

Pedrosa, the "Old Lion"-Franco-Brazilian Fragments of a History of Committed Criticism

Antje Kramer Mallordy

▶ **To cite this version:**

Antje Kramer Mallordy. Pedrosa, the "Old Lion"-Franco-Brazilian Fragments of a History of Committed Criticism. Critique d'art, 2016, Automne-hiver (47), pp.158-177. hal-01946038

HAL Id: hal-01946038

https://univ-rennes2.hal.science/hal-01946038

Submitted on 5 Dec 2018

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

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

Critique d'art
Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain

47 | Automne / Hiver 2016
CRITIQUE D'ART 47

Pedrosa, le « vieux lion » - Fragments franco-brésiliens d'une histoire de la critique engagée

Antje Kramer-Mallordy

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/critiquedart/23192
DOI : 10.4000/critiquedart.23192
ISBN : 2265-9404
ISSN : 2265-9404

Éditeur
Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée
Date de publication : 30 novembre 2016
ISBN : 1246-8258
ISSN : 1246-8258

Ce document vous est offert par Université Rennes 2

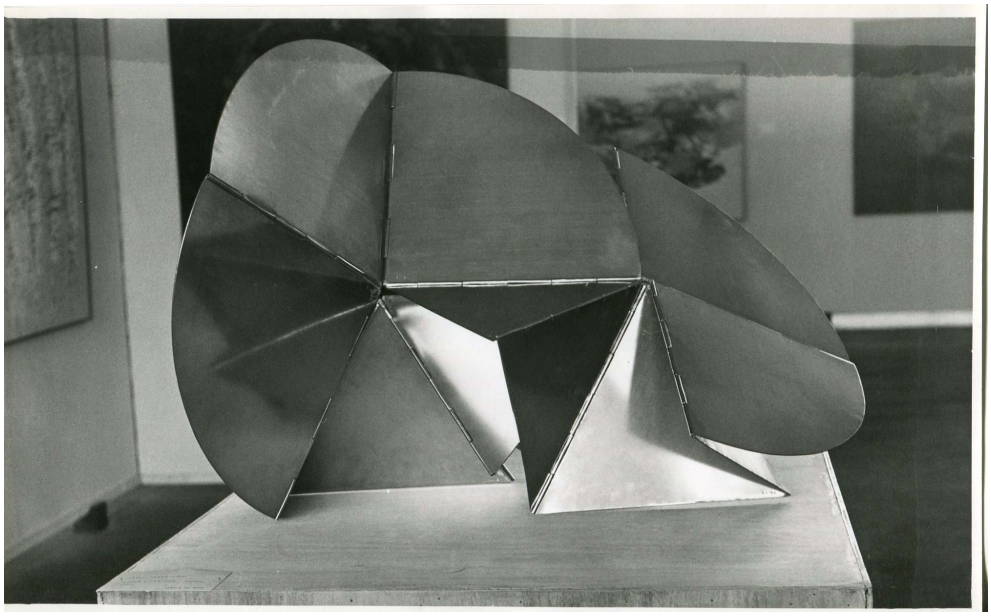
Référence électronique
Antje Kramer-Mallordy, « *Pedrosa, le « vieux lion » - Fragments franco-brésiliens d'une histoire de la critique engagée* », *Critique d'art* [En ligne], 47 | Automne / Hiver 2016, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 05 décembre 2018. URL : http://journals.openedition.org/critiquedart/23192 ; DOI : 10.4000/critiquedart.23192

Ce document a été généré automatiquement le 5 décembre 2018.

EN

Pedrosa, le « vieux lion » - Fragments franco-brésiliens d'une histoire de la critique engagée

Antje Kramer-Mallordy



Vue de l'œuvre de Lygia Clark, pendant la 6ème Biennale de São Paulo, 10 sept.- 31déc.1961. Photographe inconnu. Fonds Pierre Restany

1 Mário Pedrosa est désormais reconnu comme l'une des éminentes figures de l'histoire de la critique d'art du XXe siècle. Comme en témoigne également la somme de ses écrits récemment publiée par le MoMA[1], le critique brésilien a fait en sorte de ne pas restreindre son activité aux limites, pourtant déjà étendues, de son propre continent. Bien au contraire : à travers les aléas mouvementés de son parcours, dont l'exil tantôt

forcé, tantôt volontaire devint l'un des leitmotive, il a su s'imposer comme un *global player* avant la lettre.

2 Lorsqu'on se met à assembler les pièces d'archives relatives à l'activité professionnelle et intellectuelle de Mário Pedrosa, on serait tenté de les considérer plutôt comme de véritables « pièces à conviction », mais au sens propre du terme. Certes, ces documents permettent de remonter le fil de tant de micro-histoires ayant façonné les échanges culturels internationaux après 1945. Or, leur enjeu historique commun semble surtout déterminé par la force de conviction qui est systématiquement à l'œuvre dans le travail du critique. Mais que faut-il comprendre ici par critique engagée, voire militante ? Dans une typologie des postures critiques, Michel Ragon cite en 1968, parmi d'autres, celle du « critique militant, compagnon de lutte d'un clan, voire chef de bande, qui n'a d'yeux que pour une seule Chimène qui lui est d'autant plus chère qu'elle est parfois le produit de son imagination »[2]. Soit. Cette défense – parfois aveugle – d'un mouvement ou d'une tendance se traduit par une critique passionnée et forcément partiale. Mais Ragon ne précise pas que c'est bien l'impact politique de cet engagement qui fut déjà le troisième attribut, corollaire des deux autres, de la célèbre maxime baudelairienne : « la critique doit être partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire faite d'un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons »[3].

3 Restant fidèle à ses idéaux marxistes tout au long de sa carrière, Pedrosa a voué ses premiers travaux, issus de ses années passées dans l'Europe de l'entre-deux-guerres, à Käthe Kollwitz, grande figure allemande de l'art social. Si cet œuvre sculptural expressionniste imbrique de manière saisissante engagement artistique et cause politique, il semble s'imposer comme un point de départ évident pour la carrière intellectuelle du Brésilien. Cependant, cette évidence – qui contient également le risque de finir par promouvoir un art asservi à la politique – s'efface rapidement chez Mário Pedrosa au profit de choix artistiques qui se trouvent alors aux antipodes du diktat esthétique communiste, à commencer par l'abstraction radicale du concrétisme brésilien des années 1950 et 1960. Plus clairement, la conviction qui sous-tend sa posture de critique engagé porte sur un art dont la force politique émanerait précisément de son éloignement, voire de son opposition aux discours et aux pouvoirs dominants. L'engagement viendrait alors de pair avec la lutte. Il va sans dire que cette croyance sous-jacente dans un art générateur de contrepouvoir – ne serait-ce que par sa liberté créatrice indomptable – a été partagée par maints critiques et intellectuels de gauche de sa génération, avant de tomber dans une certaine désuétude face à la montée du relativisme postmoderne[4] des années 1980. Présidant une séance thématique lors du Huitième Congrès de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) dans la chaleur estivale de Tel Aviv en 1963, Mário Pedrosa rappelle ainsi en guise de préambule aux débats : « Nous nous sommes mis d'accord pour examiner le problème de la création artistique dans la technologie moderne sans division superficielle entre conflits et intégration. [L]e conflit n'est que le cheminement vers une intégration, et dès qu'une intégration est réalisée eh bien, on repart vers un conflit, puisqu'il ne peut y avoir d'intégration permanente »[5]. Serait-ce là l'aporie de l'évolution de l'Histoire ? Peu de temps après, Mário Pedrosa se retrouvera lui-même entre les lignes de tir des conflits politiques de son époque. L'intégration en revanche, il l'avait réussie dès la première heure au sein du réseau international des critiques d'art.

4 Faisant partie des membres fondateurs de l'AICA, créée en 1949 à Paris, Mário Pedrosa s'engage aussitôt dans la création de la section nationale brésilienne, présente

régulièrement des communications lors des congrès et devient vice-président de l'association en 1957. C'est aussi grâce à ces événements qu'il consolide et augmente son réseau professionnel dont les premiers fils remontent à ses longs séjours en Europe et aux Etats-Unis pendant les années 1930 et 1940. Les archives donnent un aperçu de ses champs de réflexion et d'action, alors en pleine expansion. Ses communications des années 1950 témoignent d'une vision progressiste, somme toute assez typique de l'époque, qui appréhende l'art avant tout comme un moyen de connaissance. Dans une communication de 1953, consacrée aux liens entre art et sciences (dans laquelle résonnent encore ses travaux sur la théorie de la *Gestalt*), il célèbre notamment l'abstraction comme une expression émancipée des contraintes sociopolitiques, lorsqu'il dit : « L'art s'est délivré de ses servitudes séculaires [...] pour se présenter, pour la première fois, comme un but en soi, c'est-à-dire comme phénomène esthétique tout court. Il ne se confond plus ni avec la magie, ni avec la religion, ni avec la politique, ni avec la mode, et il est jugé d'après ses propres lois et exigences »[6].

5 Affirmant son rôle de passeur, il est à l'initiative d'une importante opération de politique culturelle internationale lorsqu'il organise le premier Congrès Extraordinaire[7] de l'AICA au Brésil en 1959. Du 17 au 25 septembre, la soixantaine de critiques (dont deux tiers viennent d'Europe et des Amériques) découvre, grâce à lui, une programmation extrêmement riche, coordonnée entre trois villes : São Paulo, Rio de Janeiro et, en avant-première, la toute nouvelle capitale Brasilia, inaugurée quelques mois plus tard, qui cristallise alors les attentes internationales. La somme des documents relatifs à cet événement rend compte, au-delà de la diversité des discussions et réactions, du climat politique optimiste, incarné par le gouvernement de Gauche du Président Juscelino Kubitschek de Oliveira, également présent lors de la séance inaugurale du Congrès. Porté par les ambitions universelles du modernisme envisagé comme une réponse efficace à l'émancipation de son pays, Mário Pedrosa souligne à cette occasion : « L'esprit qui souffle sur Brasilia pourrait être un écho de l'ancien esprit mercantiliste du roi colonisateur, mais, dans sa réalité profonde, bien que pas encore tout-à-fait explicitée, la force mouvante c'est l'esprit d'utopie, l'esprit du plan, bref l'esprit de notre époque »[8]. A São Paulo, les congressistes visitent la cinquième Biennale qui, sans surprise, fait la part belle à l'abstraction.

6 Deux ans plus tard, Pedrosa sera lui-même à la tête de cette même Biennale et du Musée d'art moderne de São Paulo, fondé en 1947. Disposant dès lors d'une plateforme institutionnelle puissante, il multiplie ses efforts pour promouvoir la jeune création brésilienne dans le monde, dont les œuvres de Lygia Clark et Hélio Oiticia, tout en entretenant un dialogue dynamique avec les évolutions occidentales. Comme en témoigne une lettre de Pierre Restany du 26 août 1961, il mène une campagne efficace – « malgré quelques malentendus orthographiques[9] » – pour favoriser les échanges entre l'Europe et l'Amérique latine. Au regard de son organisation des séjours de plusieurs critiques européens à l'occasion de la sixième Biennale, Pierre Restany loue son « efficience redoutable »[10] et vante, de retour de son voyage initiatique au Brésil, la grande qualité d'une « Biennale de la maturité »[11]. L'amitié entre les deux hommes est née au sein de l'AICA et s'intensifie pendant les années 1960[12].

7 En 1964 cependant, suite au putsch militaire au Brésil, l'ère des grandes utopies semble révolue. En 1969, après une nouvelle vague de répressions particulièrement brutales de la part du régime, Mário Pedrosa, à l'instar de tant d'autres intellectuels et acteurs culturels du pays, devient la cible d'une chasse aux sorcières qui le force à demander asile au Chili.

C'est de nouveau la Biennale de São Paulo qui cristallise les tensions sociopolitiques, en servant d'instrument de propagande nationale. Suite à l'emprisonnement de Niomar Moniz Sodré Bittencourt, directrice du quotidien *Correiro da Manhã* et présidente du Musée d'art moderne de Rio de Janeiro, une campagne de soutien international s'organise par l'intermédiaire de Pedrosa et de Restany, multipliant pétitions et témoignages individuels, allant de pair avec l'organisation d'un boycott de la Biennale. Dans une lettre du 1er septembre 1969, le critique brésilien résume sur un ton vif la situation affolante : « On a tout tenté mais l'incohérence qui possède nos "amis" de la Xe Biennale est totale. Rien [n'] est à sauver, tout est à détruire mais on [n'] est pas nombreux. [...] Ton nom, ta tête, notre nom, notre tête sont maintenant à prix !!! Je te raconterais bien des choses !!! En dehors du courage de Niomar et du *Correiro da Manhã* (pourvu que ça dure...) on est terriblement seuls ! [...] Des jours très sombres devant nous. Jeux politiques de l'alliance de la grande médiocrité intellectuelle en grande gloire maintenant »[13].

8 Il n'en demeure pas moins que celui que Pierre Restany surnomme affectueusement « le vieux lion »[14] est loin d'abandonner le combat. Depuis son exil chilien (où il est de nouveau chassé suite au coup d'Etat mené par Augusto Pinochet), depuis la France ensuite, il continue de livrer bataille, en œuvrant notamment pour la création d'un nouveau musée en l'honneur de Salvador Allende. Réunissant rien que pendant les deux premières années de sa campagne plus de sept cents donations d'œuvres du monde entier, le Musée de la Solidarité de Santiago de Chile reste sans aucun doute l'une des plus convaincantes traces tangibles d'une critique engagée internationale.



Pierre Restany et Mário Pedrosa. Photographe inconnu. Fonds Pierre Restany

NOTES

1. Voir l'article de Heloisa Espada, « Mário Pedrosa et l'abstraction géométrique au Brésil : pour un "constructivisme" non-dogmatique », *Critique d'art*, n°47, automne-hiver 2016.

2. Ragon, Michel. « Préface », *in* Pierre Restany, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris : Planète, 1968, p. 9-10

3. Nous faisons évidemment rappel au célèbre texte de Charles Baudelaire, « A quoi bon la critique », Salon de 1846.

4. C'est justement Pedrosa qui lance, sans doute parmi les premiers, le terme de « postmoderne » dès 1966 dans un article consacré aux œuvres de Hélio Oiticia. Pedrosa, Mário. « Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica », *Correiro da Manhã*,Rio de Janeiro, 26 juin 1966.

5. AICA, actes publiés du VIIIe Congrès International des Critiques d'Art, juillet 1963, Tel Aviv [PREST.A 1052], p. 45

6. Communication tapuscrite annotée à la main de Mário Pedrosa, « Thèse : Les rapports de la science et de l'art » (en français), p. 2-3, fonds AICA International [FR ACA AICAI THE CON006 7/07]. Lien URL : http://www.archivesdelacritiquedart.org/uploads/isadg_complement/fichier/293/AICA53-Com-M_rio_Pedrosa.pdf

7. Les débats du congrès s'articulent autour du thème « La cité nouvelle, la synthèse des arts ». Voir le dossier « Ier Congrès extraordinaire AICA. Brasilia-São Paulo-Rio de Janeiro. 17-25 septembre 1959 », fonds AICA International [FR ACA AICAI THE CON013]. Lien URL : http://www.archivesdelacritiquedart.org/outils_documentaires/fonds_d_archives/show/830

8. Communication tapuscrite de Mário Pedrosa, « Brasilia, la cité nouvelle » (en français), 1959, p. 4, fonds AICA International [FR ACA AICAI THE CON013 2/01]. Lien URL : http://www.archivesdelacritiquedart.org/uploads/isadg_complement/fichier/474/AICA59CO-Com-M_rio_Pedrosa.pdf

9. Lettre tapuscrite de Pierre Restany à Mário Pedrosa du 26 août 1961, fonds Restany [PREST.XSAML 15/9]

10. *Ibid.*

11. Restany, Pierre. « VIe Biennale de São Paulo », *Cimaise*, novembre-décembre 1961, n° 56, p. 74-81

12. Voir les dossiers relatifs à l'Amérique latine dans le fonds Pierre Restany. Pour une contextualisation plus large de leurs échanges, voir aussi les articles d'Isabel Plante et de Stéphane Huchet dans : *Le Demi-Siècle de Pierre Restany*, Paris : INHA/Ed. des Cendres, 2009, p. 287-309 et p. 311-324. Sous la dir. de Richard Leeman

13. Lettre manuscrite de Mário Pedrosa à Pierre Restany du 1er septembre 1969, fonds Pierre Restany [PREST TOP AML 018 3/3]

14. Voir notamment la lettre tapuscrite de Pierre Restany à Niomar Moniz Sodré Bittencourt du 1er septembre 1970, fonds Pierre Restany [PREST TOP AML 018 2/3].