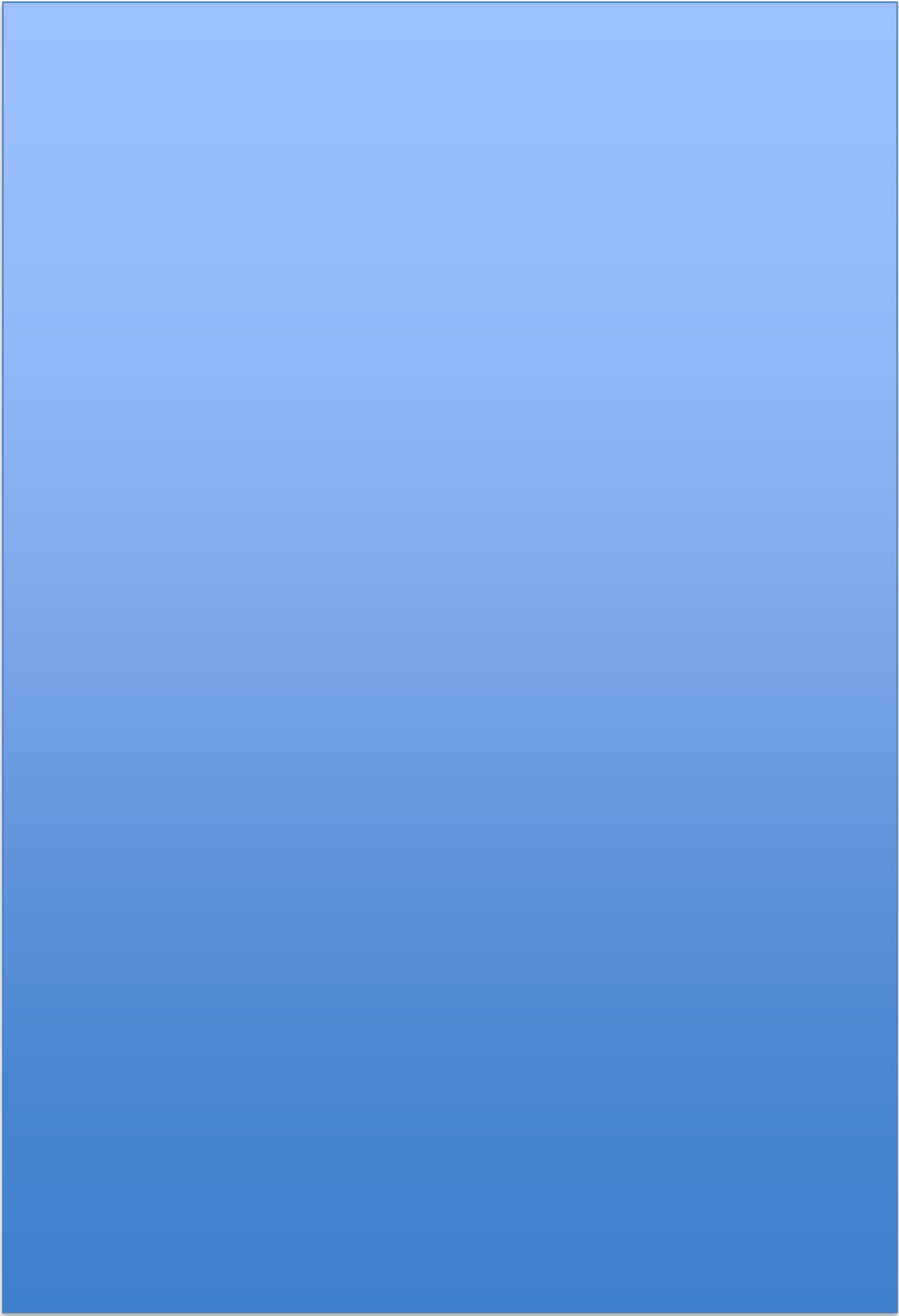


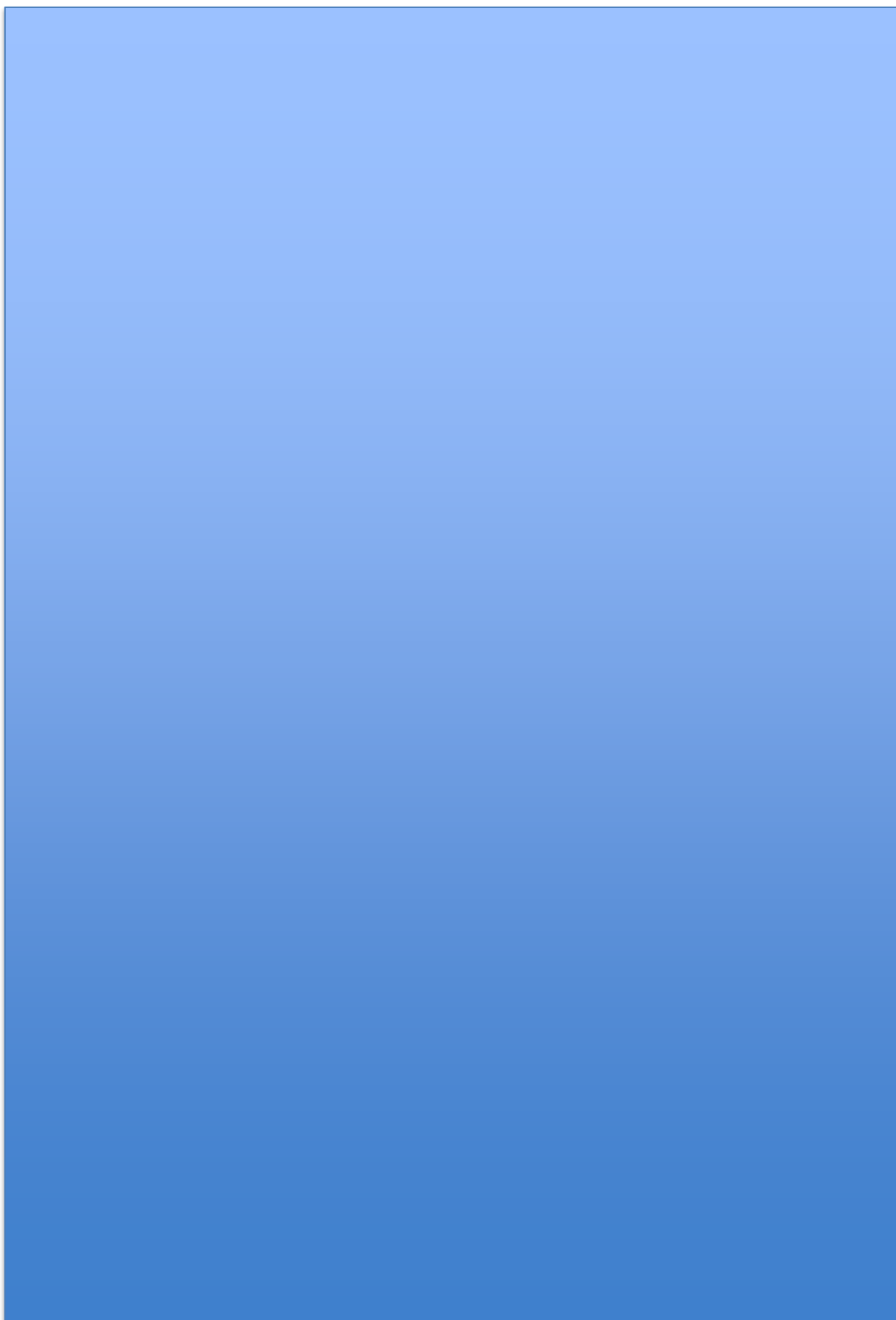


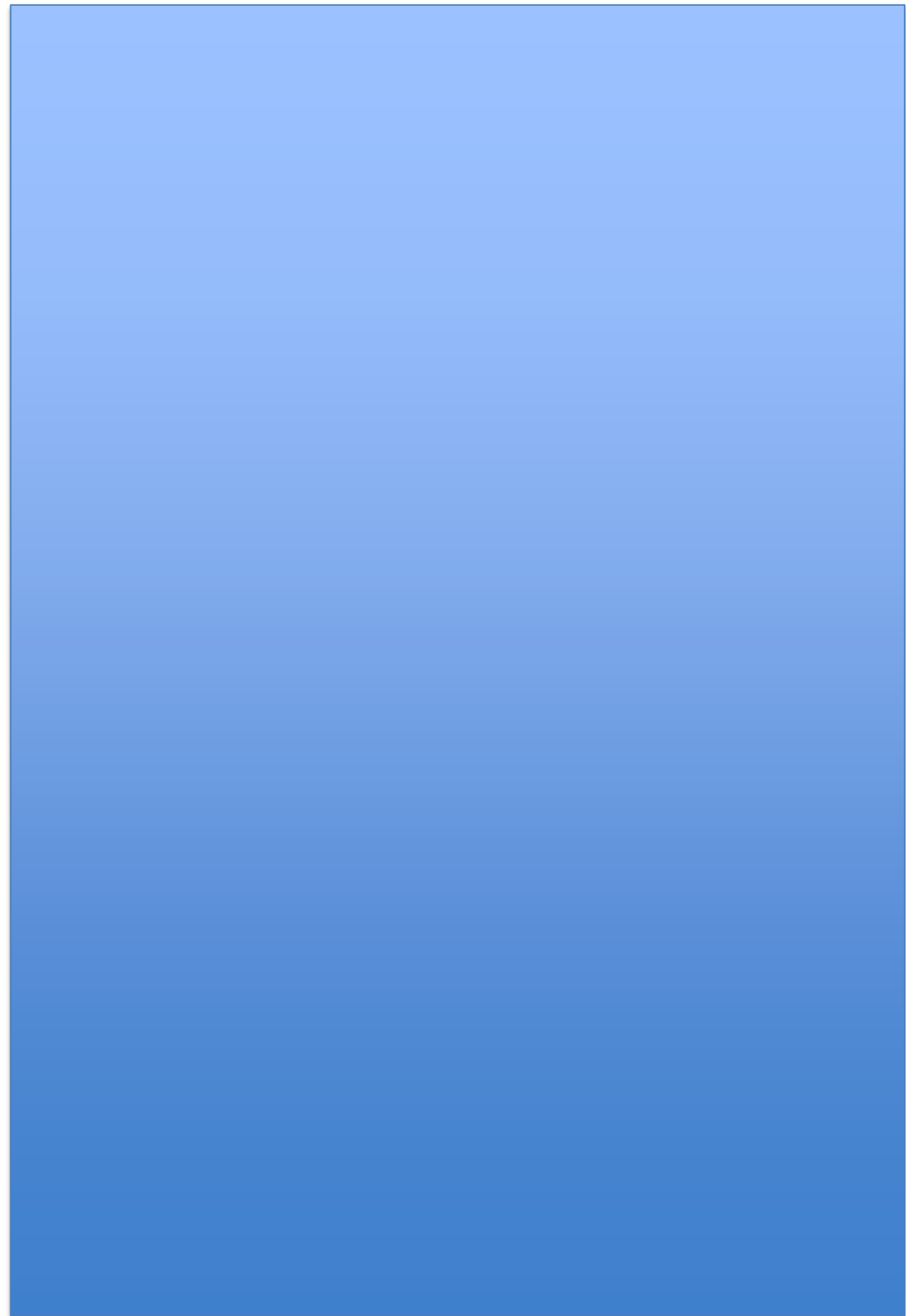


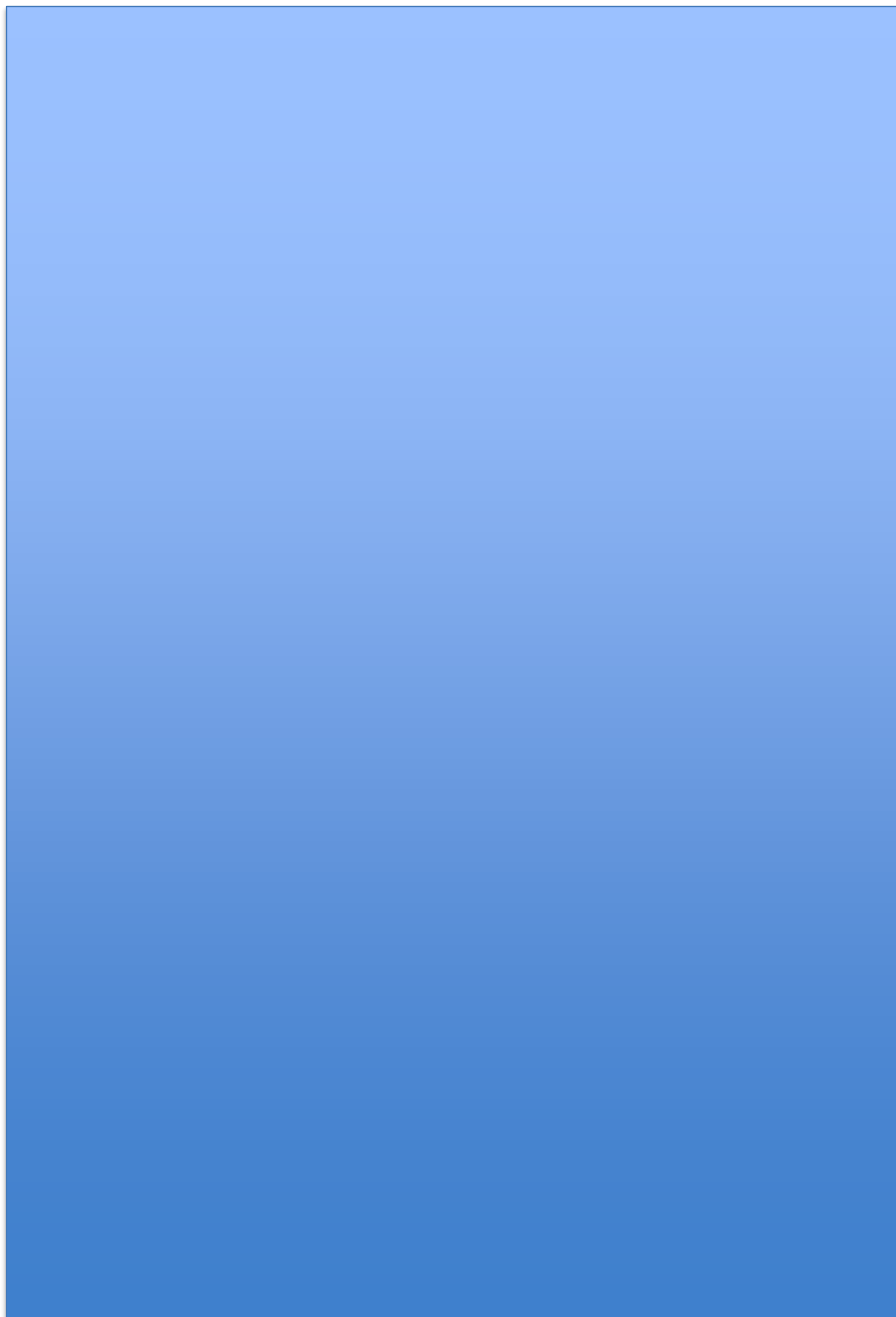




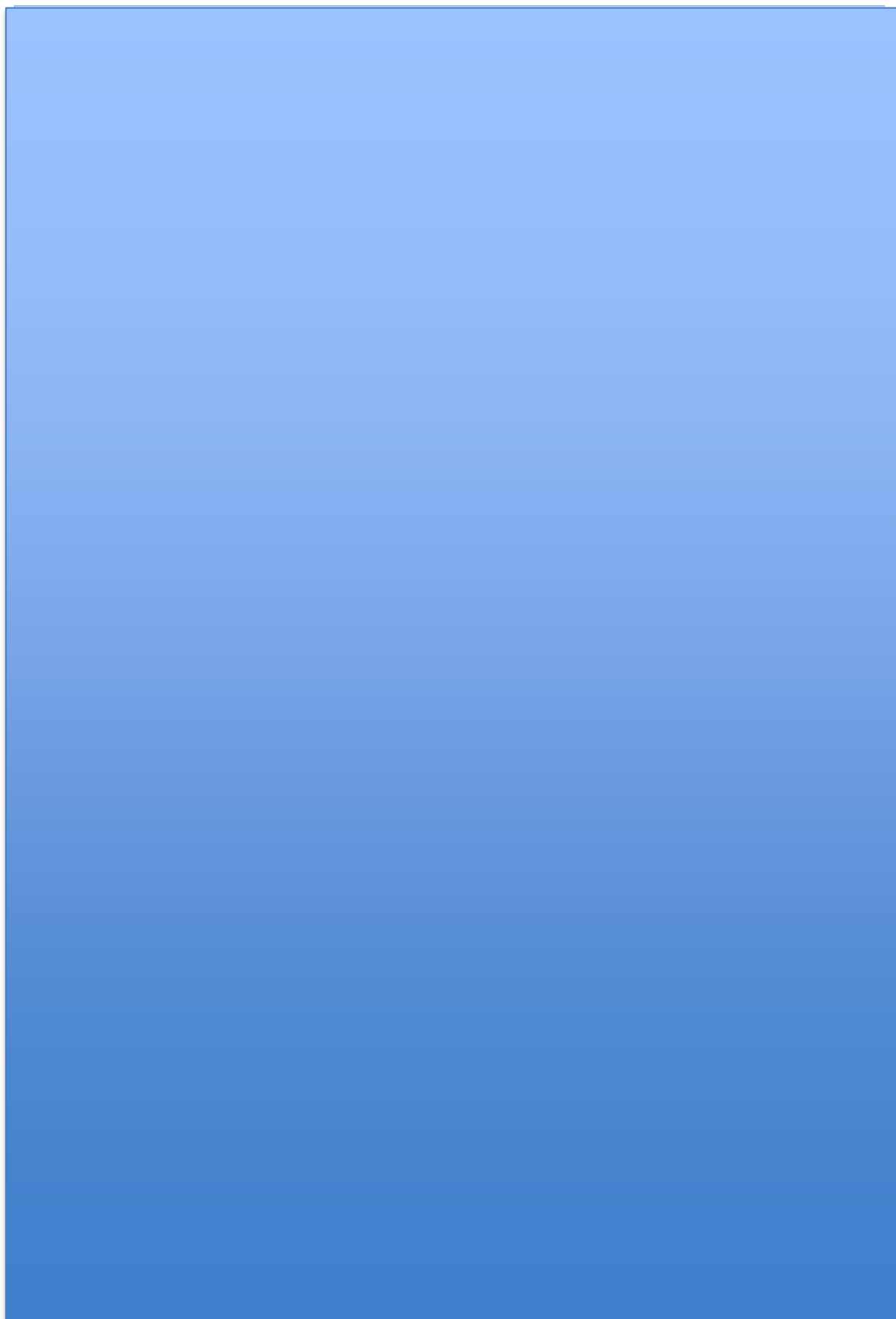


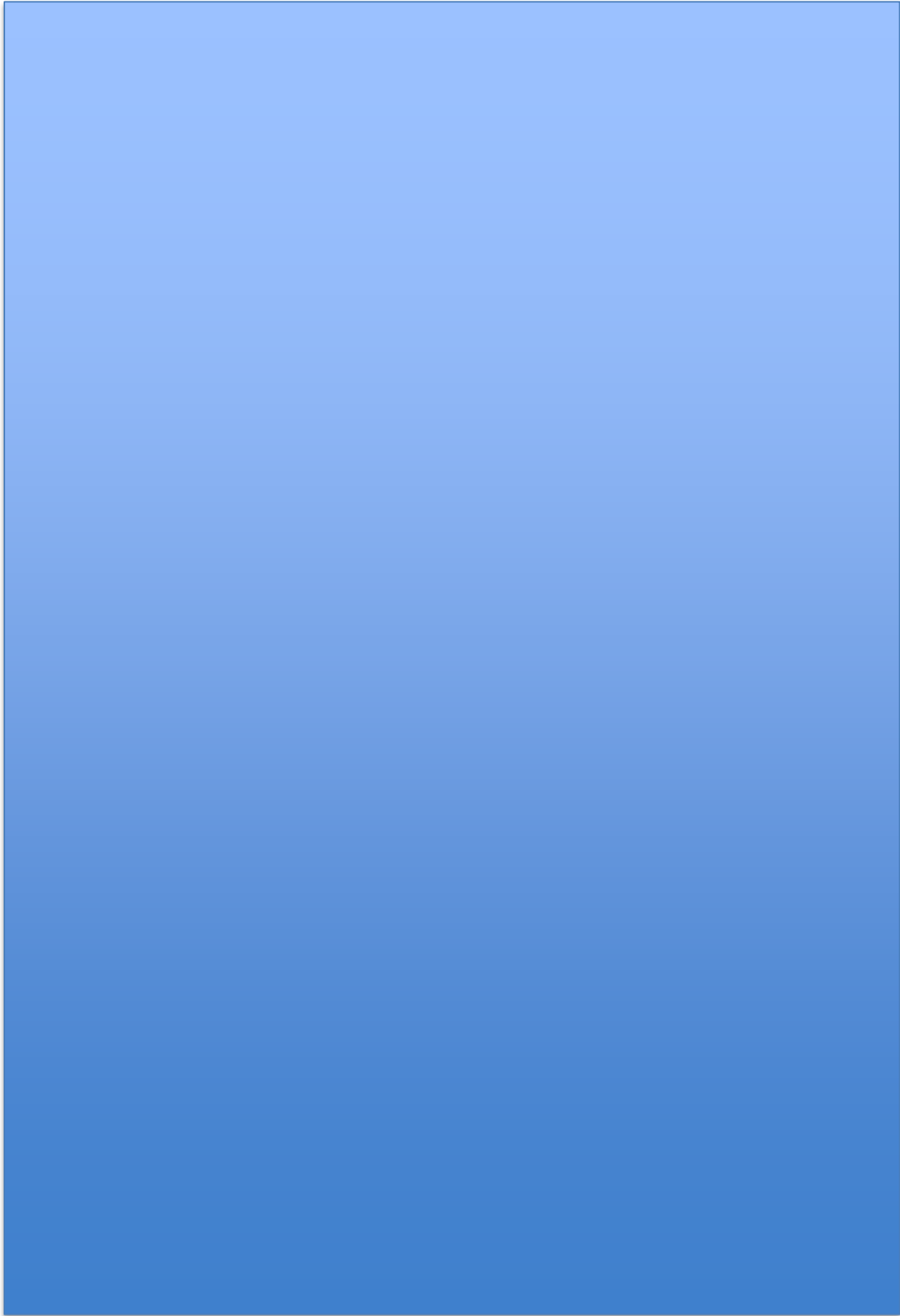






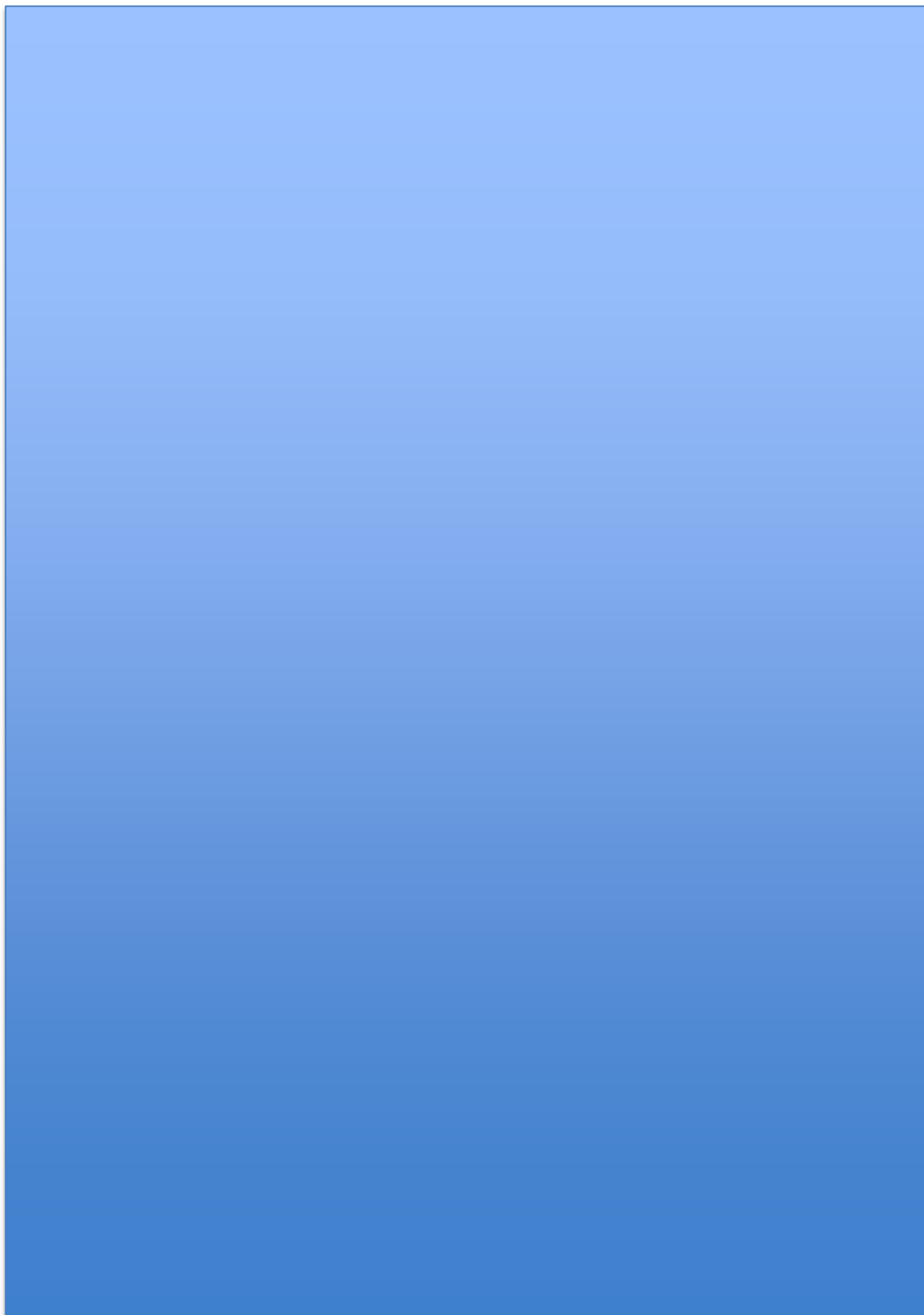


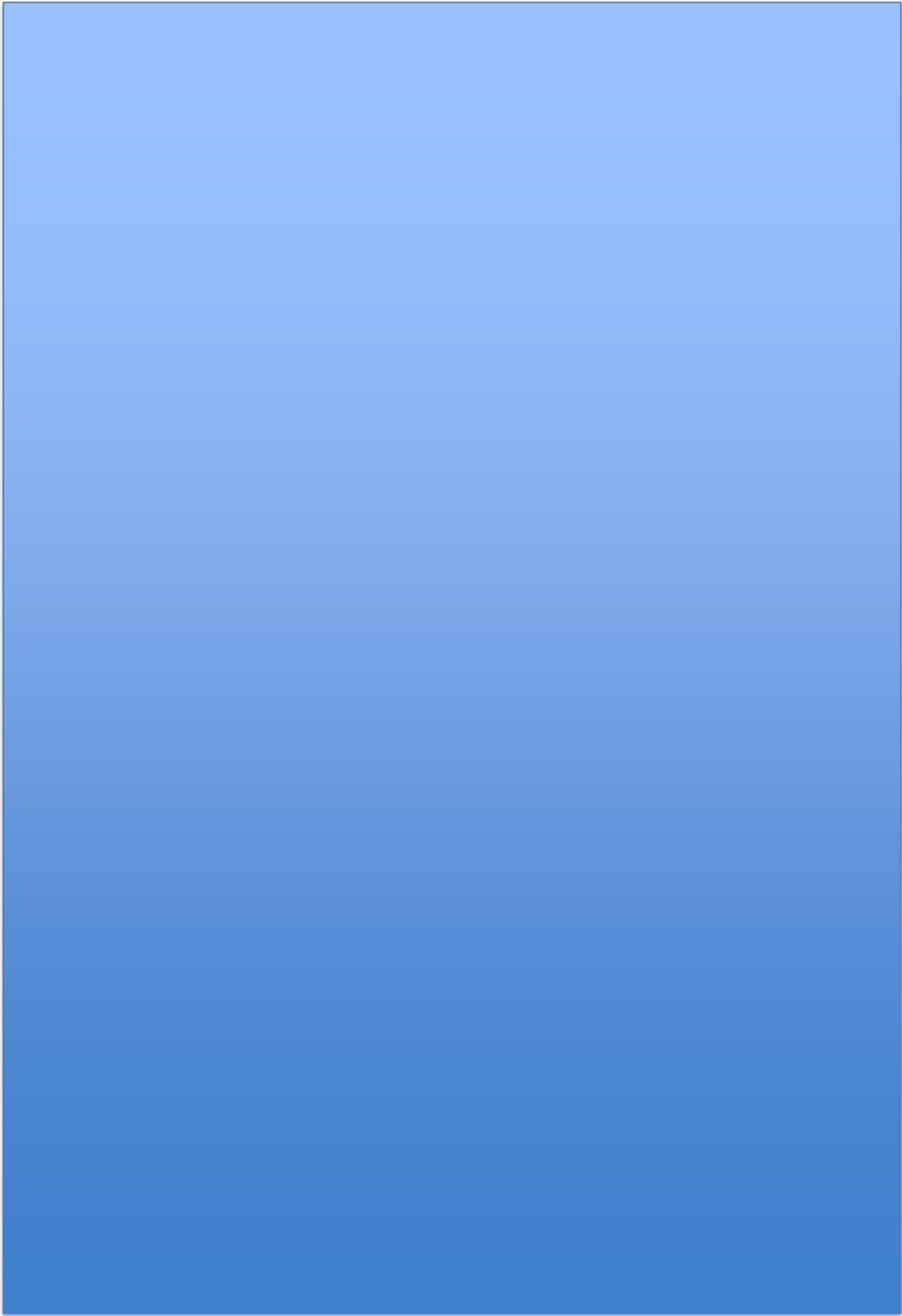


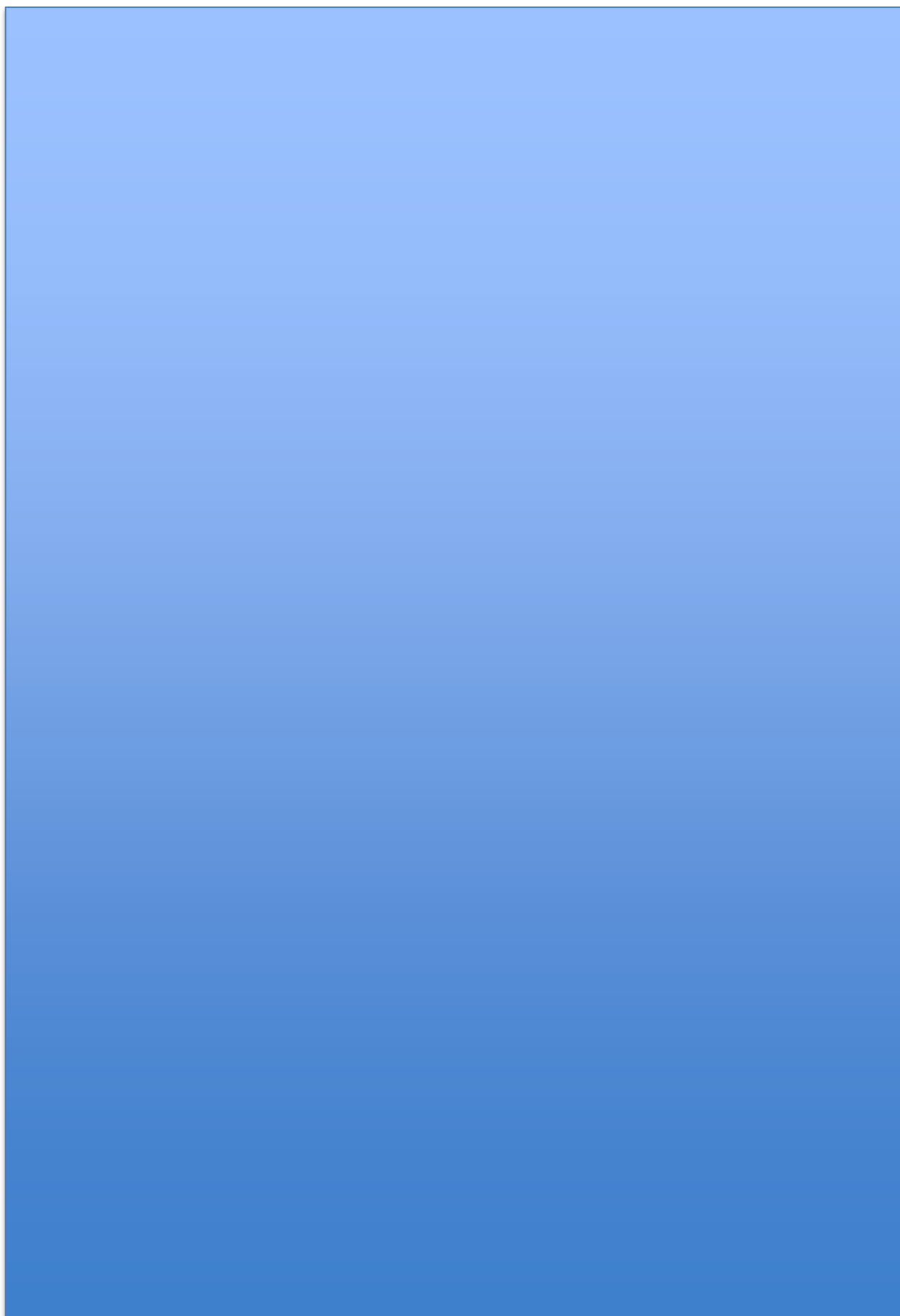


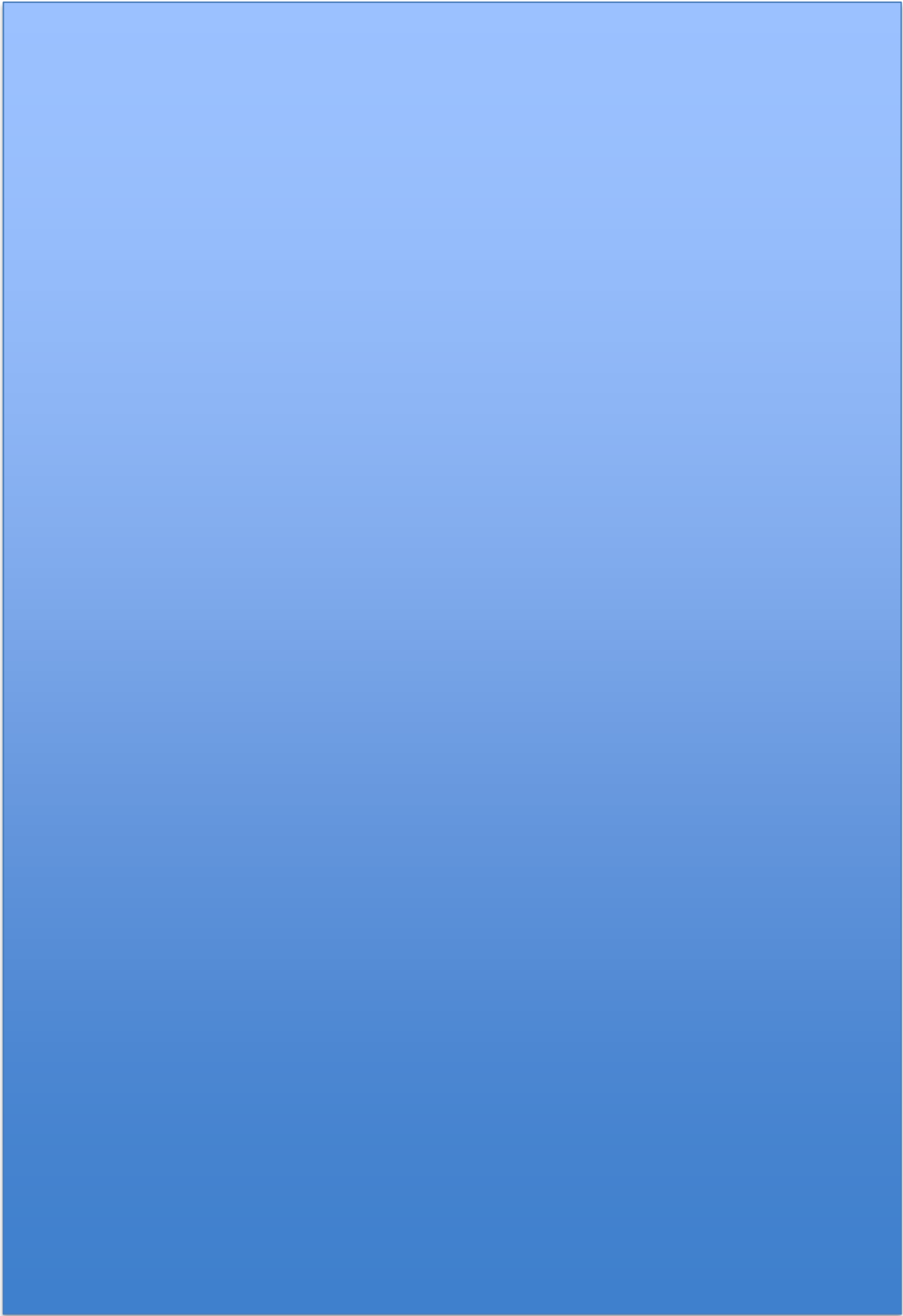
ANNEXE 6

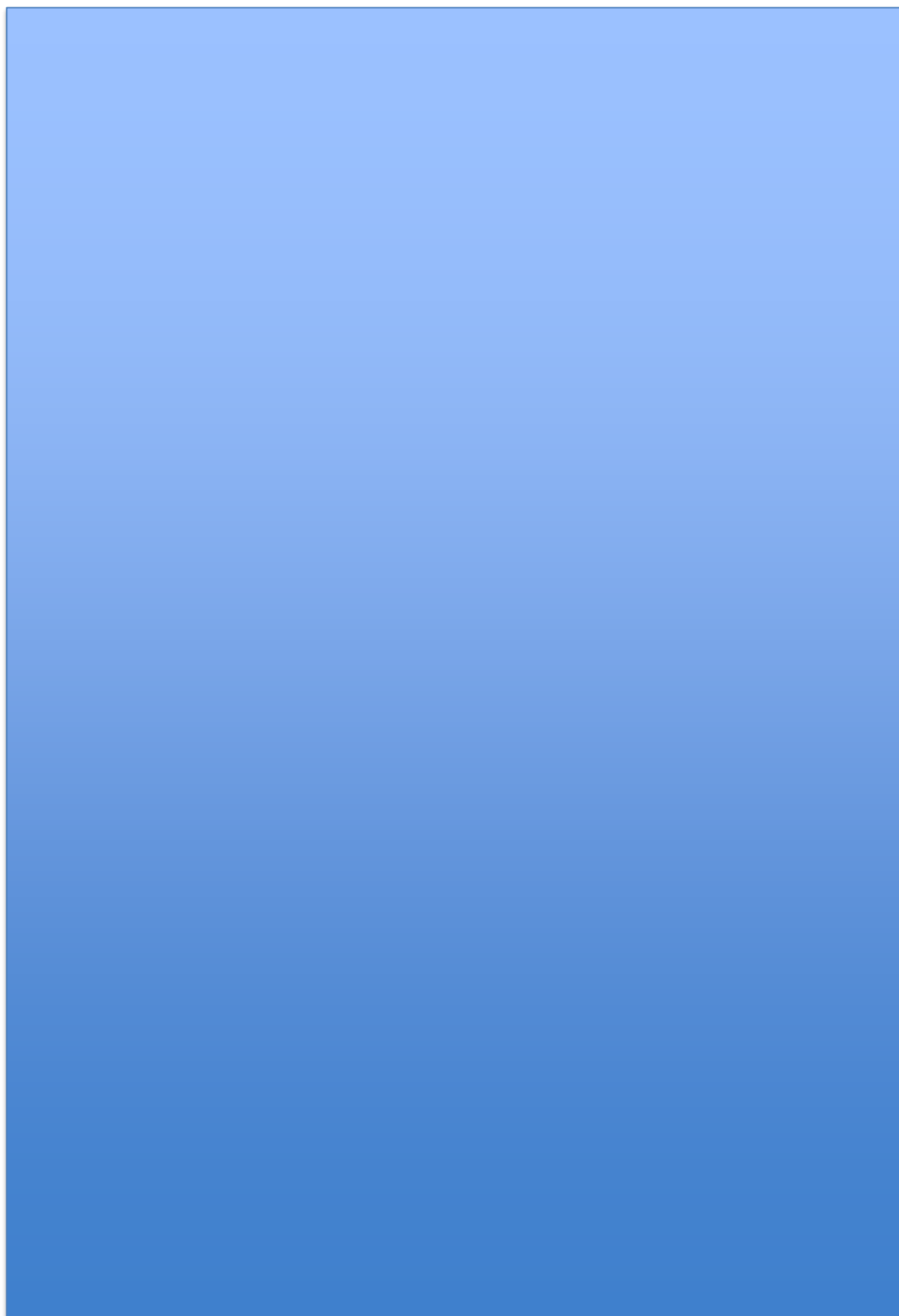
LISTE DES ARTISTES LATINO-AMERICAINS INSCRITS A L'ACADEMIE JULIAN ENTRE 1868 ET 1914



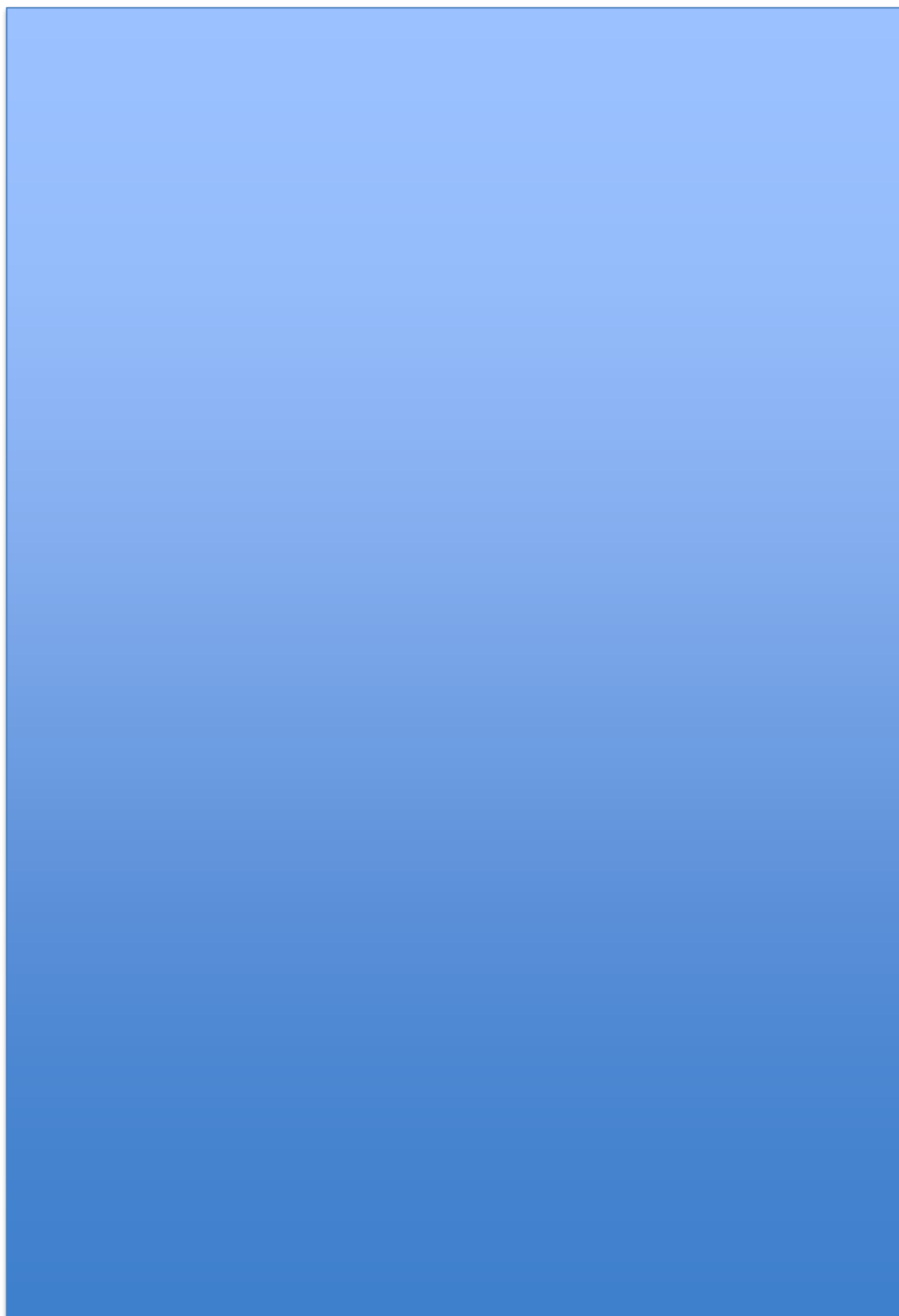


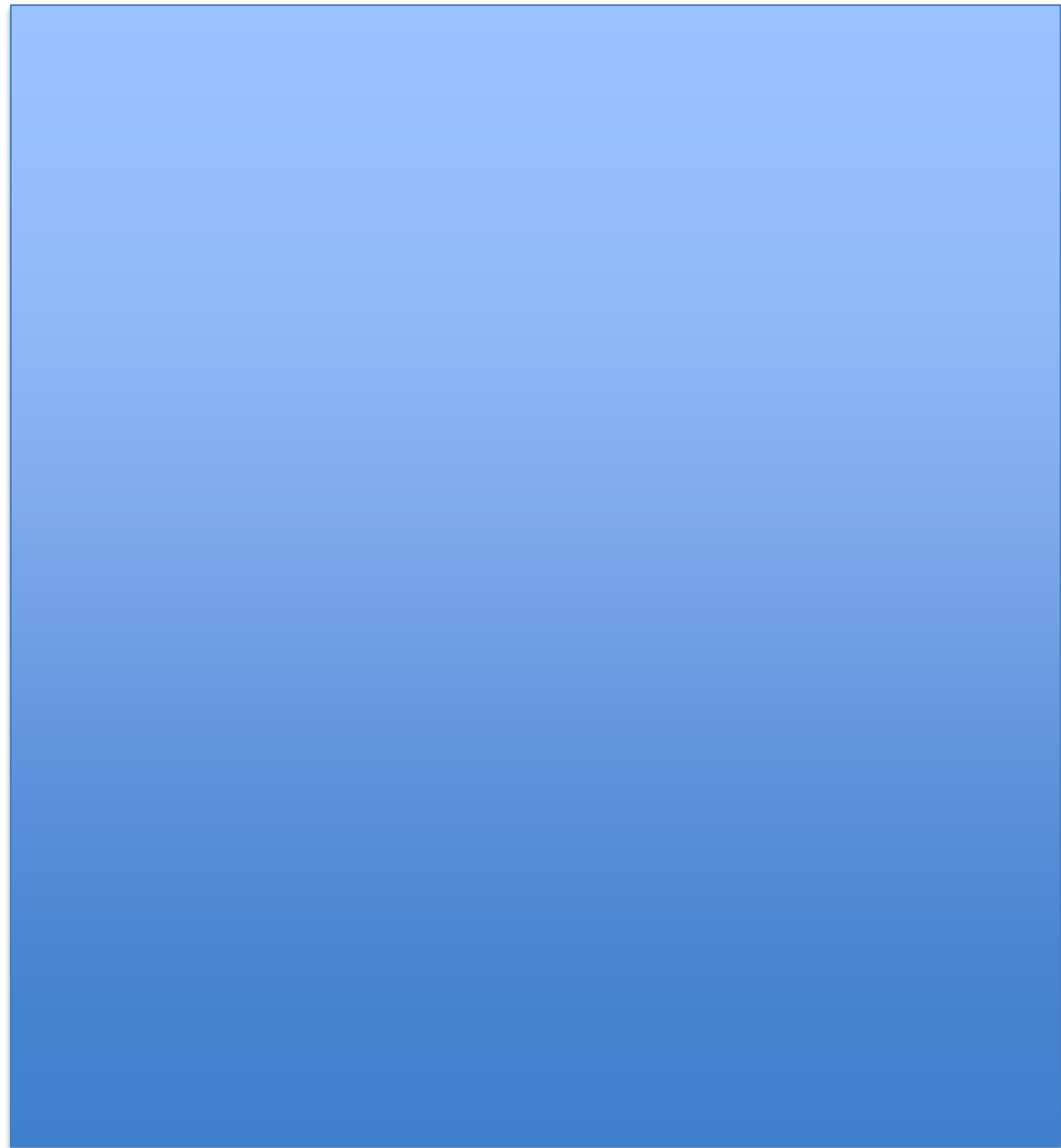












ANNEXE 7

LISTE DES EXPOSITIONS DE FÉDORA DO REGO MONTEIRO

Année	Exposition	Lieu	Nbre d'Œuvres	Œuvres exposées		Source
1911	XVIII Exposição Geral de Bellas Artes	Rio de Janeiro, Escola Nacional de Belas Artes	4	4 Portraits		1911, Catalogue de la XVIII Exposição Geral de Belas Artes, Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, p. 6
1912	XIX Exposição Geral de Bellas Artes	Rio de Janeiro, Escola Nacional de Belas Artes	2	Flora	Leitura	1912, Catalogue de la XIX Exposição Geral de Belas Artes, Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
1913	XX Exposição Geral de Bellas Artes	Rio de Janeiro, Escola Nacional de Belas Artes	1	La lettre		1913, Catalogue de la XX Exposição Geral de Belas Artes, Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
1913	Salon des Independants	Paris	3	La danseuse en rouge	Rayon de Soleil	Dictionnaire des Independants, p. 1449
				Tete de jeune fille bretonne		
1914	Salon des Independants	Paris	3	Nu étude	Petites filles	Dictionnaire des Independants, p. 1449
				Santa Maria de la Salute (Venise)		Revue A Faceira, 1914, n ° 34, p 8
						Jornal Pequeno, Recife, 25/03/1917, p. 2
1914	IV Exposition de la Société Ivrénne des Beaux-Arts et des Arts Industriels	Ivry-sur-Seine,				Carte d'exposant
1914	Salon des Artstes Français	Paris, Palais de Champs-Élysées	1	La dame au muchon		Catalogue
						Carte d'exposant
						Jornal do Recife, 12.02/1917, p. 1
						Revue A Faceira, 1914, n ° 34, p 8
1915	V Exposição de Bellas Artes do Centro Artistico Juventas	Rio de Janeiro, Centro Artistico Juventas				A Epoca, 24/06/1916, p. 3

1915	XXII Exposição Geral de Bellas Artes	Rio de Janeiro, Escola Nacional de Belas Artes	2	Serenité (Bords de la Seine)	Soleil d'autonne	1915, Catalogue de la XXII Exposição Geral de Belas Artes, Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
1916	Exposition Individuelle	Rio de Janeiro, Edifício da Equitativa				A noite, Rio de Janeiro, 04/07/1916, p. 5
						Revue Careta, Rio de Janeiro, n° 418, 1916, p. 13
1916	XXIII Exposição Geral de Belas Artes	Rio de Janeiro, Escola Nacional de Belas Artes	11	O cego	Tarde de Hespanha	1916, Catalogue de la XXIII Exposição Geral de Belas Artes, Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, p. 52-53
				Vieille tricoteuse	Comme au trefois	Jornal do Comercio, Rio de Janeiro, 23/12/1916, p. 33
				Le chapeau rouge	Vers la lumière (Veneza)	
				Rio des Remedios	Rio del Paradiso	
				Portrait de Mlle. Elsa de Oliveira	Palace des Doges et Campanille	
				A prece		
1917	XXIV Exposição Geral de Belas Artes	Rio de Janeiro, Escola Nacional de Belas Artes	4	Petite fille aux hortensias	Serment d'amour	1917, Catalogue de la XXIV Exposição Geral de Belas Artes, Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, p. 75.
				Portrait de ma Mère	Après l'étude	
1917	Exposition du portrait de Dr. Mario Melo	Recife, Galerie Elegante	1	Portrait de Dr. Mario Melo		Diario de Pernambuco, Recife, 27/06/1917, p.
1917	Exposition Individuelle	Recife, Associação de Empregados do Comercio	55	A carta	Vieux loup de la mer	Diario de Pernambuco, Recife, 03/03/1917, p. 3
				Petit jardinier	Velho Modelo	Diario de Pernambuco, Recife, 04/03/1917, p. 1
				Capagne Romaine	Jesus expulsa os mercadores	Jornal Pequeno, Recife, 01/03/1917, p. 3
				Sevres (França)	Paysage parisien et Notre Dame	Jornal Pequeno, Recife, 27/02/1917, p. 3
				Interior da Igreja »St. Julien le pauvre »	Une allée du Luxembourg	Jornal Pequeno, Recife, 27/03/1917, p. 3
				Sérénité (Paris)	Pastor Napolitano	Jornal do Recife, 12/02/1917, p. 1
				Igreja de St. Gregorio Maggine (Veneza)	St. Michel (Veneza)	Jornal do Recife, 11/03/1917, p. 3
				Un marché aux fleurs	Sur l'eau	
				A l'approche du crepuscule	Ponte Alexandre III (Paris)	

				Calma (estudo)	Barcos à vela (Venize)	
				Petit Lancy (Geneve)	Marina (Veneza)	
				Altes Rathiaus (Munick)	La duana (Venize)	
				Barcos Veneza	Zelina (la gitanilla)	
				Carmencita	Praça de S. Marcos (Venesa)	
				Pateo de St. Julien le Douvre	Pequeno canal (Veneza)	
				Louvre e ponte	Paris (estudo)	
				Vasos	Vasos	
				La robe bleu	Veneza	
				Quinta da Boa Vista (Rio - impresSão)	Em coin du vieux (Paris)	
				Le grand chapeau	Un coin de quietude	
				Un vieux palais (Venize)	Vista de Bordeaux	
				Hora do banho (Ipanema Rio)	Petit étoile	
				A prece	Bassin de Medicis	
				Outamne (Point neuf _ Paris)	Paris (estudo)	
				Cabeça de mosqueteiro	Tectos (Paris - estudo)	
				Les statues (Jardin du Luxembourg)	Faccira	
				Palais et jardin du Luxembourg	Solitude (Veneza)	
				Um canal (Venize)		
1917	Exposition individuelle	Recife, Liceu de artes e oficios	25	Vieille tricoteuse	Vers la lumière	Diario de Pernambuco, Recife, 14/11/1917, p. 3
				Comme autrefois	Son meilleur ami	Diario de Pernambuco, Recife, 15/11/1917, p. 3

				Retour du marche	Camponaise	Diario de Pernambuco, Recife, 18/11/1917, p. 1
				Notre-Dame de Paris	Rio del Remedio	Diario de Pernambuco, Recife, 19/11/1917, p. 4
				Tete de bretonne	Crepuscule	Diario de Pernambuco, Recife, 21/11/1917, p. 3
				Portrait de Mlle. X	Effets bleus	Diario de Pernambuco, Recife, 22/11/1917, p. 4
				Santa Maria de la Salute	Le chapeau rouge	Diario de Pernambuco, Recife, 10/11/1917, p. 3
				Portrait de Mlle. Maria Caldas	Paris (étude)	Jornal Pequeno, Recife, 14/11/1917, p. 1
				Portrait de A...	Le mendiant	Jornal Pequeno, Recife, 10/11/1917, p. 1
				Palace des Doges	Maternité	Jornal Pequeno, Recife, 22/11/1917, p. 3
				Sous les lauriés	Etude de nud	A Provincia, Recife 12/11/1917, p. 1
				Bord de la Seine	Auto-portrait	A Provincia, Recife, 13/11/1917, p. 2
				Rio del Paraiso		Jornal do Recife, 14/11/1917, p. 1
1917	Exposição dos Municipios	Recife, Colégio Salesiano				Diario de Pernambuco, Recife, 18/12/1917, p. 3
						Diario de Pernambuco, Recife, 19/12/1917, p. 4
1918	XXV Exposição Geral de Belas Artes	Rio de Janeiro, Escola Nacional de Belas Artes	1	Vendedor de louças		1918, Catalogue de la XXV Exposição Geral de Belas Artes, Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, p. 69.
1920	Exposition Individuelle	Recife, Associação dos empregados do comércio	31	Tarde em espanha	La dame au manchon	Jornal Pequeno, Recife 21/04/1920, p. 1
				Trecho do Capibaribe	O verdureiro	Jornal Pequeno, Recife 22/04/1920, p. 2
				Cabeça de cabocla	Azyade	Jornal Pequeno, Recife 26/04/1920, p. 5
				Cabeça de mosqueteiro	A leitura	Diario de Pernambuco, Recife, 11/04/1920, p. 4
				Turbante verde	Cabeça de menino	Diario de Pernambuco, Recife, 13/04/1920, p. 1
				Velha casa	Sob a folhagem	Diario de Pernambuco, Recife, 18/04/1920, p. 3
				Pochade	Mangas	Diario de Pernambuco, Recife, 20/04/1920, p. 3

				Ponte Mauricio de Nassau	Frutos	Diario de Pernambuco, Recife, 22/04/1920, p. 3
				Frutos	Tocador de ocarina	Diario de Pernambuco, Recife, 23/04/1920, p. 3
				Flores	Maternidade	Diario de Pernambuco, Recife, 24/04/1920, p. 1
				Curva do Rio	Vendedor de caldo de cana	Diario de Pernambuco, Recife, 27/04/1920, p. 1
				Velha Alfandega	Vendedor de passaros	Diario de Pernambuco, Recife, 28/04/1920, p. 3
				O vendedor de louças	Mulher arabe (pontillé)	Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19/04/1920, p. 10
				Danceuse	Frutos da estação	Jornal do Recife, 15/04/1920, p. 2
				Frutos	Raio de Luz	
				Apecto do Recife		
1921	Exposition du portrait de Dr. José Bezerra	Casa Krause & C.a		Portrait du Dr. José Bezerra		Diario de Pernambuco, Recife, 04/06/1921, p. 3
1921	Exposition du portrait du Dr. Jorge Correia de Araujo	Recife, Vitrines da Casa Ramiro		Portrait du Dr. Jorge Correia de Araujo		Diario de Pernambuco, Recife, 09/11/1921, p. 1
1922	Exposition individuelle	Recife		O turbante vermelho	Tarde de engenho	Jornal Pequeno, Recife 16/01/1922, p. 1
				Estrada do Pyrauga	Tropeiro	Jornal Pequeno, Recife 18/01/1922, p. 4
				Raios de luz	Acude de Timby	Jornal Pequeno, Recife 27/01/1922, p. 2
				Mancha de Sol	Calma de Rio	Jornal Pequeno, Recife 30/01/1922, p. 2
				Dendeneiros	Rio del Remedio	Diario de Pernambuco, Recife, 11/01/1922, p. 4
				Estrada da fazenda	La sorcière	Diario de Pernambuco, Recife, 13/01/1922, p. 1
				Oração	Retrato de Mme. Zucculin	Diario de Pernambuco, Recife, 14/01/1922, p. 4
				Natureza morta	Trecho do Engenho Penedo	Diario de Pernambuco, Recife, 15/01/1922, p. 4
				Negrinha	Cascatinha	Diario de Pernambuco, Recife, 17/01/1922, p. 1;4
				Mimosa	Curva da estrada	Diario de Pernambuco, Recife, 18/01/1922, p. 3

				Velho cajueiro	Lavadeiras	Diario de Pernambuco, Recife, 20/01/1922, p. 3
				Igrejinha	Danceuse en rouge	Diario de Pernambuco, Recife, 24/01/1922, p. 1
				Rio del Paraíso	Flor de cactus	Diario de Pernambuco, Recife, 28/01/1922, p. 1
				Trecho de S. Lourenço	Velho engenho	Diario de Pernambuco, Recife, 29/01/1922, p. 1
				Sombras n'agua	Estrada da Fazenda	Diario de Pernambuco, Recife, 31/01/1922, p. 3
				Manha de sol	Pontezinha	Diario de Pernambuco, Recife, 01/02/1922, p. 1
1923	Exposition du portrait de Dr. Antonio de Goes Cavalcante	Recife, Galerie du Conselho Municipal do Recife		Portrait de Dr. Antonio de Goes Cavalcante		Diario de Pernambuco, Recife, 25/12/1923, p. 3
1924	Exposição individual de retratos	Recife, Galerie Elegante	2			Diario de Pernambuco, Recife, 18/09/1924, p. 3
1924	Exposição Coletiva de Pintura	Recife, Serraria Moderna	3			Diario de Pernambuco, Recife, 25/10/1924, p. 3
1927	XXXIV Exposição Geral de Belas Artes	Rio de Janeiro, Escola Nacional de Belas Artes	1	Portrait de Mlle. D. B.		1927, Catalogue de la XXXIV Exposição Geral de Belas Artes, Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, p. 49. .
1929	Exposição Geral de Belas Artes do Estado de Pernambuco	Recife, Teatro de Santa Izabel	2			Diario de Pernambuco, Recife, 04/05/1929, p. 3
1930	II Exposição Geral de Belas Artes do Estado de Pernambuco	Recife, Museu do Estado de Pernambuco	10	Capelinha da Jaqueira	Praia das Candeias	Diario de Pernambuco, Recife, 23/03/1930, p. 4
				Engenho Poeta	Porta d'agua	Diario de Pernambuco, Recife, 30/04/1930, p. 2
						Diario de Pernambuco, Recife, 16/05/1930, p. 2
						Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15/05/1930, p. 8
1933	I Salao dos artistas Independentes	Recife, Faculdade de Direito				Diario de Pernambuco, Recife, 12/10/1933, p. 1
						Jornal do Recife, 12/08/1933, p. 1
						Jornal do Recife, 20/08/1933, p. 2
1933	Exposição Leilao Sompтуoso	Recife, Djalma Simoes Leiloeiro	7	Vendedor caldo de cana	Vendedor de louça	Diario de Pernambuco, Recife, 30/11/1933, p. 11
				Becco	Cabeça de mulher	Diario de Pernambuco, Recife, 01/12/1933, p. 6
				Trecho de Veneza		

1936	II Salao dos artistas Independentes	Recife, Associação dos Empregados do Comercio		Retrato de menino (estudo)	Cabeça de Mulher	Diario de Pernambuco, Recife, 12/07/1936, p. 14
1942	I Salao de Pintura do Estado de Pernambuco	Recife	4	A senhora de vestido rosa	A rendeira	Jornal Pequeno, 02/09/1942, Recife, p. 2
				Uma cabeça de loira	Menina dos olhos verdes	Diario de Pernambuco, Recife, 09/09/1976, p. 3
						Diario de Pernambuco, Recife, 24/09/1976, p. 32
1942	Salao da primavera	Recife, Sindicato dos Empregados do Comercio				Diario de Pernambuco, Recife, 10/05/1942, p. 6
						Diario de Pernambuco, Recife, 09/05/1942, p. 2
1947	VI Salao de Pintura do Estado de Pernambuco	Recife, Museu do Estado de Pernambuco				Diario de Pernambuco, Recife, 23/09/1947, p. 3
						Diario de Pernambuco, Recife, 21/09/1947, p. 10
1948	VII Salao de Pintura do Estado de Pernambuco	Recife, Museu do Estado de Pernambuco				Diario de Pernambuco, Recife, 19/09/1948, p. 3
1949	VIII Salao de Pintura do Estado de Pernambuco	Recife, Museu do Estado de Pernambuco				Diario de Pernambuco, Recife, 08/09/1949, p. 6
						Diario de Pernambuco, Recife, 20/09/1949, p. 17
1950	IX Salao de Pintura do Estado de Pernambuco	Recife, Museu do Estado de Pernambuco				Diario de Pernambuco, Recife, 10/05/1951, p. 6
						Diario de Pernambuco, Recife, 23/09/1976, p. 27
						Jornal Pequeno, 09/05/1950, Recife, p. 6
1951	X Salao de Pintura do Estado de Pernambuco	Recife	2	Notre-Dame de ParisRio del Remedio	Moça com vestido de baile	Diario de Pernambuco, Recife, 21/10/1951, p. 22
						Jornal Pequeno, 28/08/1951, Recife, p. 2
1951	Exposição permanente de pintura	Recife, Associação de cultura franco-brasileira				Diario de Pernambuco, Recife, 10/05/1951, p. 6
						Diario de Pernambuco, Recife, 16/09/1951, p. 1
1952	Exposição de pintores pernambucanos	Recife, Biblioteca de Casa Amarela				Diario de Pernambuco, Recife, 02/03/1952, p. 8.

1954	Exposição Irmaos Monteiro	Recife, Teatro de Santa Izabel				Diario de Pernambuco, Recife, 06/07/1954, p. 1
						Diario de Pernambuco, Recife, 02/07/1954, p. 10
						Diario de Pernambuco, Recife, 18/07/1954, p. 4
						Diario de Pernambuco, Recife, 25/07/1954, p. 4
1959	I Exposição de pinturas de artistas olindenses	Olinda, Associação do Clube Atlantico de Olinda	4	Orquideas	Retrato	Diario de Pernambuco, Recife, 05/03/1959, p. 14-15
				Lavadeiras	Flores Selvagens	Diario de Pernambuco, Recife, 12/03/1959, p. 14
						Diario de Pernambuco, Recife, 12/03/1959, p. 10
1960	XIX Salao de Arte do Estado de Pernambuco	Recife, Museu do Estado de Pernambuco				Diario de Pernambuco, Recife, 07/09/1960, p. 3
1960	Exposition Pintores pernambucanos contemporaneos	Recife, Igreja de São Pedro dos Clerigos				Diario de Pernambuco, Recife, 07/08/1960, p. 2
1960	Inauguração da Galeria Metropolitana de Arte do Recife	Recife, Galeria Metropolitana de Arte				Diario de Pernambuco, Recife, 29/12/1960, p. 3
						Diario de Pernambuco, Recife, 30/12/1960, p. 3
						Diario de Pernambuco, Recife, 31/12/1960, p. 3
						Diario de Pernambuco, Recife, 29/01/1961, p. 4
1962	XXI Salao de Arte do Estado de Pernambuco	Recife, Museu do Estado de Pernambuco				Diario de Pernambuco, Recife, 07/09/1962, p. 3
1964	XXIII Salao de Arte do Estado de Pernambuco	Recife, Museu do Estado de Pernambuco				Diario de Pernambuco, Recife, 10/09/1962, p. 6
1965	Feira de Arte	Recife, Centro social da Torre				Diario de Pernambuco, Recife, 03/09/1965, p. 6

ANNEXE 8

LIVRES DES RECETTES DE L'ACADÉMIE JULIAN – FÉDORA DO REGO MONTEIRO

Source : Archives Nationales, Fonds de l'Académie Julian, cote 63AS19

Cours de Peinture Recettes		Report	1180 50
9 Novembre 1911.	M ^{lle} Laurent-Sourget. 4 sem. matin - leçons.		20 "
"	M ^{lle} J. Henderson. 4 semaines journée		12 50
25	M ^{lle} Molinier. 3 mois matin et ch ^t		91 "
"	M ^{lle} A. Beau. 4 semaines matin 3 fois		18 "
27	M ^{lle} J. et M. Mammen. 1 sem. matin chaque		14 "
"	M ^{lle} de Courdekerque. 4 sem. matin		8 "
"	M ^{lle} Ains Allie. 3 semaines matin et ch ^t		24 10
"	M ^{lle} J. Peterson. 4 sem. matin et ch ^t		36 "
"	M ^{lle} Raduel. 1 séance. M ^{lle} Wallin. 3 semaines		4 50
"	M ^{lle} Baud. 4 sem. ap.m. (P. et B. H.)		2 50
28	M ^{lle} Chabry. 4 semaines matin		25 10
"	M ^{lle} Weil. 4 semaines matin		25 "
"	M ^{lle} Commère. 1 sem. ap.midi. Courcier		6 50
"	M ^{lle} Kingsbourg. 4 semaines matin		30 "
"	M ^{lle} C. Eaton. 4 semaines m. et ch ^t		36 "
29	M ^{lle} R. de Monteiro. 3 mois matin		85 "
"	M ^{lle} R. de Monteiro. 10 ^{te} sem. ap.m. Courcier		18 "
"	M ^{lle} Ruell. Charbonnel. 4 sem. matin		25 10
30	M ^{lle} Moreau. 4 semaines matin		25 "
"	M ^{lle} Chatinier. 5 cachets		5 "
	Remission du J. M ^{lle} Grinevsky. 1 séance matin		2 50
		1690 0	
Deduction des Dépenses			1690 "
			1004 "
Bénéfice Cours de Peinture			686 "

Cours de Peinture Recettes		Décem
121 Décembre 1911.	2. M ^{lle} J. du Chatelet. 4 semaines matins	25 10
	" M ^{lle} Kennel de Goudel. 4 semaines matins	25 "
	" M ^{lle} Morris. 4 semaines matins	25 "
	" M ^{lle} Troc. 4 semaines matins	25 10
	" M ^{lle} Goodridge. 4 semaines matins	20 "
	" M ^{lle} Cuypers. 4 semaines matins	20 "
	4. M ^{lle} Quar. 4 semaines matins Eps. C ²	8 "
	" M ^{lle} Just. 4 semaines matins	25 "
	" M ^{lle} J. Pajol. 4 semaines matins et soir	26 "
	" M ^{lle} Lyndt. 4 semaines fournies	20 10
	" M ^{lle} J. Bourgeois. 1 séance ap-m. Con.	1 50
	5. M ^{lle} Pernot. 4 semaines matins	25 10
	" M ^{lle} Lafuze. 4 semaines m. + sem. ap-m. (P. E. B. A.)	14 "
	" M ^{lle} Laguerre. 4 semaines matins - Eps -	22 "
	" M ^{lle} Moreau. 1 séance ap-midi	1 50
	" M ^{lle} Aubry. 4 semaines matins (P. E. B. A.)	10 "
	" M ^{lle} Belzeller. 2 séances ap-m. + 1 sem. ap-m. (Crociers)	9 50
	6. M ^{lle} Radénia R. 4 semaines matins - Eps (F. B. A.)	7 "
	" M ^{lle} Radénia. 4 semaines matins	25 10
	" M ^{lle} Rego de Monteiro. p. coup. de 6 mois m.	15 "
	" M ^{lle} Daboll. 4 semaines matins + 1 séance ap-m.	25 50
	" M ^{lle} Boismarmier. 4 semaines matins	20 10
	" M ^{lle} Daboll. 1 séance ap-midi	1 50
	" M ^{lle} Roisin. 4 sem. matins	25 "
	" M ^{lle} Roisin. 2 séances ap-m. (Crociers)	3 "
	" M ^{lle} Mad. Ducrocq. 4 sem. matins - Eps -	15 "
	" M ^{lle} Ducrocq. Ronce. 4 sem. matins - Eps -	7 "
	" M ^{lle} N. Wilson. 4 sem. ap-m. - Eps -	15 "
	8. M ^{lle} J. Bourgeois. 1 séance ap-m. Con.	1 50
A Reporter 567-60		567-60

Cours de Peinture		Recettes	Repons	
Janvier				557 10
1919	15	M ^{lle} Ducrocq. 4 sem. matin - 2 fois - 2 lettres -		4 "
		" Emision de 12 Mme Rigaud. 2 semaines matins		21 "
		" M ^{lle} Lafuge. 4 semaines matin. (Ec. E. H.)		10 75
		" M ^{lle} Gernod. 4 semaines matins		25 "
		" M ^{lle} Gobrinini. Suppl ^t pour 4 sem. ap-m - 2 fois avec (modèle)		12 "
		" M ^{lle} Bégo de Montois. Compt ^t de 6 mois matin		10 "
		" M ^{lle} Bégo de Montois. Compt ^t de 2 sem. ap-m		2 "
	16	M ^{lle} Cabart-Danneville. 4 sem. matins		25 "
		" M ^{lle} Boismarmer. 4 semaines matin		20 10
		" M ^{lle} Denise Villain. 4 semaines matin et soir		25 "
		" Mme Aubert. 1 semaine matin		8 "
		" M ^{lle} Marcelle Gaud. 4 semaines matin et soir		11 50
	17	M ^{lle} Madeline Ducrocq. 4 sem. matin - 2 fois		12 "
		" Mme Charreton. 4 semaines matin		25 "
		" M ^{lle} Madeleine Jannarain. 6 mois p ^{re} et soir		206 "
	18	M ^{lle} Liaguine. 4 semaines matin - 2 fois		22 "
		" M ^{lle} Lisant. 3 mois p ^{re} et soir		125 "
	19	M ^{lle} Glachant. 4 semaines matin - 2 fois		20 "
		" M ^{lle} Desprat. 4 semaines matin		25 "
	20	M ^{lle} Laurent-Pourget. 4 sem. matin - 2 fois		20 "
		" Miss Eaton. 4 semaines matin		20 10
		" Miss Miller. 4 semaines matin		20 "
		" M ^{lle} Delalande. 1 séance ap-midi		2 50
		" M ^{lle} Benoit. 1 séance ap-midi		2 50
		" M ^{lle} Bonnefoy. 1 cachet. matin		2 "
		" M ^{lle} Carrière. 4 semaines matin - 2 fois		18 10
		" M ^{lle} Petzellevé. 4 séances ap-midi		8 "
		" Mme Henri Mège. 9 p ^{re} et soir. et cheval		20 "
Au Repons				1329 65

Février 1912.	Recettes	Report	Février 216 80	G
	5. Melle Régis de Mustais. 1 sem. ap. midi.		7 50	
	" Melle N. et B. Wilson. 4 sem. ap. midi.		30 "	
	6. Melle Cornuier. 5 cachets.		12 50	
	" Melle Liore. 4 semaines matin.		30 "	
	" Melle Liore. 1 séance ap. midi.		2 50	
	" Melle Garry. 4 semaines matin. Com.		10 "	
	" Melle Chabry. 4 semaines matin.		25 10	
	7. Mme. H. R. Eldridge. 5 cachets et cheval.		18 30	
	" Melle Picard. 4 sem. matin - 4 fois.		25 "	
	" Melle Brandy. 2 sem. m. - 3 fois.		10 "	
	" Melle Raybaud. 4 sem. ap. m. - 3 fois - Pillets.		7 "	
	8. Melle G. et M. Grandjean. 4 sem. m. chaque Com.		55 "	
	9. Melle Lacroix. 4 semaines matin.		25 "	
	" Melle Brissicé. 10 semaines matin (arrière).		66 "	
	10. Melle Guard. 4 semaines ap. midi.		25 "	
	" Melle Arguembourg. 4 sem. m. - 3 fois chaque.		30 "	
	" Melle Delalande. 1 séance ap. midi.		2 50	
	11. Melle Barillon. 4 semaines matin.		20 10	
	" Melle Melius. 4 semaines matin.		25 "	
	" Melle Pernod. 4 semaines matin.		25 "	
	" Melle R. Hart. 4 semaines matin et ch.		36 "	
	" Melle Puisieux. 4 semaines matin et ch.		28 "	
	" Melle de Rumfort. 5 sem. m. + cachet. (P. & S. A.)		14 25	
	12. Melle Pajot. 4 sem. ap. m. (sup. avec matin).		30 "	
	" Melle Cabart-Danniville. 4 semaines matin.		25 "	
	14. Melle Leroy. 4 sem. matin - 2 fois.		18 "	
	" Melle Baud. 4 sem. matin (P. & S. A.)		10 10	
	" Melle Aubry. 4 sem. matin + 1 séance ap. m. (P. & S. A.)		10 50	
	" Mme Charette. 4 semaines matin.		25 "	
	A Reporter + 865 80			

ANNEXE 9

LIVRES DES RECETTES DE L'ACADEMIE JULIAN – FICHE DE VICENTE DO REGO MONTEIRO

Source : Archives Nationales, Fonds de l'Académie Julian, cote 63AS19

Remarque Prisel		4 Belloni 941	
		Vicente do Rego Monteiro	
		Atelier de Sculpture	
	(2 Oct 11) 4 sem. mat. du 30 oct 11 au 26 nov 11 -		50 10
octobre	11 - 30 -		
nov	11 - 6 - 13 - 20 -		
	(29 nov 11) six mois mat. du 27 nov 11 au 27 mai 1912		150 10
nov	11 - 27 -		
Déc	11 - 4 - 11 - 18 - 26 - (18 Dec 11) 4 sem. mat. du 18 Dec 11 au 14 janv 1912		30
Janv	12 - 2 - 8 - 15 - 22 - 29 -		
fév	12 - 5 - 12 - 19 - 26 -		
Mars	12 - 4 - 18 - 25 -		
Avril	12 - 1 - 8 - 15 - 22 - 29 -		
Mai	12 - 6 - 13 - 20 -		
	(2 Dec 12) 4 sem. mat. du 2 au 29 Dec 12 1912 -		40 10
Déc	12 - 2 - 9 - 16 - 23 -		
	(5 Janv 14) 4 sem. mat. du 5 Janv au 1 ^{er} fév 1914		40 10
Janv	14 - 5 - 12 - 19 - 26 -		
	(2 fév 14) 4 sem. mat. du 2 fév au 1 ^{er} mars 1914		40 10
fév	14 - 2 - 9 - 16 - 23 -		
	(4 mars 14) 4 sem. mat. du 2 au 29 mars 1914		40 10
Mars	14 - 2 - 9 - 16 - 23 -		
	(30 Mars 14) 4 sem. mat. du 30 Mars au 26 avril 1914		40 10
Mars	14 - 30 -		
Avril	14 - 6 -		

ANNEXE 10

LISTE DES EXPOSITIONS DE VICENTE DO REGO MONTEIRO

Année	Exposition	Lieu	Nbre d' Œuvres	Œuvres exposées		Source
1913	Salon des Independants	Paris	2	L'écriture	Tete de veillard	Dictionnaire des Independants, p. 1449
1918	Exposition individuelle	Recife, Casa Gondin	2	Portrait de Rorigues Alves	Portrait de Ruy Barbosa	Diario de Pernambuco, Recife, 23/12/1918, p. 1
1919	Exposition individuelle	Recife, Fotografia Piereck				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, Artista e poeta, p. 21
				Ruda (Deus do Amor)	O Deus Peruda e a Serpente Mboia	Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 66
				Tarde de um Tupuintinga (Conquista)	Jovem india em Pilhagem	
				Grupo de Dança	Lindioia	
				Um escandalo na corte de Catarina	Saci-Perere (verSão modernista)	
				Cabila	Aicha	
				Aziadeh	Nimba	
				Rainhas Claudias	Canto de Mesa	
				Uma uniao no XIX seculo, Pernambuco (Prologo)	Uma uniao no XIX seculo, Pernambuco (Epilogo)	
				Tango (Cabare)	A obra prima	
				No belo templo de Antanho (1820)	Melindrosa	
				Marieta	Alexandrina do Munguza	
				Cabeça de Moleque	Cabeça de moleque	
				Cabapoama (A vespa assanhada)	Namouna	
				Jaci (A Deusa Verde das Horas Mortas)	Janina	

				Tarde de um indio (Domesticação)	Sonho de uma noite de verao	
				A caverna do Paje (Recinto Sagrado)	Visita ao Salao futurista	
				Cabeça de indio (Estudo de Panacho)	Lamentações de Pierrot	
				Urutau (O augoreto do silencio)	Zé, o verdureiro	
				Cabocla de Caxanga	O galinheiro	
1920	Exposition individuelle	Recife, Galeria Elegante				Diario de Pernambuco, Recife, 02/09/1920, p. 3.
1920	Exposition individuelle	Rio de Janeiro, Galerie Rembrandt				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, Artista e poeta, p. 21
1921	Exposition Individuelle	Rio de Janeiro, Teatro Trianon	71	Floresta do encantado	A caverna do Curupira	Revue D. Quixote, Rio de Janeiro, 1921, n°217, p. 21
				O caçador	A companheira do caçador e velha Tapuia	Revue D. Quixote, Rio de Janeiro, 1920, n°167, p. 20
				Guardas, Vagalumes, indiozinhos, Bailado Pahi-Tumaré	Serra Paiuma e lago	Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 89-91
				Serra do Jamunda	Jaci Perere (A morada da Lua)	
				Coaraci (O Sol)	O Jabuti	
				Mani-oca	Uira e a india	
				A origem da Lua	Jaci-Uarua (Espelho da Lua), Mae Pintura Quiquan ana	
				A ordem da filha da Cobra-Grande	Na casa da grande cobra	
				A filha da Grande Cobra separa o dia da noite	A mae do Muiraquita	
				No reina da mae do Muiraquita	O deus Peruda e a serpente Uboia	
				Izi (verSão Dacé ou dos Tucanos)	Ubae Aiua (A sombra que vagueia no espaço)	
				A origem dos Solimoes (rio Amazonas)	Canção ao Deus Ruda (Deus do amor)	
				A lenda dos Guaras	A morte do prisioneiro	
				Costume de Dança	Na casa em que as mulheres bailan nuas	

				Festa de Thieboah (Festa da puberdade), Mascaras	Bailados indigenas	
				O Ci da fecundidade	Funeral (esquisse)	
				Um escandalo na corte de Catarina	Ruda (Deus do amor)	
				Jaci - A Deusa Verde das Horas Mortas	O Curupira	
				A caverna do Paje (Recinto Sagrado)	Miragem de um indio (Uira, a Deusa dos Belos Guerreiros)	
				Lindoia	Cabila	
				Nimba	Sonho de uma tarde de verao	
				Bailarinas	Urutau, o Agoureiro do Silencio	
				O mancebo	Tameran (As pleiades), lendas Mackuchis	
				Algumas mulheres. Bailado, As Icamiabas	Funeral indigena	
				As jovens e as mulheres	O Curupira (O protetor das florestas)	
				Um Paje, um Chefe	Can-Can indigena	
				A fantasia de festa. Como os gentios aprenderam a servir-se de mandioca	Croquis	
				Visita ao rescen-nascido Mani	Um Paje	
				Nas noites de luar	Tarde de um Tupuintinga (Conquista)	
				A noite dormia no fundo das aguas	Macaxera (Deus da Guerra)	
				Por que a noite se escapou	A Ziadeh	
				A espera	A bainhaninha	
				Tupa (o Deus do Trovao)		
1922	Exposition collective Semaine d'Art Moderne	São Paulo, Teatre Municipal	10	Retrato de Ronald de Carvalho	Retrato	Aracy A. Amaral, Artes Plasticas na semana de 22, Rio de Janeiro, Editora 34, 1998, p. 139
				Cabeças de negras	Cabeça verde	

				Lenda brasileira	Lenda brasileira	
				Cubismo	Baile no Assyrio	
				Retrato	Cubismo	
1923	Salon des Independants	Paris	4	Fin de Combat	Portrait de Mlle. A.	Dictionnaire des Independants, p. 1210
				Portraits des sculpteurs Joel et Jean Martel	Portrait de l'architecte Alberto Cavalcanti	Diario de Pernambuco, Recife, 31/08/1923, p. 1.
1923	Salon des Tuileries	Paris	1	Nu		Dictionnaire du Salon des Tuileries, p. 679
1924	Salon des Tuileries	Paris	2	Fuite en Egypte	Baigneuses	Dictionnaire du Salon des Tuileries, p. 679
1924	Salon des Independants	Paris	1	Chasse		Dictionnaire des Independants, p. 1210
1925	Salon des Independants	Paris	2	La vierge à l'enfant	Femme assise	Dictionnaire des Independants, p. 1210
1925	Salon d'Automne	Paris				Dictionnaire du Salon d'Automne, p. ?
1925	Exposition Individuelle	Paris, Galerie Fabre				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, Artista e poeta, p. 21
1926	Salon des Independants	Paris	2	La famille	En ce temps-là	Dictionnaire des Independants, p. 1210
1926	Retrospective au Salon des Independants	Paris	6	Tete de jeune homme (1913)	Tete de femme (1913)	Dictionnaire des Independants, p. 1210
				Le calvaire (1922)	L'annonciation (1923)	
				Tete d'indien (1914)	Le travail (1924)	
1927	Salon des Independants	Paris	1	Adoration des bergers		Dictionnaire des Independants, p. 1210
1928	Exposition Individuelle	Paris, Galerie Bernheim Jeune				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, Artista e poeta, p. 21
1928	Salon des Independants	Paris	1			Dictionnaire des Independants, p. 1211
1929	Salon des Independants	Paris	1			Dictionnaire des Independants, p. 1211
1929	Exposition collective Sélectes d'Art Contemporain (ESAC)	Haia, stedelijk Museum				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1930	Salon des Surindépendants	Paris, Porte de Versailles - Parc des Expositions	3			1930, Catalogue de la II Exposition des Surindépendants, Paris, p. 28

1930	Exposition collective Artistes Latino-américains	Paris, Galerie Zack				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1930	Exposition Ecole de Paris	Recife, Teatro de Santa Isabel				1930, Catalogue de l'exposition de l'Ecole de Paris au Bresil, Recife, 1930.
1930	Exposition Ecole de Paris	Rio de Janeiro, Palace Hotel				1930, Catalogue de l'exposition de l'Ecole de Paris au Bresil, Recife, 1930.
1930	Exposition Ecole de Paris	São Paulo, Palacete Gloria				1930, Catalogue de l'exposition de l'Ecole de Paris au Bresil, Recife, 1930.
1930	Salon "1940"	Paris				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1937	Exposition Universelle	Paris	1	Apparition de la vierge à Lourdes		Diario de Pernambuco, Recife, 30/05/1937, p. 1.
						Diario de Pernambuco, Recife, 20/08/1937, p. 1.
1937	Exposition Individuelle	Paris, Galerie Katia Granoff				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, Artista e poeta, p. 21
1937	Exposition Individuelle	Paris, Gelarie David Garnier				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, Artista e poeta, p. 21
1940	III Salan des artistes Independants	Recife				Diario de Pernambuco, Recife, 2/07/1940, p. 5.
1942	Exposição Individuelle	Recife, Museu do Estado de Pernambuco	35	Batismo de Cristo	Tenis	Diario de Pernambuco, Recife, 15/10/1942, p. 3
				Revelação	A bola branca	
				Nu	Tulipa e cavaquinho	
				Estudo nº 4 orquideas	Papoula	
				Orquideas na paisagem	Orquideas na paisagem	
				Orquideas na paisagem	Orquideas na paisagem	
				Sussuarana	Palhaço	
				Nossa Senhora da Conceição	Nossa Senhora da Conceição	
				Natureza morta	Natureza morta	
				Natureza morta	O mundo que a cafeteira criou	
				O mundo que a cafeteira criou	O mundo que a cafeteira criou	

				O mundo que a cafeteria criou	Natureza morta	
				Estudo de cabeça	Arlequim jangadeiro	
				Substancia	Natureza morta	
				Tulipas	Natureza morta	
				Orquideas na paisagem	O mundo que a cafeteria criou	
				Orquideas na paisagem	O mundo que a cafeteria criou	
				Paisagem		
1942	I Salao anual de Pintura do Estado de Pernambuco	Recife	4			Jornal Pequeno, 02/09/1942, Recife, p. 2
						Diario de Pernambuco, Recife, 01/10/1942, p. 5.
1942	Salao da primavera	Recife, Sindicato dos Empregados do Comercio				Diario de Pernambuco, Recife, 10/05/1942, p. 6
						Diario de Pernambuco, Recife, 09/05/1942, p. 2
						Diario de Pernambuco, Recife, 05/05/1942, p. 5.
1942	Exposition Individuelle	Musée de l'Etat de Pernambouc	35	Batismo de Cristo		Jornal Pequeno, 14/10/1942, p. 2
1943	II Salao anual de Pintura do Estado de Pernambuco	Recife, Musée de l'Etat de Parnambouc				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1946	Salao de Pintura do Museu do Estado	Recife, Musée de l'Etat de Parnambouc				Diario de Pernambuco, Recife, 18/09/1946, p. 2.
1947	Exposition Individuelle	Paris, Galerie Visconti				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 21
1949	III Salon d'Art Moderne	Recife				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1952	Exposition collective Pintores pernambucanos	Recife, Biblioteca de Casa Amarela				Diario de Pernambuco, Recife, 02/03/1952, p. 8.
1952	Exposition collective 30 ans de la Semaine d'Art Moderne	São Paulo, Musée d'Art Moderne				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1954	Exposition collective Irmaos Monteiro	Recife, Teatro de Santa Izabel				Diario de Pernambuco, Recife, 06/07/1954, p. 1
						Diario de Pernambuco, Recife, 02/07/1954, p. 10

						Diário de Pernambuco, Recife, 18/07/1954, p. 4
						Diário de Pernambuco, Recife, 25/07/1954, p. 4
1956	Exposition Individuelle	Paris, Galerie l'Odeon				1956, Vicente do Rego Monteiro et mes Poèmes du Ve Salon de Poésie, Galerie de L'Odeon, Paris, 1956.
1957	Exposition Individuelle	Recife, Teatro de Santa Izabel	50	Monotipias		Diário de Pernambuco, Recife, 23/03/1957, p. 1
						Diário de Pernambuco, Recife, 30/03/1957, p. 6
						Diário de Pernambuco, Recife, 31/03/1957, p. 3
						Diário de Pernambuco, Recife, 03/04/1957, p. 1
						Diário de Pernambuco, Recife, 04/04/1957, p. 9
						Diário de Pernambuco, Recife, 05/04/1957, p. 6
						Diário de Pernambuco, Recife, 07/04/1957, p. 8
						Diário de Pernambuco, Recife, 14/04/1957, p. 4
1957	Exposition collective d'ouverture de la Pinacothèque de Recife	Recife, Teatro de Santa Isabel				Diário de Pernambuco, Recife, 17/05/1957, p. 14
1957	Exposition Individuelle	Rio de Janeiro, Clube dos seguradores e banqueiros				Diário de Pernambuco, Recife, 23/06/1957, p. 25
1958	Exposition Individuelle	Paris, Galerie Royale	41			Diário de Pernambuco, Recife, 19/10/1958, p. 8
1958	Exposition collective Panoramica de artes plasticas pernambucanas	Recife, Cabanga Iate Clube				Diário de Pernambuco, Recife, 11/10/1958, p. 8
						Diário de Pernambuco, Recife, 12/10/1958, p. 15
						Diário de Pernambuco, Recife, 28/10/1958, p. 8
						Diário de Pernambuco, Recife, 22/11/1958, p. 8
						Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 02/11/1958, p. 10
1958	Exposition collective Feira de Arte	Recife, Margens do Rio Capibaribe				Diário de Pernambuco, Recife, 07/11/1958, p. 7
						Diário de Pernambuco, Recife, 09/11/1958, p. 7

						Diario de Pernambuco, Recife, 16/11/1958, p. 19
1960	Exposition collective	Paris, Galerie Yves Michel				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 21
1960	Exposition collective Pintores pernambucanos contemporaneos	Recife, Igreja de São Pedro dos Clerigos				Diario de Pernambuco, Recife, 07/08/1960, p. 2
1960	Exposition collective Inauguração da Galeria Metropolitana de Arte do Recife	Recife, Galeria Metropolitana de Arte				Diario de Pernambuco, Recife, 29/12/1960, p. 3
						Diario de Pernambuco, Recife, 30/12/1960, p. 3
						Diario de Pernambuco, Recife, 31/12/1960, p. 3
						Diario de Pernambuco, Recife, 29/01/1961, p. 4
1960	Exposition collective O Cabanga e a arte	Recife, Cabanga Iate Clube				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1960	Exposition collective d'été	Recife, Galerie Ranulpho				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1960	Exposition collective I Foire de l'art de Recife	Recife				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1961	Exposition Individuelle	Recife, Galerie Rozemblit	9			Diario de Pernambuco, Recife, 26/07/1961, p. 6
						Diario de Pernambuco, Recife, 06/08/1961, p. 6
						Diario de Pernambuco, Recife, 08/08/1961, p. 6
						Diario de Pernambuco, Recife, 09/08/1961, p. 3
						Diario de Pernambuco, Recife, 10/08/1961, p. 3
1962	Exposition Individuelle	Paris, Galerie Vomar				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 21
1962	Exposition collective II Panoramica de Artes plasticas	Recife, Clube Internacional do Recife				Diario de Pernambuco, Recife, 22/07/1962, p. 10
1962	Exposition Individuelle	Recife, Galerie Rosemblit				Diario de Pernambuco, Recife, 09/12/1962, p. 7
						Diario de Pernambuco, Recife, 11/12/1962, p. 6
1963	Exposition Individuelle	Paris, Galerie de La Baume	52	L'Annonciation	La Flagellation	1963, Vincent Monteiro, Paris, Galerie de La Baume, 1963.
				La Fuite en Egypte	. La Vierge et l'Enfant	

				Crucifixion	Descente de croix	
				La Femme et le Lévrier	L'Enfant	
				Les Jumeaux	Le Buveur	
				Chat se léchant	Le Vacher	
				Le Muletier	Le Cambiteiro	
				10 Natures mortes	La Sainte Cène	
				15 Compositions non figurative	L'Ours Blanc	
				Le charretier	Géo-Charles pratiquant la marche athétique (dessin)	
				Le Masque	La Biche	
				Femme assise	Catherine (chatte de Madame Géo-Charles)	
				L'Adoration des Mages	Chat et Tortue	
				Le Tireur à l'Arc	Nu aux bulles	
				L'Enfant et la Tortue		
1963	Exposition collective Artistes du Nord-Est	Salvador, Musée d'Art Moderne				Diario de Pernambuco, Recife, 31/10/1963, p. 18
1964	Exposition Individuelle	Paris, Galerie R. G.	40	Vacher	Brandevinier	Diario de Pernambuco, Recife, 02/02/1964, p. 4
				Muletier	Le bourricot	Diario de Pernambuco, Recife, 26/02/1964, p. 6
				Cerf et biche	Femme aux gros chiens	1964, Vicent Monteiro, Galerie R. G. Paris, 1964.
				Yemanjá	La maison du pêcheur brésilien	
				Xango	Le rêve du petit vacher	
				Le petit prince	Le dueliste	
				19/27 Natures mortes	28/33 Peintures	

				Muletier	Schérazade	
				Cerf et faon	L'enchenteur	
				Religieuse	34/40 Dessins	
				L'ame de la foret vierge		
1964	Exposition collective III Panoramica do Recife	Recife, Teatro de Santa Isabel				Diario de Pernambuco, Recife, 12/05/1964, p. 3
1964	Exposition collective Atelier + 10	Olinda, atelier da Ribeira				Diario de Pernambuco, Recife, 30/10/1964, p. 3
1965	Exposition collective Hommage au poète Géo-Charles	Paris, Galerie de L'Institut				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1965	Exposition collective Feira de Arte da Associação Crista Feminina	Olinda, Seminario de Olinda				Diario de Pernambuco, Recife, 05/09/1965, p. 6
1965	Exposition collective Mostra de desenhos e gravuras dos professores da Escola de belas artes do Recife	Recife, Escola de Belas Artes				Diario de Pernambuco, Recife, 23/11/1965, p. 6
1965	Exposition collective Desenhos e Gravuras dos professores da Escola de Belas Artes de Recife	Recife, Escola de Belas artes				Diario de Pernambuco, Recife, 28/11/1965, p. 6
1966	Exposition restrospective	São Paulo, Musée d'Art de São Paulo				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 21
1966	Exposition collective Comparação	São Paulo, galerie Mirante das Artes				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1966	Exposition collective Art of Latin America since Independence	Austin, Musée de l'Universite de Texas				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1966	Exposition collective Art of Latin America since Independence	San Francisco, Musée de San Francisco				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1966	Exposition collective Art of Latin America since Independence	New Orleans, Musée Isaac Delgado				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1966	Exposition collective Art of Latin America since Independence	New Haven, Galerie d'art de l'Université de Yale				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22

1966	Exposition collective	Paris, Galerie Débret				1966, Vicente do Rego Monteiro, Galerie Debret, Paris, 1966.
1967	Exposition collective	Paris, Galerie Katia Granoff				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1967	Exposition collective Artists of the Western Hemisphere: Precursors of Modernisme - 1860-1930					Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1968	Exposition Individuelle	Recife, Escola de Belas Artes	40			Diario de Pernambuco, Recife, 23/10/1968, p. 12
						Diario de Pernambuco, Recife, 09/11/1968, p. 3
1969	Exposition Individuelle	Recife, Galerie Carlos Ranulpho				Diario de Pernambuco, Recife, 15/06/1969, p. 19
						Diario de Pernambuco, Recife, 13/07/1969, p. 19
1969	Exposition collective Artistas pernambucanos	Recife, Galerie Portinari				Diario de Pernambuco, Recife, 06/08/1969, p. 11
						Diario de Pernambuco, Recife, 31/08/1969, p. 18
1969	Exposition collective Pintores Pernambucanos	Recife, Galerie Edson Regis, Associação da Imprensa				Diario de Pernambuco, Recife, 10/09/1969, p. 3
1969	Exposition collective Pintores pernambucanos	Recife, Galerie Detalhe				Diario de Pernambuco, Recife, 01/10/1969, p. 7
						Diario de Pernambuco, Recife, 02/10/1969, p. 7
1969	Exposition Individuelle	Rio de Janeiro, Gabinete de arte Botafogo	60			Diario de Pernambuco, Recife, 01/11/1969, p. 3
						Diario de Pernambuco, Recife, 01/11/1969, p. 5
1970	Exposition Individuelle	Recife, Galerie Ranulpho	30			Diario de Pernambuco, Recife, 01/05/1970, p. 3
						Diario de Pernambuco, Recife, 31/05/1970, p. 3
1970	Exposition collective Previa da Pré-Bienal Nordeste	Recife, Pavilhao Fecin				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1970	Exposition Individuelle	Recife, Galerie Bancipe				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 21
1970	Exposition collective Resumo	Reio de Janeiro, Musée d'Art Moderne				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1971	Exposition Retrospective	São Paulo, Musée d'Art Contemporain de l'Université de São Paulo				1971, Vicente do Rego Monteiro, Museu de arte contemporanea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1971.

1971	Exposition Individuelle	Recife, Galerie Ranulpho				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 21
1972	Exposition Collective Semana de 22	São Paulo, Musée d'Art de São Paulo				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1974	Exposition collective Doações e aquisições recentes	São Paulo, Musée d'Art Contemporain de l'Université de São Paulo				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1975	Exposition collective Arte Brasileira	Rio de Janeiro, Musée d'Art Moderne				Rio de Janeiro, O Globo, 25/02/1975 - Fonds MAM
1976	Exposition Individuelle	Rio de Janeiro, Galerie Tableaux de Artes Plasticas				São Paulo, Jolha de São Paulo, 20/06/1976, p. 60
1976	Exposition collective	Paris, Galerie Artcurial				Rio de Janeiro, O Globo, 20/04/1976, p. 35
1978	Exposition collective Le sport ou la beauté du geste	Echirolles, Musée Géo-Charles				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1980	Exposition Individuelle	Recife, Musée de l'Etat de Pernambouc				Diario de Pernambuco, Recife, 13/06/1980, p.
						Diario de Pernambuco, Recife, 05/05/1981, p.
1981	Exposition collective Do Moderno ao Contemporaneo	Rio de Janeiro, Musée d'Art Moderne				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1982	Exposition collective Léger et L'Esprit Moderne	Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1982	Exposition collective Do Modernismo à Biental	São Paulo, Musée d'Art Moderne de São Paulo				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1982	Exposition collective Brasil 60 anos de arte moderna	Lisboa, Fundação CalousteGulbenkian				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1982	Exposition collective Biennale d'Echirolles	Echirolles				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1983	Exposition retrospective	São Paulo, Galerie Ranulpho				Recife, Jornal do Comercio, 22/05/1983 - Fonds MAM
1984	Exposition collective Tradição e ruptura	São Paulo, Fundação Biental				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1986	Exposition retrospective	Echirolles, Musée Geo-Charles				Recife, Jornal do Comercio, 15/06/1986, p. 4
1987	Exposition Individuelle	Rio de Janeiro, Galerie Boghici	16	Retrato de Ribeiro Couto	Retrato de Ronald de Carvalho	1987, Vicente do Rego Monteiro - os anos 20, Galerie Jean Boghici, Rio de Janeiro, 1987.
				Crucificação	Fuga para o Egito	

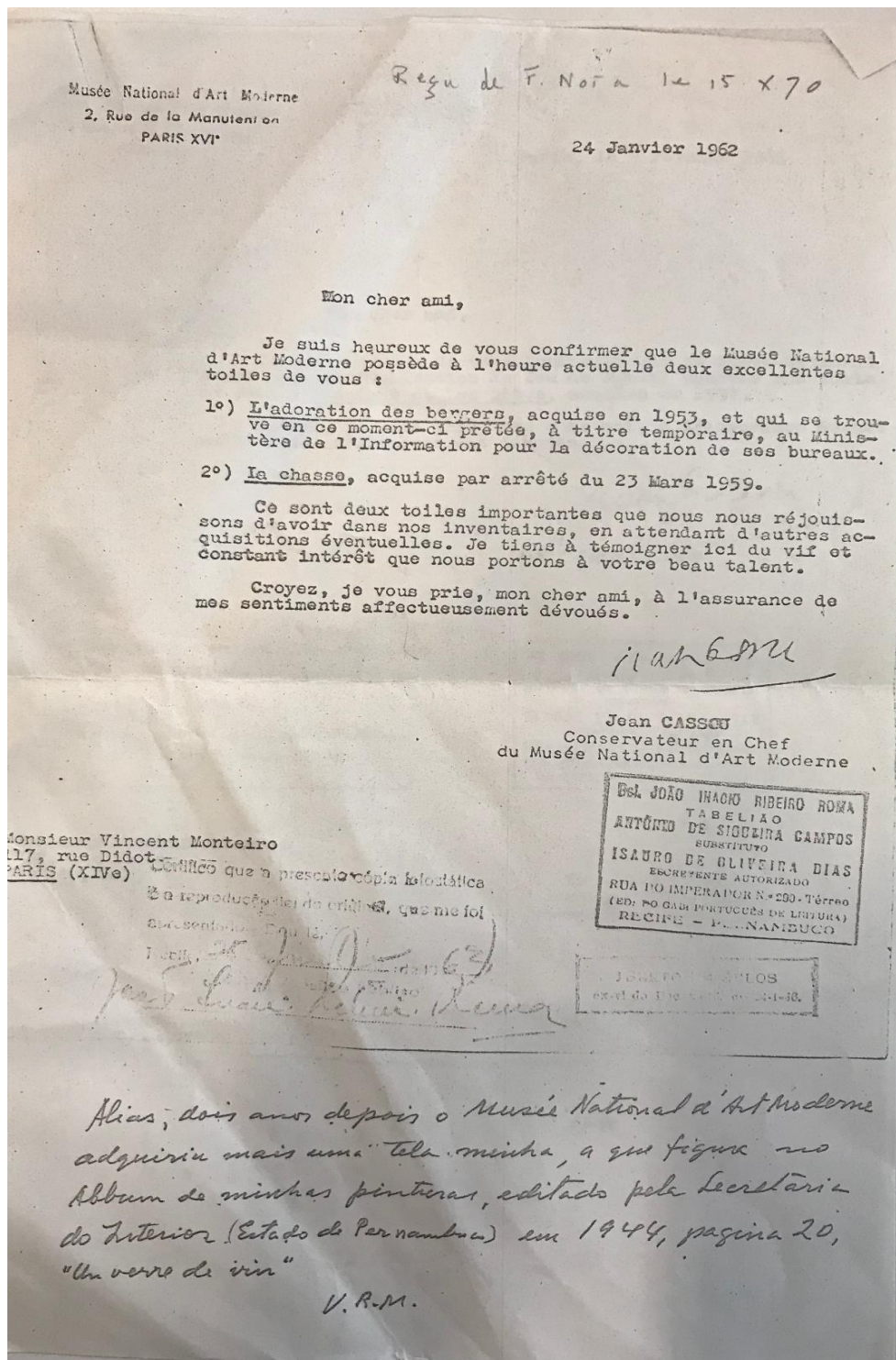
				O Rabino	Descida da cruz	
				Natividade	Menino e ovelha	
				A mesa posta	M. Maunier e sua filha	
				O Duleo	As nadadoras	
				Mulher no espelho	A elegante	
				O Operario	São João	
1987	Exposition collective Modernidade - Art Brésilien du XX siècle	Paris, Musée d'Art Moderne				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1988	Exposition collective O redescobrimento do Brasil	São Paulo, Galerie Ranulpho				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1989	Exposition Individuelle	Recife, Galerie Vicente do Rego Monteiro				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 21
1989	Salon de Peintres Haut-Alpins	Imbrun				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1989	Exposition collective Trinta e tres maneiras de ver o mundo	São Paulo, Galerie d'Art Ranulpho				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1992	Exposition collective Latin American Artists of the Twentieth Century	Sevilla; Cologne, Paris et New York	2	Aos pés da cruz	Mulher na fonte	Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1992	Salao de Arte Contemporanea	Recife, Musée de l'Etat de Pernambouc				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1992	Exposition collective 70 anos da Semana de Arte Moderna	São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1993	Exposition collective Collection Gilberto Chateaubriand					São Paulo, Folha de São Paulo, 20/01/1993, p. 1
1993	Exposition collective O desenho moderno no Brasil	São Paulo, Galerie do Sesi	2	sans titre	A cobra grande manda para sua filha a noz de Tucuna	1993, O desenho moderno no Brasil, Galeria do Sesi, São Paulo, 1993.
1993	Exposition collective Artistas consagrados	São Paulo, Galerie Grossman				São Paulo, Jornal da Tarde, 19/04/1993, p. 7
1993	Exposition Individuelle	São Paulo, Galerie José duarte de aguiar e Ricardo Camargo				1993, Vicente do Rego Monteiro, Galerie José Duarte de Aguiar e Ricardo Camargo, São Paulo, 1993.

1994	Exposition collective Bienal Brasil século XX	São Paulo, Fundação bienal de São Paulo				Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 22
1994	Exposition collective Grandes Mestres do Modernismo	Rio de Janeiro, Banco Central		Mulher sentada	Atletas	Brasília, Correio Braziliense, 17/04/1994, p. 1
				O macaco	Caos	
				Fiat-lux	Círculos	
				Abstração	Abstração	
				2 Composições		
1994	Exposition Individuelle	Recife, Galerie Ranulpho	13			Walter Zanini, Vicente do Rego Monteiro, p. 21
1994	Exposition Individuelle	Rio de Janeiro, Galerie Boghici				Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 16/09/1994 - Fonds MAM
1994	Exposition collective Bienal do século XX	Rio de Janeiro, Musée d'Art Moderne				Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 28/09/1994, p. 1
1995	Exposition collective	Recife, Galerie Ranulpho				Recife, Diário de Pernambuco, 16/08/1995, p.
1996	Exposition collective	São Paulo, Musée brésilien de la sculpture				Revue Caras, Jan, 1996
1997	Exposition retrospective	São Paulo, Musée d'Art Moderne	179			Santo André, Diário do Grande ABC, 29/07/1997, p. 2
						São Paulo, Jornal da Tarde, 14/08/1997, p. 8C
1997	Exposition Individuelle	São Paulo, Galerie Camargo Correia	21			São Paulo, Folha de São Paulo, 07/10/1997 - Fonds MAM
1999	Exposition collective O Brasil no século da arte	São Paulo, Centro Cultural FIESPE				São Paulo, Gazeta Mercantil, 27/10/1999 - Fonds MAM

ANNEXE 11

DECLARATION D'ACQUISITION DES ŒUVRES DE VICENTE DO REGO MONTEIRO PAR LE MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE SIGNE PAR JEAN CASSOU

Source : Fonds Léonce Rosenberg – Bibliothèque Kandinsky, Paris



Musée National d'Art Moderne
2, Rue de la Manutention
PARIS-XVI^e

Paris, le 7 Février 1962

Mon cher ami,

Je suis heureux de vous confirmer que le Musée National d'Art Moderne (Collection du Jeu de Paume) possède une toile de vous : L'enfant et les bêtes, acquise en 1937.

Croyez, je vous prie, mon cher ami, à l'assurance de mes sentiments affectueusement dévoués.

Jean Cassou

Jean CASSOU

Certifico que a presente cópia fotostática
é a reprodução fiel do original, que me foi
apresentado. Dou fé,

Recife, 15 de Março de 1962
O Excmo. Sr. João Ribeiro Roma

DEL JOÃO RIBEIRO ROMA
TABELIAO
ANTONIO DE SIQUEIRA CAMPOS
SUBSTITUTO
ISAURO DE OLIVEIRA DIAS
ESCRITENTE AUTORIZADO
RDA DO IMPERADOR N.º 290 - Târrago
(ED: 20 CAR. PORTUGUESA DE LITURA)
RECIFE - PERNAMBUCO

Monsieur Vincent Monteiro
117, rue Didot
PARIS (XIV^e)

INSTITUTO DE ARQUIVOS
Arquivo Doc. 6.612, ex. 14-1-62

ANNEXE 12

LISTE DE POETES ET ECRIVAINS PARTICIPANTS AU 11EME SALON DE POESIE (1963)

Source : Fonds Géo-Charles, Musée Géo-Charles, Echirolles

COMITE ORGANISATEUR : Mmes. Yanette DELETANG-TARDIF Gilbert MAUGE MM. Philippe CHABANEIX Jean GACON GEO-CHARLES Paul GILSON Louis GUILLAUME Edmond HUMEAU Jean L'ANSELME Jean LAURENT Robert MALLET Pierre MATHIAS Rouben MELIK Vincent MONTEIRO Jean ROUSSELOT Pierre SEGHERS		11ème SALON DE POESIE (1963) Monsieur H. FELDMAN et le poète ANGE-GILLES ont offert cette année l'hospitalité au XIe SALON de POESIE en leur Galerie de la Baume. Le Comité du SALON remercie à l'avance la Radio et la Presse de la communication qu'elles voudront bien faire des diverses activités inscrites au programme.
<u>COMMUNIQUE - INVITATION</u> GALERIE de la BAUME 2, rue de la Baume Paris (8e) (tél. BAL.36-43) (Saint-Philippe du Roule) <u>le lundi 11 MARS 1963 à 19 h.</u> - Vernissage de l'exposition de poèmes-manuscripts - Présentation du SALON par Vincent MONTEIRO et Edmond HUMEAU - Attribution du PRIX du SALON de POESIE <u>le jeudi 14 MARS 1963 à 21h.</u> - Hommage à Alain BORNE par Edmond HUMEAU - Hommage à Prosper ROIDOT par GEO-CHARLES - Hommage à ESDRAS-GOSSE - Chants et poèmes par la cantatrice Anne LALOE - Audition de poèmes - Folklore brésilien - La composition et la direction de ce programme ont été assurées par le poète GEO-CHARLES, délégué auprès de la GALERIE. x x x		<u>ENTREE GRATUITE</u>

11ème SALON DE POESIE (1963)

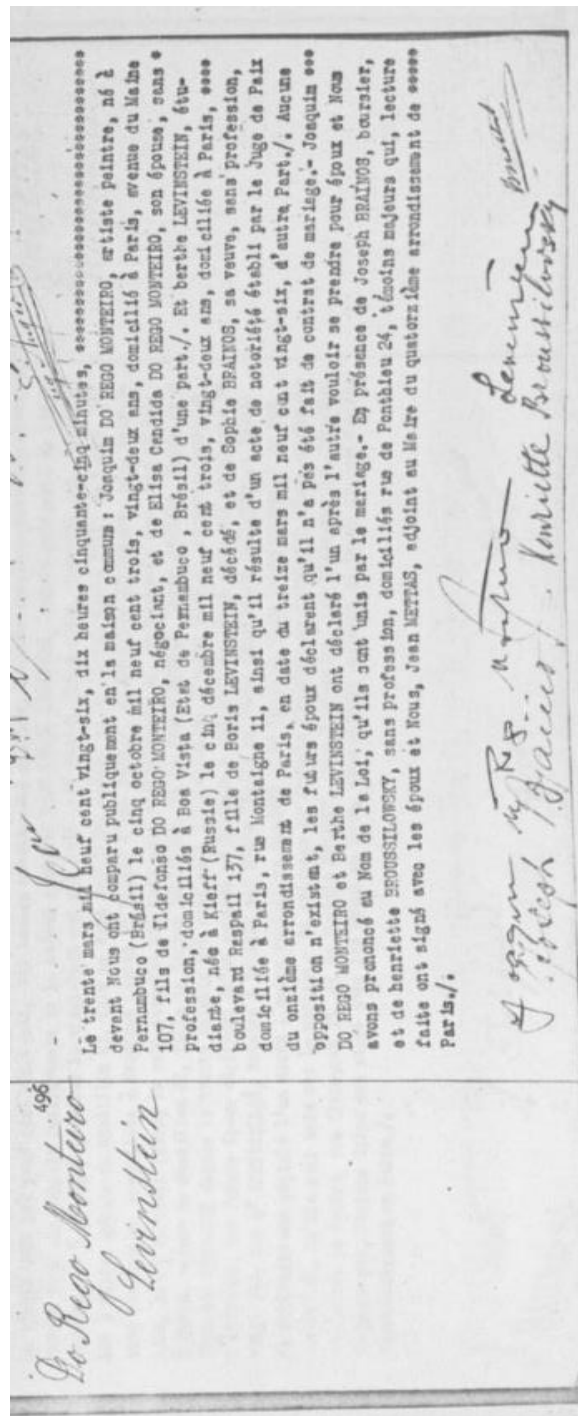
Les poètes dont les noms suivent présenteront leurs poèmes-manuscripts
(participations reçues à la date du 28 février)

Henri AMENIS - Pierre ALBERT-BIROT - Max ALHAU - André ALMURO - Claude
ARDENT - Andrée APPERCELLE - Alexandre ARNOUX - Paul d'ARNOT - Albert
AYGUESPARSE - M. Thérèse ARNOUX - Raymonde AYNARD - A. Paul BASTIEN -
Pierre BEARN - Jean BANCAL - Marcel BEALU - Colette BENOITE - Luc
BERIMONT - BECHADE - LABARTHE - Alain BORNE - Ginette BONVALET - Pierre
BOUJUT - Jean BRETON - Félix BRENDER - Constant BOURNIAUX - Louise-Marie
BORDAS - Serge BRINDEAU - Claude de BURINE - Yvonne CAROUTCH - Maurice
CAREME - Jean CASSOU - Hélène CADOU - CAZENAVE - G.-E. CLANCIER -
Philippe CHABANEIX - Henri CHABROL - Pierre CHALEIX - Albert CHAPERON -
Georges CHARAIRE - Gilda CESARIO ALVIM - Pierre CHABERT - Jacques
CHABRES - Paul CHAULOT - Claudine CHONEZ - Yvonne COLOMB-JACOB - Gaston
CRIEL - Jacques DACEILLAS - Juliette DARLE - P. DECLEVE - Christian
DEDEYAN - Robert DELAHAYE - Jean DESMEUZES - Roger DEVIGNE - Charles
DOBBZYNSKI - Yvonne DELETANG-TARDIF - Germaine DELBOUSQUET - J. DONADO -
François DODAT - Philippe DUMAINE - Marie-Jeanne DURY - Louis EMIE -
Bernard ESDRAS-GOSSE - Adolphe de FALGAIROLLE - Vera FEDER - Paul
FEVRIER - bRoger FREY - Jean FOLLAIN - Louis FOUCHER - Claude FOURCADE -
Gilles FOURNEL - Jean GACON - Pierre GABRIEL - Christian GALI - Jacques
GALAN - Albert GINET - GEO-CHABRES - Paul GILSON - ANGE-GILLES - Yves
GENTILHOMME - Jacinto-Luis GUERENA - Marguerite GREPON - Louis
GUILLAUME - Gabriel-Joseph GROS - R. Lucien GEERAERT - Rolande GALAZZO -
Claire GOLL - André GUIMBRETIERE - GUILLEVIC - Franz HELLENS - Edmond
HUMEAU - Marcel HENNART - Robert HOUELOT - Arthur HAULOT - Henriette
HERMELIN - Oleg EBRAHIMOFF - Bernard JACOBIAK - Muriel JACK - Jean
JOUBERT - Bernard JOURDAN - JOSEPHINE - Kathleen JULIEN - Anne-Marie
KEGELS - Jane KIEFFER - Youla KOUTYRINA - Gaston LACARCE - Anne-Marie
LAMBERT - Jean L'ANSELME - LAROCHE - Jean LEBRAU - Jacques LEPAGE -
Mario LENZI - Georges LINZE - Louis LIPPENS - Pierre LOISELET - André
LO CELSO - Gui LE CLERQ - Rolland LE CORDIER - Antony LHERITIER -
Henri de LESCOET - Emmanuel LOOTEN - Gilbert MAUGE - Tristan MAYA -
Agathe MELLA - Pierre MENANTEAU - Adrian MIATLEV - R. MICHENET -
Gabrielle MARQUET - Pierre MATHIAS - André MARISSEL - Rouben MELIK -
Janine MITAUD - Vincent MONTEIRO - Gérard MURAIL - Christian MURCIAUX -
Robert MALLET - Alain MESSIAEN - René MASSAT - MIDJI - Roberto MANDEL -
Carlotta MANDEL - Yvan NOVGOROD-SEVERSKY - Arthur PETRONIO - Jean
POILVET LE GUENN - Jean POURTAL-LADEVEZE - Madeleine POZZO DI BORGO -
Edson REGIS - RIBEIRO COUTO - G. RIBEMONT-DESSAIGNES - Claude RIVIERE -
Fernand ROLLAND - Jean-Claude ROULLET - Noël RUET - Jean ROUSSELOT -
Gil ROC - R. REMY - Claude ROYET JOURNOUD - SAINT-HELM - André SALMON -
Pierrette SARTIN - Léo SCHMIDT - Pierre SEGHERS - Claude SERNET -
Claudie SIKIRDJI - Michel SIMON - SMADJA - Gilbert SOCARD - Jean-Jacques
SOULIS - Henri SALES - Philippe SOUPAULT - Alain SPIRO - Madeleine
STAMMELER - Jean STEVO - Frédérick TRISTAN - Jean VINCENT-BRECHIGNAC -
Gilles VENDEE - VIDAL DA FONSECA - A. Marie VOISARD - Pierre VASSEUR-
DECROIX - Michel VELMANS - Béatrice WAHL - Jean WAHL - YOURI
et les Illustrateurs : ABERLENC - BUCAILLE - BRIDENNE - COGNASSE -
CREUZ - DAUTRY - DARDELET - DALPHIN - EMIE - ESMERALDO - GREGOIRE -
GLEM - GUEGAN - JANCHILIVICI - LOURADOUR - LEPAGE - LOUEDIN - MARQUET -
MILSTEIN - MANDEL - MORIN - MAHE - MEVEY - SOMVILLE - TANAKA - TREMOIS -
TOPOR - et plusieurs illustrations de MONTEIRO

ANNEXE 13

ACTE DE MARIAGE DE JOAQUIM DO REGO MONTEIRO

Source : Archives de Paris, 14^{ème} arrondissement, 1926, n 496



ANNEXE 14

LISTE DES EXPOSITIONS DE JOAQUIM DO REGO MONTEIRO

Année	Exposition	Lieu	Nbre d' Œuvres	Titres		Source
1924	Exposition individuelle	Recife, Gabinete Portugues de leitura	29	Paisagens de Paris et Nice		Jornal Pequeno, Recife 21/02/1924, p. 3
						Diario de Pernambuco, Recife, 17/02/1924, p. 3
						Diario de Pernambuco, Recife, 24/02/1924, p. 1
						Diario de Pernambuco, Recife, 27/02/1924, p. 3
						Diario de Pernambuco, Recife, 01/03/1924, p. 3
						Diario de Pernambuco, Recife, 07/03/1924, p. 1
1924	Exposition individuelle	João Pessoa, Redação do jornal "A Uniao"	15			Diario de Pernambuco, Recife, 19/03/1924, p. 2
						Jornal Pequeno, Recife, 21/02/1924, p. 3
1924	Exposition individuelle	São Paulo				Diario de Pernambuco, Recife, 18/09/1924, p. 3
						Correio Paulistano, São Paulo, 15/05/1924, p. 3
1924	Exposition Individuelle	Recife, Galerie Elegante	3			Diario de Pernambuco, Recife, 18/09/1924, p. 3
1924	Exposition collective Pintores pernambucanos	Recife, Serraria Moderna				Diario de Pernambuco, Recife, 29/10/1924, p. 3
1927	Exposition individuel le	Paris, Galerie Gonet				A provincia, Recife, 04/05/1929, p. 2
						Revista do Patrimonio historico e Artístico Naciona, Rio de Janeiro, 1984, n°20, p. 189-191
						Revue Renovação, Recife, 1940, n° 3, p. 3
1929	I Salon des Surindependants	Paris, Porte de Versailles - Parc des Expositions	6	Les enfants s'amuse	Repos	1929, Catalogue de la I Exposition des Surindependants, Paris, p. 16

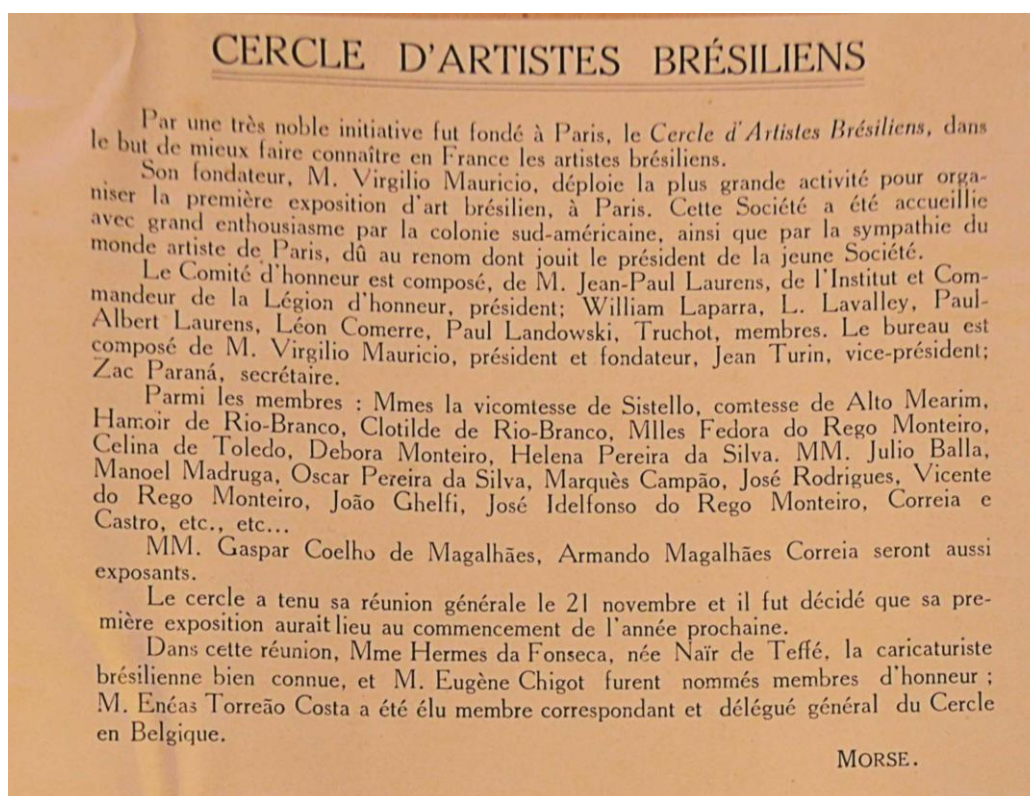
				L'Assomption	Jesus chasse les marchands du temple	Le Matin, Paris, 26/10/1929, p. 7
				Nativité	Vision de Recife (Brésil)	
1930	Ecole de Paris	Recife, Teatro de Santa Izabel	6			Diario de Pernambuco, Recife, 01/04/1930, p. 3
						A provincia, Recife, 30/01/1930, p. 25.
						A provincia, Recife, 26/02/1930, p. 3.
						A provincia, Recife, 20/03/1930, p. 3.
						A provincia, Recife, 29/03/1930, p. 3.
						A provincia, Recife, 30/03/1930, p. 3.
						A provincia, Recife, 03/04/1930, p. 3.
1930	II Salon des Surindependants	Paris, Porte de Versailles - Parc des Expositions	5			1930, Catalogue de la II Exposition des Surindependants, Paris, p. 23
1936	II Salon des artistes Independants	Recife, Associação dos Empregados do Comercio				Diario de Pernambuco, Recife, 09/08/1936, p. 4
1942	Salao da prima-vera	Recife, Sindicato dos Empregados do Comercio				Diario de Pernambuco, Recife, 10/05/1942, p. 6
						Diario de Pernambuco, Recife, 09/05/1942, p. 2
1952	Exposition collective Pintores pernambucanos	Recife, Biblioteca de Casa Amarela				Diario de Pernambuco, Recife, 02/03/1952, p. 8.
1954	Exposition collective Irmaos Monteiro	Recife, Teatro de Santa Izabel	19			Diario de Pernambuco, Recife, 06/07/1954, p. 1
						Diario de Pernambuco, Recife, 02/07/1954, p. 10
						Diario de Pernambuco, Recife, 18/07/1954, p. 4
						Diario de Pernambuco, Recife, 25/07/1954, p. 4
1958	Exposition collective Panoramica de artes plasticas pernambucanas	Recife, Cabanga Iate Clube				Diario de Pernambuco, Recife, 11/10/1958, p. 8
						Diario de Pernambuco, Recife, 12/10/1958, p. 15
						Diario de Pernambuco, Recife, 28/10/1958, p. 8

						Diario de Pernambuco, Recife, 22/11/1958, p. 8
						Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 02/11/1958, p. 10
1960	Exposition collective Pintores Pernambucanos	Recife, Ier Congresso Brasileiro de critica literaria				Diario de Pernambuco, Recife, 05/08/1960, p. 11
						Diario de Pernambuco, Recife, 07/08/1960, p. 6
1962	Exposition collective II Panoramica de artes plasticas pernambucanas	Recife, clube Internacional				Diario de Pernambuco, Recife, 25/07/1962, p. 3
						Diario de Pernambuco, Recife, 26/07/1962, p. 6
1964	Exposition collective III Panoramica de artes plasticas pernambucanas	Recife, Teatro de Santa Izabel				Diario de Pernambuco, Recife, 16/05/1964, p. 3
1975	Exposition collective O Modernismo	São Paulo, Museu Lasas Segall	1	Nice		Revista do Patrimonio historico e Artistico Naciona, Rio de Janeiro, 1984, n°20, p. 189-191

ANNEXE 15

PROSPECTUS DECRIVANT LA COMPOSITION DU CERCLE D'ARTISTES BRÉSILIEN EN FRANCE

Source : Fonds Virgilio MAURICIO – Pinacothèque de l'état de São-Paolo – dossier de presse, p.145 ;



ANNEXE 16

COMPOSITION DU CERCLE DES ARTISTES BRÉSILIENS EN FRANCE

Sources : Fonds Virgilio Mauricio – Pinacothèque de l'état de São-Paulo – dossier de presse, p.145.

M. P., *Nouvelles du Monde des Arts, Le Radical*, Paris, 21 nov. 1913, p. 5.

Prénom Nom	Lieu d'origine	Fonction	Langage
Virgilio Mauricio	Lagoa da Canoa - Minas Gerais	Président	Peinture
Jean Paul Laurens	Fourquevaux	Président d'honneur	Peinture/Sculpture
João Zanin Turin	Morretes - Parana	Vice-président	Peinture/Sculpture
Zac Parana	Polones radicado no Brasil	Secrétaire	Peinture/Sculpture
Paul Landowski Maximilien	Paris - France	Membre d'honneur	Sculpture
Willian Laparra	Bordeaux - France	Membre d'honneur	Peinture
Léon Comerre	Trélon - France	Membre d'honneur	Peinture
Paul Lavalley	Paris - France	Membre d'honneur	Peinture
Paul Albert Laurens	Paris - France	Membre d'honneur	Peinture
Truchot		Membre d'honneur	
Julie de Sistello	Rio de Janeiro	Membre fondateur	
Nair Teffé	Petropolis - Rio de Janeiro	Membre d'honneur	Caricature
Eugène Chigot	Valenciennes	Membre d'honneur	Peinture
Alto Mearim		Membre	
Hamoir do Rio Branco		Membre	
Fdora do Rego Monteiro	Recife - Pernambouc	Membre fondateur	

Clotilde de Rio Branco		Membre	
Celina de Toledo		Membre	
Debora Monteiro	Recife - Pernambouc	Membre societaire	Literature
Helena Pereira da Silva	São Paulo - São Paulo	Membre fondateur	Peinture
Julio Balla		Membre fondateur	
Manoel Madruga	Teresopolis - Rio de Janeiro	Membre fondateur	Peinture
Oscar Pereira da Silva	São Fidelis - São Paulo	Membre fondateur	Peinture
José Marques Campao	São Paulo - São Paulo	Membre fondateur	Peinture
José Wasth Rodrigues	São Paulo - São Paulo	Membre fondateur	Peinture
Vicente do Rego Monteiro	Recife - Pernambouc	Membre fondateur	Peiture/Sculpture
João Ghelfi		Membre	
José Idelfonso do Rego Monteiro	Recife - Pernambouc	Membre fondateur	Architecture
Correia e Castro		Membre	
Gaspar Coelho de Magalhaes	Porto - Portugal	Membre fondateur	Peinture

ANNEXE 17

LISTE DES ŒUVRES VENDUES LORS DE L'EXPOSITION INTERNATIONALE DE L'ÉCOLE DE PARIS AU BRÉSIL

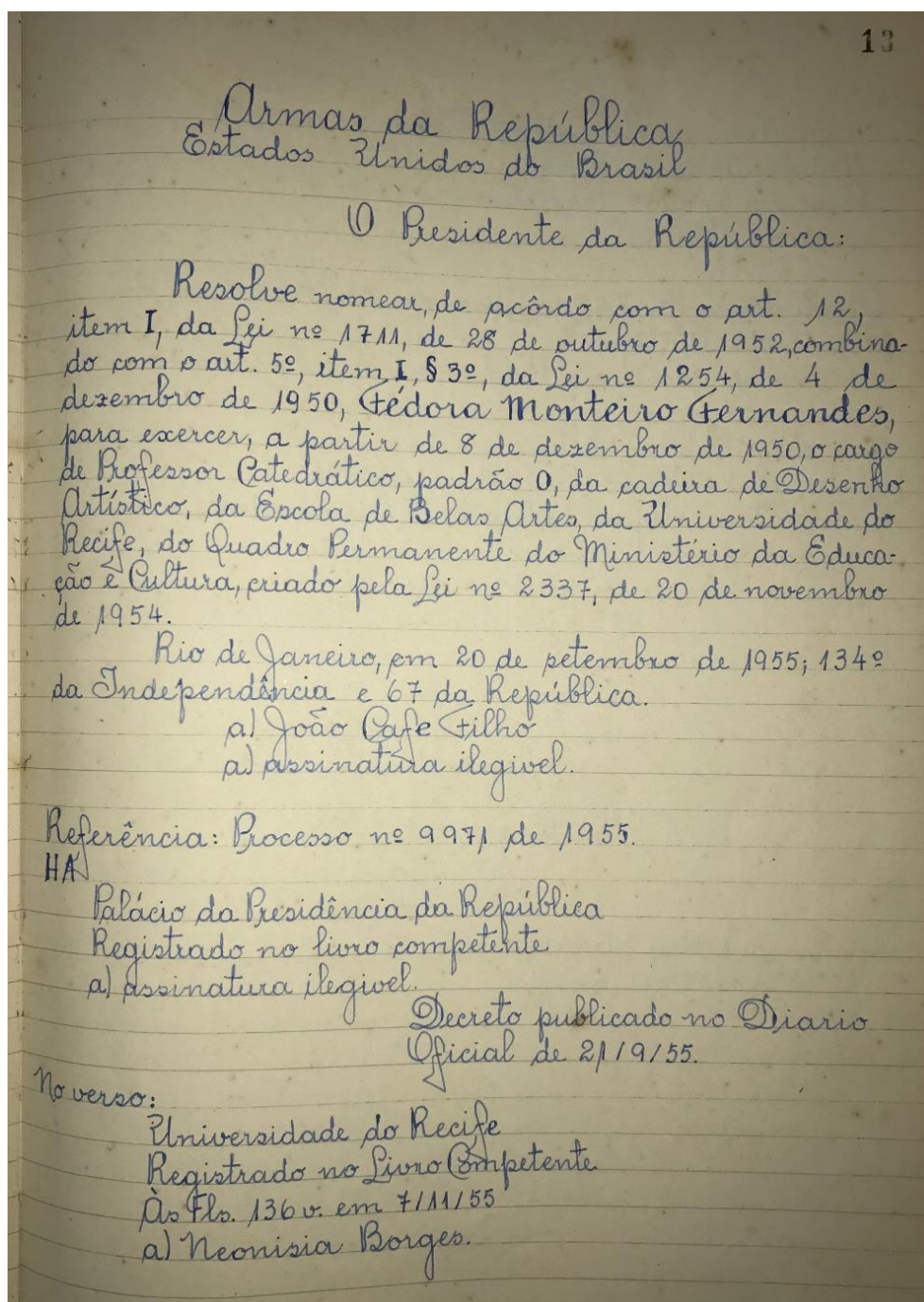
Source : Musée Géo-Charles, Echirrolles, dossier 59

<u>Grande Exposition d'Art Moderne au BRÉSIL</u>			
Au Palace Hôtel du 15 au 25 mai 1930			
RIO DE JANEIRO			
Oeuvres vendues = 16 sur 98 exposées			
N° 12	BRAQUE	composition	lithogravure
N° 26	FOUJITA	Porte de Vanves	aquarelle
N° 41	MAX JACOB	Composition	lithogravure
N° 45	LAHNER	Nu	aquarelle
N° 47	LAHNER	Nature morte	aquarelle
N° 50	LA SERNA	statue	gouache
N° 52	LA SERNA	La fumeuse	gouache
N° 62, 63, 64	LURCAT	Composition	eau-forte
N° 70	MASEREL	Portrait de Le Fauconnier	gravure sur bois
N° 74, 75	PASCIN	Composition	eau-forte
N° 87, 88	SANDOZ	Composition	peinture
N° 93	TONNY	animaux	eau-forte
L'ÉCOLE de PARIS			
Au Palacette Gloria du 6 au 20 juin 1930			
SAO PAULO			
Oeuvres inscrites en plus au catalogue : 7 (89 œuvres)			
N° 13	CHIRICO	mannequins	peinture
N° 47	LAURENCIN	jeune fille en rose	peinture
N° 50	LEGER	composition	peinture
N° 64	MIRO	le chat et la ficelle	peinture
N° 83	TARSILA	Moro da Favello	peinture
N° 84	TARSILA	O Sapo	peinture
N° 70	PICASSO	nature morte	peinture
<u>DIRECTION</u>			
GEO - CHARLES - V. REGO MONTEIRO			

ANNEXE 18

ACTE DE NOMINATION DE FEDORA DO REGO MONTEIRO AU POSTE D'ENSEIGNANT A L'ECOLE DES BEAUX-ARTS DE RECIFE

Livro n 84 – Registro dos decretos de nomeação dos professores, p. 13-14.



Ministério da Educação e Saúde
Universidade do Recife
Posse em 4/10/55. Exercício em 8/12/50.
a) Luiza Pontual.

Anotado às fls. 74, do Livro nº 8 D/55
S. C. P. da D. F. em P.
a) Francisco de Assis Rocha - Fiscal de Rendas, 26.

Ministério Educ. e Cultura
Matricula 528148. Em 5 de 12 de 1955.
a) assinatura ilegível - Chefe da S. Financeira.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
UNIVERSIDADE DO RECIFE

N.....

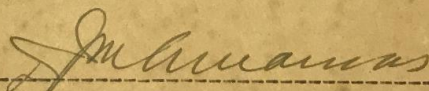
Em.....de.....de 195.....

PORTARIA Nº ...44... de 29 de maio de 1 953.

O REITOR DA UNIVERSIDADE DO RECIFE — usando de atribuição que lhe confere o art. 25, § 2º, do Estatuto da mesma Universidade, aprovado pelo Decreto nº 21 904, de 8 de outubro de 1 946, e atendendo à comunicação do Diretor da Escola de Belas Artes da referida Universidade, enviada por ofício nº 191, de 25-5-53, (Processo U.R. nº 3 195/53)

R E S O L V E designar o professor F E D O R A M O N T E I R O F E R N A N D E S para exercer as funções de membro do Conselho Técnico Administrativo da mesma Escola.

REITORIA DA UNIVERSIDADE DO RECIFE, em 29 de maio de 1 953.



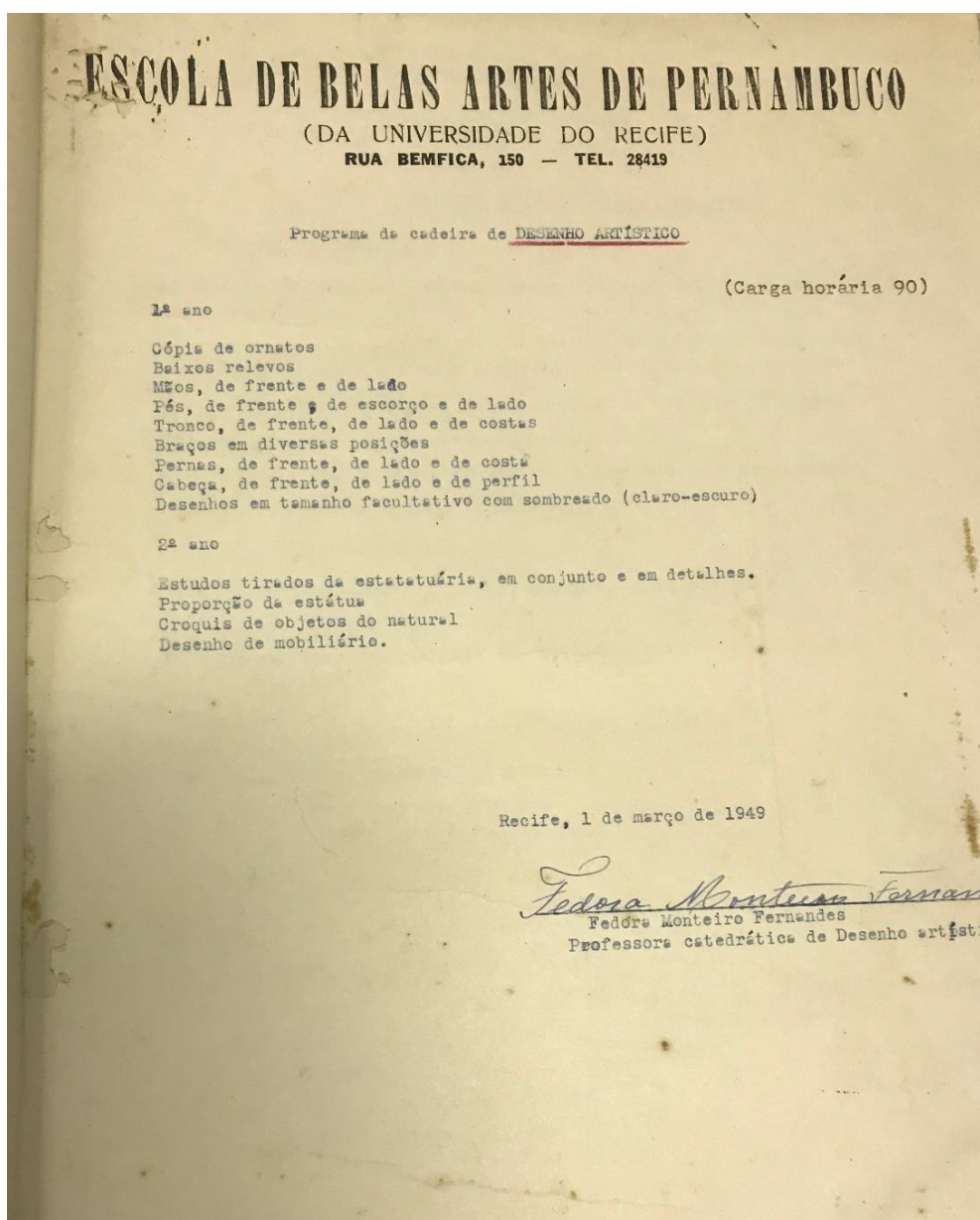
(Dr. Joaquim Inácio de Almeida Amazonas)
REITOR

LAP

ANNEXE 19

PROGRAMME DU COURS DE DESSIN ARTISTIQUE DE 1949 DISPENSE PAR FEDORA DO REGO MONTEIRO A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE RECIFE

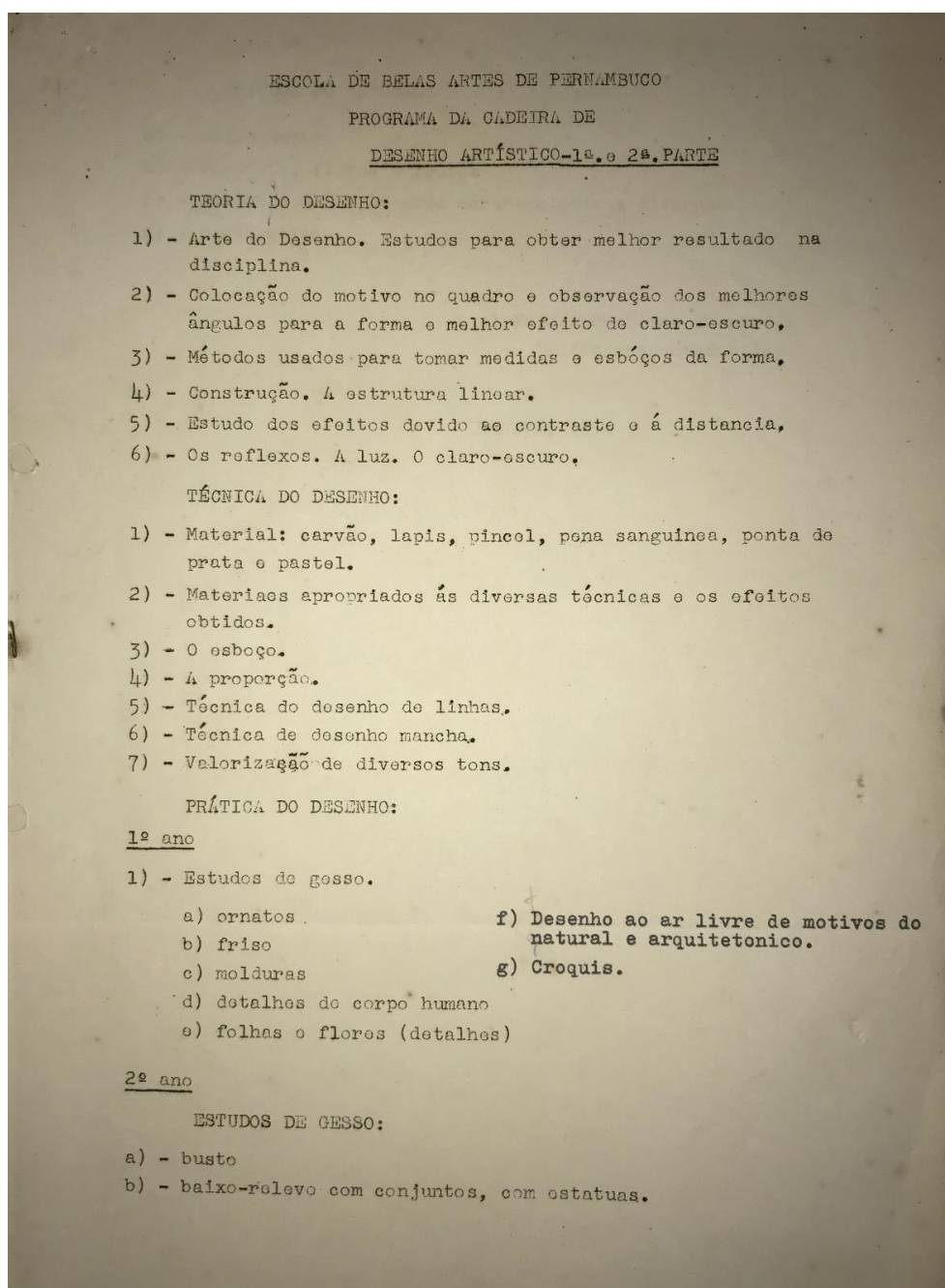
Source : Fond de l'école des beaux-arts de Recife, dossier 226, université fédérale de Pernambouc, memorial Denis Bernardes



ANNEXE 20

PROGRAMME DU COURS DE DESSIN ARTISTIQUE DE 1954 DISPENSE PAR FEDORA DO REGO MONTEIRO A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE RECIFE

Source : Fond de l'école des beaux-arts de Recife, dossier 226, université fédérale de Pernambuco, memorial Denis Bernardes



- 2 -

ESTUDOS DO NATURAL:

- a) - panejamento
- b) - vegetais, flores e frutas
- c) - conjunto de objetos de características diversas.
- d) - perspectiva.

a) Fedora Monteiro Fernandes
Professorado catequética

RECIFE, 1954

ANNEXE 21**ACTE DE NOMINATION DE VICENTE DO REGO
MONTEIRO AU POSTE D'ENSEIGNANT A L'ECOLE DES
BEAUX-ARTS DE RECIFE**

Livro n 74 – Livro Termo de Posse dos professores contratados.

8

Termo de posse do prof. Vicente do Rego Monteiro.

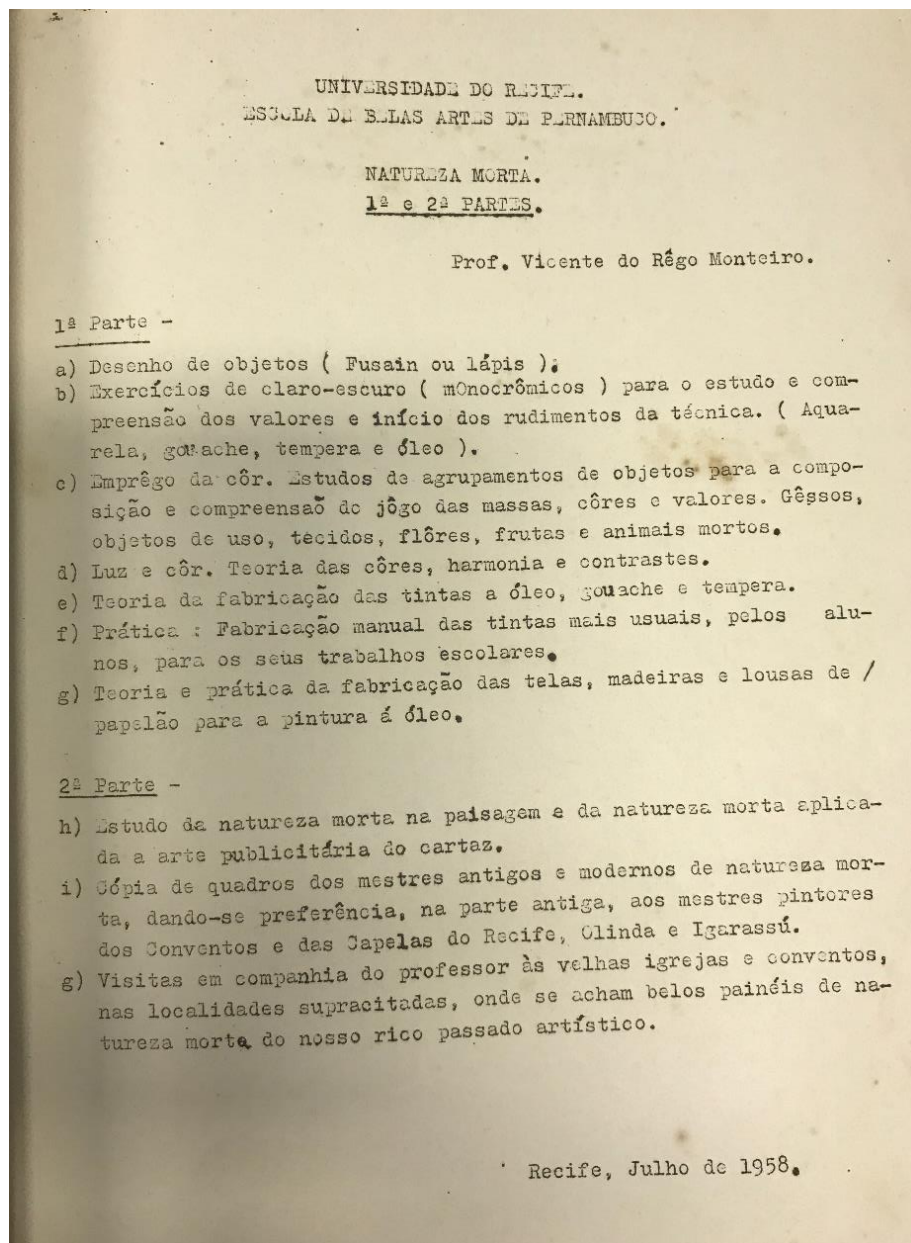
Des cinco dias do mês de julho, do ano de mil novecentos e cinquenta e sete, na Secretaria da Escola de Belas Artes de Pernambuco da Universidade do Recife, compareceu o professor Vicente do Rego Monteiro, quer em presença do Sr. Diretor, Prof. João Alfredo Gonçalves da Costa Lima, tomou posse como Contratado, contando o exercício a partir de 1-7-57 até 31-12-57, o cargo de Professor Catedrático, padrão "C", da cadeira de Natureza Morta, desta Escola, conforme a portaria nº 42 de 4-7-57, da Universidade do Recife. E, para constar, mandei lavrar o presente termo que assino com o Sr. Diretor e o empossado. Secretaria da Escola de Belas Artes de Pernambuco, em 5 de julho de 1957.

Maria de Lourdes Cavalcanti
Secretaria
Diretor

ANNEXE 22

PROGRAMME DU COURS NATURE MORTE DE 1958 DISPENSE PAR VICENTE DO REGO MONTEIRO A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE RECIFE

Source : Fond de l'Ecole des Beaux-Arts de Recife, dossier 226, Université Fédérale de Pernambuco, Memorial Denis Bernardes



PROFESSOR VICENTE DO REGO MONTEIRO

PROGRAMA DA CADEIRA DE NATUREZA MORTA 1ª e 2ª PARTE

DO ANO DE 1958.

INDEX

- A. Louis Lavalley, 166
Académie de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture, 51
Académie de Dibujo y Peinture de la Habana, 51
Académie de San Carlos, 51
Académie de San Fernando, 51
Académie des Beaux-Arts, 38, 40, 65, 83, 121, 183
Académie des Sciences de Saint-Pétersbourg, 45
Académie Impériale des Beaux-Arts, 22, 38, 39, 44, 48, 49, 50, 51, 52, 56
Académie Julian, 9, 60, 69, 70, 71, 85, 122, 123, 124, 125, 127, 133, 137, 166, 173, 191, 196, 207, 238, 254, 258
Adalgiza Neves, 136
Adão Pinheiro, 152
Adrien Aimé Taunay, 42, 44
Agamenon Magalhaes, 146
Albert Ciana, 94
Albert Eckhout, 34
Alberto Martins Ribeiro, 92
Alexander Rodchenko, 162
Alexandre Calder, 164
Alexandre Fasini, 170
Allemagne, 83, 108, 185
Almerinda da Silva Lopes, 170
Alves de Souza, 96
Amédée Ozefant, 143
Amedeo Mondiglianni, 164
Amérique du sud, 93
Amérique du Sud, 9, 21, 38, 51, 53, 62, 71, 108, 110
Amérique latine, 21, 26, 27, 51, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 71, 75, 76, 77, 82, 124, 147, 184, 188, 191, 302
Amsterdam, 34
Ana Maria Tavares Cavalcanti, 55
Ana Pavlova, 139
André Derain, 170
André Lhote, 169
André Masson, 170
Aníbal Gonçalves Fernandes, 133
Anibal Quijano, 26, 75, 82
Anita Malfatti, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 109, 185, 187
Antônio de Alcântara Machado, 94
Antonio Ferro, 94
Antonio Moya, 92
Antônio Paim Vieira, 92
Araci A. Amaral, 91
Argentine, 51, 61, 62, 64, 70, 71, 223, 224, 225, 226, 238, 239
Aricina Baptista dos Santos, 136
Arthur Gomes Valle, 55
artistes latino-américains, 59, 60, 62, 63, 64, 70, 71, 77, 83, 184, 223, 238
Ascenso Ferreira, 95
atelier *Da Ribeira*, 152
Auguste Herbin, 163, 170, 172
Auguste Marie Taunay, 41, 42
Augusto Meyer, 100
Aurélio de Figueiredo, 115
Bahia, 100, 137, 174, 226, 227, 228, 240, 241
Barcelone, 76
Baroque, 31, 37, 174
Bartolomé Benassar, 33
Belo Horizonte, 99, 170, 206
Bemvindo Melo, 108
Benito Mussolini, 93
Benjamin Constant, 52
Berlin, 24, 76, 87, 88
Blaise Cendrars, 92, 93, 99
Bogotá, 76
Boris Komissarov, 45
bourses de voyage, 39, 55, 68
boursiers, 38, 44, 55, 56, 57, 61, 66, 68, 83, 85, 125, 184, 220
Brasília, 56, 152, 167, 195, 207
Brésil, 1, 3, 7, 8, 9, 11, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 115, 116, 122, 124, 125, 130, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 150, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 178, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 193, 204, 205, 206, 207, 208, 215, 217, 219, 226, 227, 228, 229, 239, 240, 241, 242, 279, 302
Bruno de Menezes, 96, 97
Buenos Aires, 76, 193, 195, 223, 224, 225, 226, 238, 239
café Continental, 108
Calligrammes, 150
Calos Drummond de Andrade, 99

Câmara Cascudo, 95
 Candido Portinari, 85
 Caracas, 51, 237, 245
 Carlos Batista, 109
 carrefour Lafayette, 108
 Caspar Barleus, 34
 Ceará, 95, 148
 céramique *marajoara*, 142
 Cercle des Artistes Brésiliens, 130, 165, 166, 167
 Charles Clément, 169
 Charles Simon Pradier, 41, 48
 Chili, 51, 61, 62, 64, 70, 124, 229, 230, 231, 232, 242, 243
 Christophe Colomb, 53
 Claude Aveline, 153
 Claudius Caligaris, 94
 Colombie, 51, 70, 232, 243
 colonisation culturelle, 26, 51, 75, 77
 comte de la Barca, 40, 42
 Couto de Barros, 94
 Cristine Capper, 125
 Cuba, 51, 232, 233, 244
 cubisme, 85, 128, 143, 157, 163, 169, 186, 187, 193
 D. Manuel I, 65
 Deauville, 92
 Debora do Rego Monteiro, 115, 122, 164, 168
 Dejard de Mendonça, 96
 Di Cavalcanti, 92
 Dominique Lobstein, 127
 E. Humeau, 149
 Ecole de Paris, 110, 143, 171
 Ecole Nationale des Beaux-Arts, 39, 52, 120, 121, 126
 Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 39, 55
 Ecole Royale des Sciences, Arts et Offices, 41, 51
 Edgar Fernandes, 147
 Edson Regis, 148, 269
 Elisa Cândida Figueiredo Melo do Rego Monteiro, 115
 Eliseu Visconti, 120, 121
 Emilio Moura, 99
 Ernani Braga, 92
 Espagne, 8, 33, 36, 37, 62, 83, 127
 États-Unis, 62, 89, 105, 164
 Etienne Farkas, 169
 Eufrásio Barbosa, 152
 Eugène Zak, 169
 Europe, 26, 34, 40, 44, 45, 53, 56, 57, 61, 64, 66, 75, 76, 79, 81, 83, 84, 85, 87, 90, 100, 105, 106, 108, 109, 110, 115, 125, 127, 134, 135, 139, 150, 158, 164, 166, 169, 175, 184, 185, 194, 208, 219, 302
 Eustorgio Wanderley, 136
 Expositions des Artistes Vivants, 63
 Fédora do Rego Monteiro, 9, 11, 25, 26, 109, 111, 116, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 174, 176, 186, 254, 301, 302
 Félix-Émile Taunay, 44, 52
 Ferdinand Denis, 45
 Fernand de Divoire, 140
 Fernand Léger, 128, 141, 169
 Filippo Tommaso Marinetti, 92
 France, 7, 8, 11, 22, 26, 27, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 67, 69, 71, 78, 83, 85, 92, 94, 101, 111, 115, 121, 127, 130, 137, 142, 145, 146, 151, 153, 155, 156, 159, 164, 165, 166, 168, 174, 183, 184, 187, 188, 194, 199, 205, 207, 219, 281, 282
 Francisco Bores, 169
 Francisco Dias, 33
 Francisco du Bocage, 106
 Francisco Pereira Silva Junior, 158
 François Auguste Biard, 46
 François Mauriac, 99
 Frans Masereel, 169, 173
 Frans Post, 34, 36, 193, 205
 Frédéric Lefevre, 99
 futurisme, 86, 93
 Galerie de La Baume, 153, 266
 Galerie *Elegante*, 138, 247, 251, 278
 Galerie Fabre, 142, 262
 Galerie Gonet, 159, 163, 278
 Galerie Katia Granoff, 153, 263, 269
 Galerie l'Odéon, 150
 Genevieve Marie, 169
 Géo-Charles, 8, 11, 110, 136, 140, 141, 143, 145, 150, 153, 156, 163, 168, 173, 174, 192, 193, 196, 267, 268, 270, 275
 Georg Heinrich von Langsdorff, 44
 Georg Przyrembel, 92
 Georges Braque, 169
 Georges Papazott, 170
 Georges Valmier, 170
 Germaine Gerbecq, 169
 Getúlio Vargas, 84, 146, 175, 177
 Gilberto Freyre, 104, 140
 Gino Severini, 169

- Gobelins, 35
Governo Geral, 32, 33
Graça Aranha, 92
Grandjean de Montigny, 41, 49, 50
Gregoriano Canedo, 99
Gregorio Serrao, 33
Grenoble, 136, 145, 153, 155
Gresillon, 103
Guilherme Auler, 144
Guilherme de Almeida, 92
Guillaume Apollinaire, 8, 128
Guiomar Novaes, 92
Guita Charifker, 152
Haya, 34, 35
Heitor Marçal, 95
Henri Matisse, 170
Henri Victor Gabriel Le Fauconnier, 169
Henrique da Silva, 42
Henrique de Coimbra, 65
Hercule Florence, 80
Hernando Vines, 170
Ibrahin Sued, 154
Ildefonso do Rego Monteiro, 115
impressionnisme, 85, 87, 104, 109, 128, 130, 131, 135, 136, 186
Independent School of Art, 89
Ismael Gonzales de la Serna, 169
Italie, 83, 219
Itamaraca, 36
Jacques Brousseau, 99
Jacques-Louis David, 51
Jaime Griz, 95
James Lancaster, 33
Jean Cassou, 147, 153, 273
Jean Cocteau, 164
Jean Francis Laglenne, 169
Jean Gacon, 149
Jean III, 32
Jean Lurcat, 170
Jean Paul Laurens, 166, 282
Jean VI, 37, 38, 39, 49
Jean-Baptiste Debret, 41, 46, 47, 52, 53, 79, 80, 81, 215, 217, 219
Joao Cabral de Melo Neto, 144, 147
Joao Câmara, 152
João Pessoa, 158
Joao Santana, 100
Joaquim do Rego Monteiro, 1, 3, 5, 8, 25, 26, 111, 115, 140, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 168, 170, 171, 172, 173, 186, 187, 193, 277, 301, 302
Joaquim Inojosa, 95, 96, 108, 109, 110
Joaquim José da Silva Xavier, 68
Joaquim Lebreton, 40, 42
Johann Moritz Rugendas, 44, 46
Jonh Graz, 92
Jorge Fernandes, 95
José Américo de Almeida, 95
José Barbosa, 152
José Cordeiro, 108
José do Rego Monteiro, 115
José Tavares, 152
Joseph Csaky, 169
Josué de Castro, 95
Juan Gris, 89, 140
Jules Guiffrey, 35
Julieta de França, 125
Kaspar van Baerle, 34
Klaxon, 94, 95, 99, 185, 206
La Nouvelle Revue Française, 94
la première guerre mondiale, 60, 61, 70
Lasar Segall, 87, 88, 89, 91, 109, 185, 187
Léon Comerre, 166, 282
Léonce Rosemberg, 110, 143, 153, 163, 168, 196, 273
Léopold Survage, 170
Léopold Zborowski, 140
Liège, 141, 150, 153
Lima Cavalcanti, 107
l'Institut de France, 40
l'Institut Historique et de Géographique du Brésil, 39
Lisbonne, 38
Londres, 76
Louis XIV, 34, 35, 36, 63, 193, 205, 206
Louvre, 35, 43, 193, 198, 205, 248
Lucidio de Freitas, 96
Luís Nunes, 107
Madalena Zaccara, 7, 11, 25, 56
Madrid, 51
magazine *Sagesse*, 164
Maison Orange, 34
Maniérisme, 31
manifeste *Anthropophagique*, 95
Manifeste *Pau Brasil*, 95
Manoel Lubambo, 144, 145

Manuel Bandeira, 85, 92
 Manuel I^{er}, 31, 32
 Manuel Rendon, 169
 Maranhão, 34, 152
 Marc Chagall, 128, 164
 Marcel Béalu, 151
 Marcel Duchamp, 89
 Marcelle Louis Villard, 143
 maréchal Deodoro da Fonseca, 39
 Maria Angelica Melendi, 170
 Maria Blanchard, 169
 Maria Caldas, 158, 249
 Maria Clemencia, 99
 Marinette Prado, 91
 Mario Caldas, 158
 Mário de Andrade, 85, 86, 92, 98, 99, 159, 191, 195
 Marquis de Aguiar, 41
 Marquis de Marialva, 38, 40, 48
 Marquis de Pombal, 37
 Martine Lacas, 121
 Martins de Almeida, 99
 Maurice de Nassau, 34, 35
 Maurice Loutreuil, 169
 Maurice Raynal, 142, 159, 160
 Max Jacob, 164
 Menotti Del Picchia, 92, 158, 159
 Mexico, 76, 234
 Mexique, 51, 61, 62, 64, 71, 193, 233, 234, 244
 Minas Gerais, 37, 39, 68, 83, 85, 93, 99, 282
 Miranda Netto, 100
 Mission artistique française, 39, 184
 Monteiro Lobato, 90
 mouvement anthropophagique, 109
 musée Quinta da Boa Vista, 137
 mythologie indigène, 109
 Napoléon I^{er}, 40
 Nassau, 35, 195, 207, 250
 Néoclassicisme, 40, 50, 51, 57, 65, 66
 Nice, 140, 155, 278, 280
 Nicolas-Antoine Taunay, 38, 41, 42, 43, 44, 48
 Norah Borges, 99
 Nord-Est, 21, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 92, 95, 96, 97, 98, 102, 104, 105, 106, 111, 158, 165, 183, 267
Nouvelle Revue Française, 99
 Octavio de Freitas, 148
 Olinda, 32, 34, 36, 105, 152, 253, 268
 Olivia Guedes Penteado, 86

Oswald de Andrade, 92, 93, 95, 108, 186
 Otacílio Alecrim, 95
 Otacílio Colares, 148
 Othen Mello, 158
 Pablo Gargallo, 140
 Paço Imperial, 45, 205
 Paraguay, 51, 234
 Paraíba, 7, 11, 33, 84, 95, 96, 158, 159, 192
 Paris, 1, 3, 7, 8, 23, 24, 25, 26, 27, 35, 39, 40, 42, 43, 46, 47, 48, 51, 52, 54, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 71, 76, 83, 85, 94, 102, 103, 110, 111, 116, 121, 122, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 153, 154, 155, 159, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 186, 187, 188, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 219, 227, 246, 247, 248, 249, 259, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 277, 278, 279, 282, 301, 302
 Paul Gervais, 126, 133
 Paul Klee, 159, 160
 Paul Landowski, 166
 Paul Signac, 128
 Paul Vachet, 108
 Paul Valéry, 99
 Paulo Herkenhoff, 25, 26, 105, 107, 111
 Paulo Prado, 86, 87, 91, 92
 Paulo Torres, 110
 Pays-Bas, 34
 Pedro Américo de Figueiredo, 66, 115
 Pedro I, 38, 39
 Pedro II, 39, 55, 65, 66, 84
 Pedro IV, 38
 Pedros Rodrigues, 157
 Pereira de Souza, 158
 Perillo d'Oliveira, 95
 Pernambouc, 7, 9, 11, 21, 25, 34, 56, 95, 96, 98, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 128, 129, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 143, 145, 146, 147, 148, 154, 156, 157, 158, 159, 164, 173, 174, 176, 177, 178, 186, 195, 196, 227, 228, 264, 270, 271, 282, 283
 Pérou, 51, 62, 64, 70, 235
 Philippe II, 33
 Picasso, 140, 142, 143, 169, 172
 Pierre Lasserre, 99
 Pierre Louis Duchartre, 140
 Pierre Paul Pommayrac, 62
 Pierre Seghers, 149, 150, 207, 208
 Pierre-Louis Flouquet, 169
 Piet Mondrian, 128

- Piotr Piotrowski, 8, 78
Piter Post, 34
Plinio Salgado, 146
Porto, 38, 62, 100, 219, 229, 235, 236, 283
Porto Rico, 62, 235, 236
Portugal, 24, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 65, 94, 183, 283
postimpressionnisme, 87, 109, 136
première République, 39, 84
Prudente de Moraes, 99
Raoul Dufy, 169
Réalisme, 57, 66, 67, 68
Recife, 1, 3, 7, 9, 11, 22, 24, 25, 26, 27, 32, 33, 34, 36, 57, 95, 96, 97, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 115, 116, 117, 120, 121, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 165, 168, 171, 173, 174, 175, 176, 178, 183, 186, 187, 188, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 227, 241, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 278, 279, 280, 282, 283, 285, 288, 289, 291, 292, 301, 302
Renaissance, 24, 31, 172
Renato de Almeida, 92
Restauration, 38, 40
Revista de Antropofagia, 94, 100, 206
revue *A Madrugada*, 100, 102
revue *A Revista*, 99
revue *A União*, 158
revue *Arco e Flecha*, 100
revue *Belém Nova*, 96, 97
revue *Efemeris*, 96
revue *Estética*, 99
revue *Fronteiras*, 144, 146, 147
revue *Mauricéa*, 95, 109
revue *Montparnasse*, 168, 171, 172
revue *Renovação*, 146
revue *Verde*, 99
Richard Marin, 33
Rio de Janeiro, 9, 22, 24, 25, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 61, 65, 66, 67, 76, 78, 83, 84, 85, 86, 87, 92, 93, 95, 96, 98, 99, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 111, 115, 116, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 130, 133, 134, 136, 137, 139, 140, 143, 144, 150, 154, 155, 156, 158, 162, 163, 167, 168, 170, 173, 174, 176, 183, 185, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 219, 220, 226, 227, 228, 229, 239, 240, 241, 242, 246, 247, 249, 250, 251, 260, 261, 263, 265, 269, 270, 272, 278, 280, 282, 283
Rio Grande do Norte, 33, 95
Rio Grande do Sul, 84, 100, 229
Roberto Amorim, 152
Rodolfo Amoedo, 53
Rodolphe Julian, 69
Rodolphe Théophile, 169
Rodolpho Bernardelli, 53
Roger Avermaete, 94
Romantisme, 40, 57, 65, 66, 67, 145
Rome, 56, 76, 166, 175, 199
Ronald de Carvalho, 92, 139, 140, 261, 270
Rosa Hardmann, 136
rue Gros, 155
Russie, 44
Salon d'Automne, 60, 64, 208
Salon de la Société des Beaux-Arts, 60
Salon de Poésie, 153, 204, 265
Salon des Artistes Français, 63, 129, 204
Salon des Indépendants, 60, 64, 127, 128, 129, 132, 137, 142, 163, 223, 262
Salon des Tuileries, 142, 208, 262
Salons des Artistes Vivants, 60
Salons officiels, 60, 223
Salvador, 24, 32, 33, 37, 100, 116, 137, 183, 193, 229, 232, 236, 239, 240, 241, 267
Santiago, 51, 195, 208, 229, 230, 231, 232, 233, 236, 237, 242, 243
São Paulo, 9, 23, 24, 27, 33, 35, 37, 38, 39, 43, 76, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 109, 110, 111, 115, 125, 138, 139, 140, 141, 143, 148, 150, 155, 156, 158, 159, 162, 163, 166, 167, 168, 170, 173, 178, 185, 186, 187, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 226, 227, 229, 239, 240, 241, 242, 261, 263, 264, 268, 269, 270, 271, 272, 278, 280, 283
São Vicente, 33, 37
seconde guerre mondiale, 76, 148, 170
Semaine de l'art moderne, 91, 94, 102, 103, 140, 185
Sergio Buarque de Holanda, 99
Sergio Milliet, 94
Simon Arnaud de Pomponne, 35
Société des Artistes Français, 60, 63, 200, 201, 202, 203, 204
Société Nationale des Beaux-Arts, 60, 63, 64, 200, 201, 202, 203, 204
Société Zeppelin, 108
Souza Dantas, 142
Stanton Catlin, 153
Sud-Est, 37, 39, 83, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 138

Surindépendants, 163, 164, 262
 symbolistes, 83, 139
 Tácito de Almeida, 92
 Tadeu Chiarelli, 102
 Tarsila do Amaral, 85, 86, 93, 140, 163, 173, 186, 191
Terra Roxa e outras terras, 94
 Theodemiro Tostes, 100
 Thomas da Costa Kaufmann, 22, 76
 Thomas Marie Hippolyte Taunay, 44, 45
 Thomas Seixas, 158
 Tito Franco, 96
 Togores, 140
 Tomé de Souza, 32
 transferts culturels, 22, 23, 24, 26, 32, 34, 40, 115, 183, 184
 Ulysses Pernambucano, 157
 Union Ibérique, 33, 37
 Uruguay, 64, 236, 237, 244, 245
 Venezuela, 51, 62, 237, 245
 Venise, 127, 156, 175, 246
 Versailles, 35, 129, 163, 183, 204, 262, 278, 279
 Vicente do Rego Monteiro, 8, 25, 92, 109, 110, 136, 138, 139, 140, 141, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 163, 167, 168, 169, 173, 174, 176, 178, 186, 187, 196, 204, 205, 207, 208, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 283, 301, 302
 Vicente Jou i Senabre, 169
 Victor Brecheret, 92, 140
 Victor Meirelles de Lima, 64, 65
 Vienne, 38, 76
 Villa-Lobos, 92
 Virgilio Lopes Rodrigues, 109
 Virgilio Mauricio, 129, 165, 166, 167, 196, 282
 Walter Zanini, 25, 33, 35, 89, 98, 170, 195, 259, 260, 262, 263, 264, 266, 268, 269, 270, 271, 272
 Washington Luis, 84
 Wassily Kandinsky, 160, 161
 Wilhelm Haerberg, 92
 Willian Laparra, 166, 282
 Willy Lewin, 148
 Yan de Almeida Prado, 91, 92
 Ypiranga Filho, 152
 Zéphyrin Ferrez, 41
 Zina Aita, 92

Resumo

Conexão Recife-Paris: Transferências artísticas e descentralização da arte moderna brasileira. A obra de Fédora (1889 – 1975), Vicente (1899 – 1970) e Joaquim do Rego Monteiro (1903 – 1934)

Através do estudo das transferências artísticas efetuadas entre o Brasil e diferentes centros culturais europeus esta tese procura analisar dentro de um contexto latino-americano, as principais transformações artísticas ocorridas na história da arte brasileira desde o período colonial até a modernidade. Após desenhar um panorama das artes plásticas brasileiras entre o século XVI e o início do século XX, a pesquisa se desenvolve considerando as relações de dominação e de colonização culturais estabelecidas entre as metrópoles artísticas europeias e as periferias artísticas latino-americanas. Através do estudo sobre os dispositivos de difusão e circulação das ideias modernistas no Brasil o trabalho prossegue investigando o processo de descentralização da arte moderna brasileira, gerado a partir das relações culturais estabelecidas entre as cidades de Recife e Paris. Partindo do estudo sobre o percurso e as ações desenvolvidas pelos artistas de Recife, Fédora, Vicente e Joaquim do Rego Monteiro, durante as primeiras décadas do século XX, serão elucidadas algumas questões importantes para a compreensão do papel de Recife e da fratria Rego Monteiro no desenvolvimento e na descentralização da produção artística moderna brasileira. Esta análise será completada por um *corpus* iconográfico dos pintores Rego Monteiro.

Palavras-chave: arte moderna brasileira, transferências artísticas Europa-Brasil, arte colonial e pós-colonial no Brasil, Fédora do Rego Monteiro, Vicente do Rego Monteiro, Joaquim do Rego Monteiro

Résumé

Recife – Paris et retour : transferts artistiques et décentralisation de l’art moderne au Brésil. L’œuvre de Fédora (1889 – 1975), Vicente (1899 – 1970) et Joaquim do Rego Monteiro (1903 – 1934)

A travers l’étude des transferts artistiques réalisés entre le Brésil et différents centres culturels européens, cette thèse cherche à analyser dans un contexte latino-américain les principales transformations artistiques survenues dans l’histoire de l’art brésilien de la période coloniale jusqu’à la modernité. Après avoir dressé un panorama des arts plastiques brésiliens entre le XVI^e et le début du XX^e siècles, la recherche se développe en tenant compte des relations de domination et colonisation culturelles établies entre les métropoles artistiques européennes et les périphéries artistiques d’Amérique latine. En approfondissant l’expérience latino-américaine, à travers l’étude des mécanismes de diffusion et de circulation des idées modernistes au Brésil, le travail de recherche poursuit ses analyses sur le processus de décentralisation de l’art moderne brésilien, généré par les relations culturelles établies entre les villes de Recife et Paris. À partir de l’étude de l’œuvre, du parcours et des actions des artistes de Recife, Fédora, Vicente et Joaquim do Rego Monteiro, au cours des premières décennies du XX^e siècle, des questions importantes seront posées, ayant pour but de comprendre le rôle de Recife et de la fratrie Rego Monteiro dans le développement et la décentralisation de la production artistique brésilienne moderne. Cette analyse sera complétée par un *corpus* iconographique des peintres Rego Monteiro.

Mots clefs : art moderne brésilien, transferts artistiques Europe-Brésil, art colonial et postcolonial au Brésil, Fédora do Rego Monteiro, Vicente do Rego Monteiro, Joaquim do Rego Monteiro

Abstract

Recife-Paris and return: artistic transfers and the decentralization of modern art in Brazil. Fédora (1889 - 1975), Vicente (1899 – 1970) and Joaquim (1903 – 1934) do Rego Monteiro’s work

Through the study of artistic transfers between Brazil and various European cultural centers, this thesis seeks to analyze in a Latin American context the main artistic transformations that have taken place in the history of art. from the colonial period to modernity. After a panorama of Brazilian visual arts between the 16th and early 20th centuries, research is developing taking into account the relationships of cultural domination and colonization established between European artistic metropolises and the Latin American artistic peripheries. By deepening the Latin American experience, Through the study of the mechanisms of diffusion and circulation of modernist ideas in Brazil, the research continues its analysis on the process of decentralization of modern Brazilian art, cultural relations between the cities of Recife and Paris. Based on the study of the work, career and actions of the artists of Recife, Fédora, Vicente and Joaquim do Rego Monteiro, during the first decades of the 20th century, important questions will be asked, aimed at understanding the role of Recife and The Rego Monteiro siblings in the development and decentralization of modern Brazilian artistic production. This analysis will be supplemented by a iconographic *corpus* of painters Rego Monteiro.

Keywords : modern Brazilian art, artistic transfers Europe-Brazil, colonial and postcolonial art in Brazil, Fédora do Rego Monteiro, Vicente do Rego Monteiro, Joaquim do Rego Monteiro