

# VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HiCSA

---

Cecilia Braschi, Université Paris I – Panthéon Sorbonne

La participation française à la Première Biennale de São Paulo.

Une page d'histoire et d'historiographie de l'art, entre l'Amérique Latine  
et l'Europe

---

## **Avertissement**

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Cecilia Braschi, « La participation française à la Première Biennale de Sao Paulo. Une page d'histoire et d'historiographie de l'art, entre l'Amérique Latine et l'Europe », in GISPert, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

## La Biennale de São Paulo, ou l'invention de l'art moderne brésilien

La Biennale de São Paulo représente la première exposition d'art moderne de grande envergure réalisée en dehors des « centres » européens et nord-américains. Elle inaugure sa première édition en octobre 1951, dans les 5.000 mètres carrés du bâtiment du Trianon, dans le centre ville, avec la participation de 19 délégations nationales<sup>1</sup>.

Souvent indiquée comme un moment fondamental de rupture avec l'isolement provincial du pays, la Biennale marque en effet le début d'un nouveau chapitre culturel pour le Brésil, en termes de divulgation et de mise à jour de l'art moderne. Elle représente aussi le point d'arrivée d'un processus plus large, entamé dans les années 1920, en faveur d'un esprit rénovateur et « moderne », en opposition aux modèles conservateurs qui dominaient la culture et l'art brésiliens depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. La *Semana de arte moderna*, en 1922, et les trois éditions du *Salão de Maio*, de 1937 à 1939<sup>2</sup>, peuvent être lues comme les antécédents directs de la Biennale dans ce processus. Cependant, la Biennale se situe de manière décidément plus volontaire et consciente comme moteur d'un vrai projet culturel qu'un nouveau contexte historique et politique contribue à mettre au premier plan. L'année 1951 marque en effet la transition du gouvernement Dutra au gouvernement Vargas. Un fort programme de développement national est alors mis en place, qui redessine les relations entre état et économie, le gouvernement acquérant un rôle de plus en plus directif sur le système économique et financier. L'art et la culture ont une place centrale dans ce programme. On le constate dans l'attention portée à l'architecture, par l'incorporation du modernisme à l'idée d'un nouvel état national<sup>3</sup>, mais aussi dans la professionnalisation des artistes et dans les projets pédagogiques qui leur sont destinés<sup>4</sup>. Si le projet politique et économique de Vargas, à la fois nationaliste et

---

<sup>1</sup> Allemagne, Autriche, Belgique, Brésil, Canada, Chili, Cuba, France, Etats-Unis, Grande-Bretagne, Haïti, Pays-Bas, Italie, Japon, Panama, Portugal, République Dominicaine, Suisse, Paraguay.

<sup>2</sup> La *Semana de arte moderna*, festival inspiré par la *Semaine de Fêtes de Deauville*, comprend une exposition d'art et des sessions littéraires et musicales. Elle représente la première manifestation collective publique dans l'histoire culturelle du Brésil. Le *Salão de maio*, plus strictement réservé aux arts plastiques, donne pour la première fois la voix aux groupes et aux associations qui promeuvent les jeunes artistes brésiliens, tout en encourageant l'échange avec la production internationale. L'édition de 1939 comprend une importante participation étrangère, avec des œuvres de Calder, Albers et Magnelli, entre autres. Cf. Paulo Mendez de Almeida, *De Anita ao Museu*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

<sup>3</sup> Lauro Cavalcanti, *Moderno e brasileiro. A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2006.

<sup>4</sup> Paulo Mendez de Almeida, *De Anita ao Museu*, op. cit.

internationaliste, vise à créer les conditions pour une « substitution des importations »<sup>5</sup>, on pourrait dire que la Biennale fonctionne, dans le domaine de l'art, comme un modèle de substitution de l'importation *culturelle*. Assimilant un modèle européen (en l'occurrence la Biennale de Venise, dont la biennale pauliste s'inspire ouvertement<sup>6</sup>), le Brésil s'en rend volontairement autonome, par un dispositif capable non seulement de produire un véritable « art moderne brésilien », mais d'en encourager l'exportation internationale.

Néanmoins, bien que favorisée par le contexte politique et économique, la Biennale naît d'une initiative privée<sup>7</sup>. Son fondateur, Francisco Matarazzo Sobrinho, était le même industriel d'origine italienne qui avait créé, deux ans auparavant, le Musée d'art Moderne de São Paulo (MAM)<sup>8</sup>. Les investissements de capitaux privés dans la sphère culturelle sont une coutume très courante à São Paulo dans les années 1940 : le MAM a une histoire tout à fait similaire à celle du Museu de Arte de São Paulo (MASP), créé en 1947 par Pietro Maria Bardi à partir de la collection Assis Chateaubriand<sup>9</sup>. La création de la Biennale répond donc à la même ambition d'une élite culturelle d'entrepreneurs de créer dans cette ville un pôle culturel « ultramoderne », capable de « mettre l'art brésilien en contact direct avec l'art du reste du monde, et essayer de conquérir, pour la ville de São Paulo, la position de centre artistique mondial »<sup>10</sup>.

### La France vue depuis le Brésil

Dans ce programme, la participation de la délégation française est attendue avec un intérêt particulier par les organisateurs de la Biennale. Comme le rappelle Lourival Gomes Machado, directeur artistique de la première édition, il s'agit de la première grande occasion de voir au Brésil les « grands noms de la peinture universelle de

---

<sup>5</sup> Boris Fausto, *História do Brasil*, Edusp, São Paulo, 1999.

<sup>6</sup> Les lettres envoyées par la direction artistique de la Biennale aux délégations invitées, le 28 septembre 1950, affichent clairement cette référence. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

<sup>7</sup> Le gouvernement se charge d'environ 50% des frais pour les deux premières éditions de la Biennale (Voir à ce sujet Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*, Projeto, São Paulo, 1989).

<sup>8</sup> La première édition de la Biennale, initiative du Musée, est intitulée : « Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo ». Elle changera de nom (« Bienal de São Paulo ») et se rendra indépendante du Musée seulement à partir de la cinquième édition (1959).

<sup>9</sup> Pietro Maria Bardi, *História do MASP*, Quadrante, São Paulo, 1982.

<sup>10</sup> *Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, catalogue de l'exposition, São Paulo, 1951.

l'École de Paris »<sup>11</sup> et ceux « à qui la peinture française de demain sera confiée »<sup>12</sup>. Ainsi, selon les mots du même directeur artistique : « non seulement l'importance de l'art moderne français exigera une représentation nombreuse et de valeur, mais encore il est impossible de concevoir une démonstration internationale d'art moderne sans la participation de la nation à laquelle cet art doit ses progrès les plus marquants.<sup>13</sup> »

Cette déférence pour l'art et pour la culture française est fortement enracinée au Brésil. L'art français y est bien connu, surtout à travers les voyages en Europe d'artistes et d'intellectuels et grâce aux publications étrangères disponibles au Brésil déjà au début du siècle. De plus, depuis les années 30, de nombreux intellectuels français (Roger Bastide et Claude Lévi-Strauss, entre autres) enseignent – en français – à l'École de philosophie et lettres de l'Université de São Paulo, lieu de formation pour tous les critiques et historiens de l'art acteurs de cette biennale, et notamment pour son directeur artistique, Gomes Machado. Il faut croire qu'une connaissance profonde de la culture française de la part des Brésiliens justifie le regard attentif porté sur la participation de la France à la première Biennale. Un autre élément est cependant susceptible de conditionner inversement ce regard, à savoir la politique dite de « bon voisinage » entre le Brésil et les Etats-Unis, qui diffuse un programme « panaméricaniste » visant à promouvoir des liens culturels entre Amérique du nord et du sud<sup>14</sup>. Particulièrement accentuée par le gouvernement Dutra dans les années 40, elle accompagne au Brésil un changement de mentalité progressif, au détriment de l'hégémonie culturelle française et en faveur de la nord-américaine. Des indices de ce changement sont reconnaissables, entre autres, dans l'accueil très peu chaleureux que la critique brésilienne accorde aux expositions d'art français présentées après la guerre par Germain Bazin et René Huyghe<sup>15</sup>. Censées présenter l'évolution de l'art moderne français depuis le XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux contemporains, elles sont perçues comme des « rétrospectives peu exhaustives qui souffrent de choix

---

<sup>11</sup> Lettre de Lourival Gomes Machado à Gabrielle Mineur (attachée culturelle de l'Ambassade de France à Rio de Janeiro), 19 mai 1950, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Lettre originale en français.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Lettre de Lourival Gomes Machado à Louis Joxe (directeur général des relations culturelles du Ministère des affaires étrangères), 28 septembre 1950, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Lettre originale en français.

<sup>14</sup> L'Inter American Affairs Office, agence directement liée au département d'état nord américain et dirigée par Nelson Rockefeller, est créée en 1941 précisément dans ce but. Le MoMA de New York a aussi un rôle central dans la création du MAM de São Paulo, en lui donnant treize œuvres majeures et en signant un jumelage entre les deux musées.

<sup>15</sup> *Peintres français d'aujourd'hui – arts décoratifs*, Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1945 et *De Manet à nos jours*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, novembre 1949.

conservateurs »<sup>16</sup>. Les tableaux de Gischia, Manessier, Tal Coat ou Pignon présentés « n'allai[ent], selon Mario Pedrosa, pas au delà de l'École de Paris traditionnelle, dont les limites se circonscrivent entre un surréalisme corrigé à la Balthus, un post-cubisme français à la Bazaine, et un expressionnisme modéré à la Gruber. »<sup>17</sup>.

Une autre exposition française, en revanche, trouve un accueil bien plus positif dans le milieu artistique brésilien de la fin des années 1940 : l'exposition itinérante *Do figurativismo ao abstracionismo*, organisée en 1949 par Léon Degand, premier directeur du MAM de São Paulo<sup>18</sup>. Cette exposition est censée offrir un panorama des tendances abstraites internationales depuis le début du siècle jusqu'aux artistes les plus jeunes, mais du fait d'un problème d'organisation<sup>19</sup> tous les envois depuis les Etats-Unis, organisés par Marcel Duchamp et Sidney Janis, sont annulés. L'exposition se réduit donc à une présentation de l'abstraction de l'École de Paris, confirmant ainsi, bien qu'involontairement, la position de cette ville dans le développement des tendances contemporaines. *Do figurativismo ao abstracionismo* marque un moment très important dans le débat artistique brésilien sur l'art abstrait, que presque aucun artiste brésilien ne pratique encore à cette époque. Elle représente aussi un antécédent important pour la première Biennale, dans la mesure où elle prépare et conditionne les attentes et la réception des œuvres françaises, surtout chez les défenseurs de l'art abstrait.

### Le pavillon français : attentes, choix et omissions

La France est la première des délégations à confirmer sa participation à la première biennale, en reconnaissant implicitement toute l'importance de la

---

<sup>16</sup> “[...] retrospectiva[s] não muito completa[s], e ressentindo-se de certo conservadorismo na sua seleção”, Mario Pedrosa, “A Bienal de cá pra lá” (1970), in Ferreira Gullar, *Arte Brasileira Hoje*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1973 (repris dans: Otilia Beatriz Fiori Arantes, (dir.). *Mario Pedrosa. Política das artes: textos escolhidos I*, Edusp, São Paulo, 1995. (Sauf mention contraire, toutes traductions du portugais par l'auteur).

<sup>17</sup> “[...] não ia contudo além da Escola de Paris tradicional, cujos limites bordejavam entre um surrealismo corrigido à Balthus, um pós-cubismo francês à Bazaine e um expressionismo moderado à Gruber [...]”, *Ibidem*.

<sup>18</sup> Exposition présentée entre mars et décembre 1949 au Museu de Arte Moderna, São Paulo, dans le siège de la compagnie d'assurance Sur America Terrestre, Maritimos e Acidentes, Rio de Janeiro et à l'Instituto de Arte Contemporaneo, Buenos Aires (intitulée: “El arte abstracto”).

<sup>19</sup> Les difficultés dans les relations et les transports internationaux évoquées par Degand dans le catalogue, pour justifier l'absence de l'envoi américain, sont reproductibles à un désaccord entre le Musée, le prêteur (Galerie Leo Castelli de New York) et l'intermédiaire (Galerie René Drouin de Paris) à propos du paiement d'une partie des frais. (Informations puisées dans le fonds MAM, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo et fonds Léon Degand, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris).

manifestation, ainsi que ses intérêts culturels et commerciaux envers ce « nouveau monde ». Le Ministère des affaires étrangères charge l'Association Française d'Action Artistique (AFAA) de traiter toutes les questions liées à l'envoi des œuvres de la délégation française, et forme un comité de sélection composé par Philippe Erlanger, Raymond Cogniat, Jean Cassou, Jacques Lassaigne, Jean Bazin et Félix Labisse. Jean Cassou, désigné commissaire d'exposition, ne pourra pas participer à l'installation pour des raisons de santé. Il sera remplacé par Jacques Lassaigne, qui prendra sa place aussi en tant que membre du jury.

La première résolution de la France, en novembre 1950, est de prévoir des « toiles importantes des maîtres vivants (Picasso, Braque, Matisse, Rouault), ainsi que le voyage à São Paulo d'un de ces artistes, et une salle d'honneur dédiée à Renoir »<sup>20</sup>. Lourival Gomes Machado réagit immédiatement pour s'assurer que, à côté de ces grands noms, l'on ne néglige pas les œuvres plus contemporaines, car, comme il le souligne à plusieurs reprises, la Biennale « est une réalisation d'un pays jeune et qui dépose dans les jeunes ses meilleurs espoirs »<sup>21</sup>. La première liste approximative des participants français comporte en effet, à côté de trois grands peintres historiques (Picasso, Rouault, Matisse), un choix de 30 à 34 peintres contemporains représentant les différentes tendances, un grand sculpteur reconnu (Laurens), six ou huit sculpteurs contemporains, et cinq graveurs.

Dans une deuxième liste de mars 1951, Léger et Gromaire sont rajoutés dans la section des « maîtres », tandis que dans la salle d'honneur on envisage de remplacer Renoir par Séraphine, « peintre peu connu [sic] du public et assez extraordinaire »<sup>22</sup>, présentée comme la porte-parole d' « une des traditions les plus profondes et vives de la civilisation française ».<sup>23</sup>

Sur ce dernier point, les organisateurs brésiliens ont aussi leur mot à dire : « avec tout le respect, nous avons seulement une petite observation à faire en ce qui concerne la salle d'honneur. Sans vouloir influencer sur les décisions de la commission de sélection, mais en vue uniquement de la renommée de Renoir parmi le public de

---

<sup>20</sup> *Ibidem.*

<sup>21</sup> Lettre de Lourival Gomes Machado à Gabrielle Mineur, 19 mai 1950, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Lettre originale en français.

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> Jean Cassou, [présentation de la délégation française], *Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, *op. cit.* Manuscrit original en français: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

São Paulo, nous croyons pouvoir suggérer que la représentation française sera bien plus brillante si le salon d'honneur sera dédié à Renoir au lieu de Séraphine<sup>24</sup>. »

Cependant, l'AFAA confirme le choix de Séraphine<sup>25</sup>, ainsi que celui des autres maîtres retenus pour la partie « historique » : Léger, Picasso, Gleizes et Masson. Les œuvres de Gromaire n'arrivent pas à temps au Brésil et ne sont pas exposées<sup>26</sup>, bien que le nom de l'artiste apparaisse dans le catalogue. L'exclusion de Matisse et Braque de la sélection des « maîtres » sera vivement regrettée par la critique et la presse brésiliennes.

En dehors des participations nationales, cette biennale prévoit aussi une section d'« artistes invités » à laquelle participent des artistes internationaux choisis par un jury brésilien ou retenus parmi les nombreuses candidatures spontanées. Il s'agit, officiellement, de favoriser la plus grande participation de jeunes artistes, mais aussi, dans les faits, d'offrir au jury brésilien la possibilité d'exercer un choix autonome parmi les artistes étrangers non sélectionnés par les commissariats nationaux. Le comité français fait savoir clairement son souhait de bannir toute participation française en dehors du pavillon officiel, estimant qu'elle « porterait préjudice à la participation nationale »<sup>27</sup>. La direction artistique de la biennale, craignant de compromettre la participation française, s'engage d'abord à « ne pas émettre une seule invitation sans avoir reçu la communication officielle sur la composition de la représentation française »<sup>28</sup>, pour finalement renoncer à la sélection de toute candidature spontanée reçue d'un artiste français, suite à la menace explicite de l'AFAA de retirer son envoi. La France est ainsi la seule délégation à bénéficier de cette exception, allant à l'encontre du règlement publié dans le catalogue de la manifestation.

« Modernité » et « abstraction » : de l'histoire à l'historiographie

---

<sup>24</sup> Lettre de Lourival Gomes Machado à Félix Labisse, 27 mars 1951, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo .

<sup>25</sup> La proposition de Labisse d'inclure Séraphine dans « un ensemble de peintres naïfs, à partir du Douanier Rousseau » aurait mieux satisfait les attentes des organisateurs à cause de la renommée de ce peintre. Cependant, aucun tableau du Douanier ne fera partie de la sélection. Voir la lettre de Félix Labisse à Lourival Gomes Machado, 3 mai 1951, *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, op. cit.*

<sup>27</sup> Lettre de Félix Labisse à Lourival Gomes Machado, 16 février 1951, *Ibidem*.

<sup>28</sup> Lettre Lourival Gomes Machado à Félix Labisse, 22 février 1951, *Ibidem*.

À propos du large choix des artistes plus « jeunes » (rares sont les participations d'artistes de moins de 40 ans) présentés dans le pavillon français, on lit dans l'introduction au catalogue par Jean Cassou : « on ne prétend pas donner une présentation exhaustive de toute la production artistique des derniers 50 ans. À une biennale qui se propose avant tout, de confronter les efforts les plus significatifs et actuels, on prétend principalement montrer la diversité des courants qui se manifestent actuellement »<sup>29</sup> afin de souligner « la vitalité et la diversité de la production française »<sup>30</sup>.

Dans les rares photos officielles du pavillon français, cependant, on ne voit jamais les « jeunes » artistes de renommée modeste, comme Roger Bezombes, Jacques Despierre, André Minaux ou Mario Prassinos, mais uniquement les cimaises les plus « institutionnelles », montrant les tableaux de Roger Chastel (vainqueur du premier prix de peinture), de Fernand Léger (qui reçoit la plus grand nombre de louanges de la critique) ou encore la *Mante religieuse* de Germaine Richier, œuvre acquise à cette occasion par le MAM de São Paulo. La circulation de ces images détermine en partie l'historiographie qui sera faite de l'exposition, même si elle ne permet pas d'apprécier la diversité des artistes présentés dans le pavillon français, largement commentée par la critique.

Si le plus grand espace dans la presse est donné aux pavillons italien et français, on remarque que, malgré l'enthousiasme du grand public, les commentaires de la critique la plus informée ne sont pas du tout élogieux envers le pavillon français. On critique notamment son manque « d'unité d'orientation, et le contraste entre les chefs d'école (tel Picasso et Léger) »<sup>31</sup> et « leurs disciples » qui, entre « le néoréalisme et l'abstraction cherchent un message nouveau, conduisant des recherches nettement angoissantes »<sup>32</sup>. On reçoit mal aussi l'importance accordée à Séraphine et à d'autres naïfs, trouvant qu'« elle se justifie difficilement devant l'absence totale de Braque, Matisse, Rouault, et l'insuffisance des cimaises consacrés à Picasso et à Villon »<sup>33</sup>. La revue *Habitat* attaque violemment le pavillon français, en accusant l'AFAA de

---

<sup>29</sup> Jean Cassou, [présentation de la délégation française], *Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, op. cit.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> (“[...] não há unidade de orientação, sendo marcante o contraste entre os *chefs d'école* como Picasso Léger e os seus discípulos que, dentro de correntes moderníssimas do neo-realismo e abstracionismo buscam uma mensagem nova, realizando uma pesquisa que é marcadamente angustiosa”), Valter Zannini, in *O Tempo*, 21 décembre 1951.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Emile Langui, “São Paulo, nouvelle Venise des arts”, *Les beaux arts*, 7 décembre 1951.



manière provocatrice d'avoir gardé le premier choix pour la Biennale de Venise, et de n'avoir envoyé à São Paulo que « les restes », stocks poussiéreux sortis des dépôts des musées français pour être exposés quelques temps au soleil tropical<sup>34</sup>.

Le critique Mario Pedrosa, dans le journal *Estado de São Paulo*, se demande : « où sont Manessier, Estève, Lopicque, Hartung ? »<sup>35</sup>, et dénonce l'absence des autres abstraits présents dans l'exposition de Degand : les Delaunay, Dewasne, Deyrolle et Herbin. Comme bien d'autres critiques défenseurs de l'art abstrait, il compare le pavillon français aux pavillons suisse et allemand, trouvant ces derniers beaucoup plus aboutis, avec des toiles de Richard Paul Lohse, Sophie Taeuber-Arp et Willy Baumeister. Dans un autre article de l'*Estado de São Paulo*, on trouve encore une allusion à l'exposition *Do figurativismo ao abstracionismo* : « on ne peut pas manquer de se souvenir de l'exposition de Degand, puisque elle nous oblige à constater une fois de plus à quel point le pavillon français, à la Biennale de São Paulo, est incomplet.<sup>36</sup> » Ainsi, appréciant à peine les toiles de Schneider, Bazaine, Bérard et Ubac, il tranche, à propos de Kermadec, Piaubert, Zamatir, Le Moal et Arnoud : « avec des toiles inégales et mal réalisées, ils n'apportent aucune contribution importante au mouvement abstrait »<sup>37</sup>. Contrairement aux critères de sélection adoptés par Degand dans son exposition de 1949, aucun jeune artiste de l'abstraction construite française n'est présent à la Biennale. Si la plupart des œuvres proviennent de la Galerie Maeght, le fait qu'aucune d'elles n'ait été prêtée par la Galerie Denise René (déjà connue en Amérique du sud pour son soutien à l'abstraction géométrique et construite) déçoit une partie de la critique<sup>38</sup>. La cimaise dédiée à Léger est de loin la plus appréciée. Antonio Bento voit dans l'œuvre de l'artiste « une synthèse de l'évolution de la peinture moderne depuis le cubisme jusqu'aux courants abstraits les plus actuels »<sup>39</sup> et regrette le fait que « par obéissance au principe préliminaire de

---

<sup>34</sup> Serafim, "O reporter na biennial", *Habitat*, n. 5, octobre-décembre 1951.

<sup>35</sup> "Onde estão Manessier, Estève, Lopicque, Hartung?", Mario Pedrosa, "A primeira Bienal", *Jornal do Brasil*, 20 octobre 1951

<sup>36</sup> "Não podemos deixar de lembrar a exposição "Do figurativismo ao abstracionismo" com que Léon Degand inaugurou as atividades do Museu de Arte Moderna, porque ela nos força a verificar, mais uma vez, quanto o pavilhão da França na Bienal de São Paulo está incompleto".), "Itinerário da primeira bienal II. Ainda o pavilhão da França", *O Estado de São Paulo*, 12 décembre 1951.

<sup>37</sup> "[...] com telas desiguais e mal realizadas não trazem nenhuma contribuição importante ao movimento abstracionista", *Ibidem*

<sup>38</sup> Cf. Jorge Romero Brest, "Primera Bienal de San Pablo", *Ver y estimar* (Buenos Aires), vol. VII, n. 24-26, juillet-novembre 1951.

<sup>39</sup> "È sobretudo uma obra que sintetiza a evolução da pintura moderna, desde a fase cubista, até as tendencias abstracionistas da actualidades", Antonio Bento, in *Diario Carioca*, 28 octobre 1951.

refus des grands noms »<sup>40</sup>, ce peintre ne gagne pas le prix de peinture, qui est remporté par le plus jeune Roger Chastel, avec son tableau *Amoureux dans un café*<sup>41</sup>.

Plus qu'un choix en faveur des jeunes artistes, le prix à Roger Chastel (qui, par ailleurs, était âgé à l'époque de plus de 50 ans), à côté de celui de Max Bill pour la sculpture, est généralement interprété par la critique et par l'historiographie de l'art brésilienne – jusqu'à la plus récente – comme la preuve du soutien inconditionnel du jury de la première Biennale aux tendances abstraites. De même, la distribution de prix à quelques artistes abstraits dans le pavillon brésilien (Geraldo de Barros et Ivan Serpa sont récompensés par le prix d'acquisition du MAM, Abraham Palatnik reçoit une mention spécial du jury) a été utilisé par la critique pour considérer cette Biennale comme l'évènement qui a consacré pour la première fois l'art abstrait au Brésil. Selon cette lecture, elle ouvrirait ainsi le chemin aux déclinaisons nationales postérieures de ce courant, comme le concrétisme et le néo-concrétisme<sup>42</sup>. Pourtant, un examen attentif révèle que les très nombreux prix attribués par cette Biennale sont distribués en parties égales entre les représentants de l'art abstrait et de la figuration. Pour rappeler seulement les principaux, outre les prix de sculpture et de peinture internationaux déjà mentionnés, les prix correspondants dans la sélection nationale sont remportés respectivement par Victor Brecheret et Danilo Di Prete, tandis que Oswaldo Goeldi et Giuseppe Viviani obtiennent le premier prix de gravure (respectivement national et international), et Aldemir Martins et Renzo Vespignani remportent les prix de dessin. Mis à part les deux prix de peinture et sculpture internationales, tous les autres sont donc remportés par des artistes figuratifs.

Quand on compare les images « officielles » et « non officielles » de l'exposition – à savoir les photographies publiées dans la presse, puis reprises par les publications plus récentes, et le grand nombre de clichés conservés dans les archives de la Biennale –, on apprécie une très grande variété de propositions, aussi bien dans le style que dans la qualité des œuvres. Ceci est tout à fait plausible pour une telle manifestation, qui, à sa toute première édition, n'a pas encore adopté une ligne directive stricte. Paulo Mendes de Almeida semble alors très honnête en définissant la

---

<sup>40</sup> “[...] em obediência ao princípio preliminar de repúdio aos grandes nomes [...]”, *Ibidem*.

<sup>41</sup> Acquise par le MAM de São Paulo, cette oeuvre de 1950 (huile sur toile, 161,7x97 cm) fait aujourd'hui partie des collections Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)

<sup>42</sup> Voir par exemple: Mario Pedrosa, “A Bienal de cá pra lá”, *op. cit.*; Aracy Amaral, *Museu de arte contemporânea da Universidade de São Paulo, Perfil de um acervo*, Techint, São Paulo, 1986; Ronaldo Brito, *Neoconcretismo. Vertice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, Cosac e Naify, São Paulo, 1999.

première Biennale comme « éclectique et tumultueuse »<sup>43</sup>, trouvant préférable cet « éclectisme riche et vivant, à la monotonie ennuyeuse de certaines expositions postérieures »<sup>44</sup>.

Murilo Mendes, par ailleurs, remarque deux points notables dans cette exposition : l'avancement du courant abstrait (en effet bien présent dans les pavillons italiens, allemand, suisse, américain) mais aussi l'« infériorité » de peintres et sculpteurs brésiliens par rapport aux étrangers<sup>45</sup>. De plus, malgré l'importance que l'historiographie a donné par la suite aux artistes abstraits présentés dans le pavillon brésilien, il faut constater que ce dernier n'expose que huit artistes abstraits (Ivan Serpa, Waldemar Cordeiro, Almir Mavignier, Lotar Charoux, Ramiro Martins, Roberto Burle Marx, Luiz Sacilotto, Abraham Palatnik), sur un total de presque 180 artistes brésiliens des tendances les plus disparates. Palatnik, d'ailleurs, n'est pas présent dans le catalogue car initialement refusé : sa pièce « cinétique » fonctionnant avec un mécanisme électrique ne trouvait une place légitime ni dans la catégorie de peinture, ni dans celle de sculpture<sup>46</sup>.

Le suisse Max Bill est incontestablement le véritable gagnant de cette première Biennale, et sa sculpture *Unité tripartite* (1948-1949) est unanimement considéré par les historiens de l'art comme le point de départ du concrétisme brésilien, ainsi que d'une longue et heureuse période pour l'art construit latino-américain<sup>47</sup>. Illustrée dans le catalogue comme faisant partie de la sélection suisse, cette œuvre est en réalité un choix complètement brésilien, faisant partie de la section d'artistes « invités » dans laquelle l'AFAA avait interdit toute participation française. La victoire de cette sculpture est annoncée par plusieurs événements antérieurs. Entre sans doute en jeu la position des autorités suisses, visiblement moins stricte et moins directive que celle de l'AFAA, mais surtout le fait que, en mars de la même année, le MASP avait consacré une grande rétrospective à Max Bill, où la même sculpture était présentée pour la première fois. Exposée au MASP, présentée à la Biennale, destinée à faire partie des

---

<sup>43</sup> «Eclético e tumultuário», Paulo Mendez de Almeida, *De Anita ao Museu, op. cit.*

<sup>44</sup> «Não seria preferível esse rico e vivo ecletismo, esse pujante e fecundo tumulto, à chatíssima mesmice e monotonia de algumas exposições posteriores?», *Ibidem.*

<sup>45</sup> Murilo Mendes, « Perspectivas de uma Exposição », *O Estado de São Paulo*, 25 décembre 1951.

<sup>46</sup> Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo, 1951-1987, op. cit.*

<sup>47</sup> Voir par exemple: Ronaldo Brito, *Neoconcretismo. Vertice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, Cosac e Naify, São Paulo, 1999 ; João Bandeira, *Arte concreta paulista. Documentos*, Cosac e Naify, 2002 ; *Dimensions of Constructive Art in Brazil : The Adolpho Leirner Collection*, cat.exp. Haus Konstruktiv, Zurich, 2009 ; *La América Fria*, cat. exp. Fundación Juan March, Madrid, 2011.

collections du MAM<sup>48</sup>, cette œuvre emblématique est alors à lire en premier lieu comme le signe de l'implication du capital privé industriel dans les arts plastiques brésiliens qui, comme on a vu plus haut, régissait les trois institutions artistiques. Elle est aussi l'emblème de la volonté de cette élite économique et culturelle d'inventer un langage « ultra-moderne » tout à fait brésilien, capable de dépasser les modèles européens, et notamment le modèle français, de plus en plus identifié avec une abstraction d'origine cubiste<sup>49</sup>. Le discours panaméricain précédemment illustré, si présent au Brésil depuis les années 1940, détermine aussi indirectement l'attribution de ce prix. En effet, tant l'exposition de Max Bill au MASP en 1950, que celle de Calder présentée en octobre 1948 dans le même musée<sup>50</sup>, avaient déjà servi à souligner l'affaiblissement de l'influence « parisienne » dans l'art brésilien, et tout particulièrement dans les courants abstraits<sup>51</sup>. Par ailleurs, étranger aux circuits internationaux de l'art parisien, Max Bill, ne faisait pas non plus partie des artistes présentés par Léon Degand en 1949, et ce n'est en aucune manière par le biais de Paris qu'il est introduit en Amérique du sud. En 1945, il rencontre Pietro Maria Bardi à Milan (qui organisera son exposition au MASP en 1951) et, depuis 1948, il est en contact avec les groupes d'art concret sud-américains, grâce à l'intermédiaire de l'artiste argentin Tomas Maldonado et du critique Jorge Romero Brest.

C'est encore en termes de « modernité » – acquise avant tout par l'affranchissement depuis le modèle européen et parisien – que Mario Pedrosa (sans doute le critique d'art de plus grande renommée et autorité au Brésil, jusqu'à aujourd'hui) célèbre les résultats de la première Biennale de São Paulo : « pour le monde, un grand évènement international d'art moderne se réalise pour la première fois en dehors de Paris. [...] Les éléments les plus intrinsèquement modernes de l'art ont eu dans notre biennale [...] une représentation plus décisive que dans l'organisation modèle de Venise. À São Paulo, les valeurs qui ont tendance à dominer ne sont plus les valeurs liées à la tradition, mais celles qui, dans ce présent catastrophique, torturé et contradictoire, bannissent le pessimisme et attestent la

---

<sup>48</sup> Collection appartenant aujourd'hui au MAC USP, São Paulo.

<sup>49</sup> Waldemar Cordeiro, fondateur en 1952 à São Paulo, du groupe d'art concret « Ruptura », et grand amateur de l'œuvre de Max Bill écrit à propos du pavillon français : « l'art d'avant-garde français se base principalement sur le cubisme. D'un côté elle prend le chemin anthropomorphe, de l'autre le chemin non figuratif. La première tendance comprend le néoréalisme socialiste (Pignon), la deuxième est caractérisé par le non figuratif expressionniste de Le Moal, Ubac, Bazaine », in *Estado de São Paulo*, 28 décembre 1951.

<sup>50</sup> Exposition itinérante présentée d'abord à Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saude, septembre 1948.

<sup>51</sup> Cf. Mario Pedrosa, « A Bienal de cá pra lá », *op. cit.*

vitalité de l'esprit créatif de l'homme. Il appartenait à une biennale américaine, brésilienne, pauliste, de consacrer la victoire d'un Max Bill sur un Manzù. L'Amérique reconnaît mieux le futur – qui est du côté de Taeuber-Arp, Max Bill, Bodmer, Rice-Pereira, Uhlmann et notre Palatnick (...) - plutôt que la vieille Europe, glorieuse et vénérable dans sa vieillesse »<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> “[...] Para o mundo, um grande certame internacional de arte moderna realiza-se pela primeira vez fora de Paris ou dos velhos centros artísticos europeus. Os elementos mais intrinsecamente modernos da arte tiveram na nossa Bienal mais destaque, uma representação mais decisiva, do que na organização modelar de Veneza. Em São Paulo os valores que tendem a predominar já não são os arraigados à tradição, mas os que exprimem tudo o que, nesse presente catastrófico, torturado e contraditório, rasga o pessimismo e atesta a vitalidade do espírito criador do homem. Havia de caber a uma Bienal americana, brasileira, paulista consagrar a vitória de um Max Bill sobre um Manzù. A América reconhece melhor o futuro – que está com Taeuber-Arp, M. Bill, Bodmer, Rice Pereira, Uhlmann e o nosso Palatnik, uma criança – do que a velha Europa, gloriosa e veneranda na sua velhice.”, Mario Pedrosa, “A primeira Bienal”, *Jornal do Brasil*, 20 octobre 1951.