

Érotisme et culture populaire dans le modernisme brésilien
Cícero Dias (1920-1930)

Maria Lucia Bueno*

Par ici, ou par ailleurs, ici tout près à Rio, grand branle-bas à cause du Salon où Lucio Costa a permis l'entrée de tous les modernes, et Cícero Dias présente un panneau de quarante quatre mètres de long avec un tas d'immoralités dedans. Les MAÎTRES sont furibonds, le scandale s'enfle, j'ai entendu raconter que l'immeuble des l'École des beaux Arts s'en est fendu en deux...

Lettre de Mario de Andrade à Tarsila do Amaral , datée du 28 août 1931.

Le scandale! Tout de suite après le coup d'état de 1930, le ministre de l'Éducation et Santé, Washington Pires, destitue la direction de l'École Nationale des Beaux Arts, et met à la tête de l'institution Lúcio Costa, un jeune architecte de 29 ans. Lors de sa courte gestion, Costa abolit les traditionnelles expositions académiques transformant la trente huitième Exposition Générale en un salon sans jury, sans prix, et ouvert à toutes les tendances. Le salon de 1931 marque la fin de la "Vieille République " dans le monde des arts, retirant le débat esthétique du cercle restreint des salons des élites oligarchiques paulistes et le transportant sur un espace public de répercussion nationale.

L'un des principaux enjeux de la polémique suscitée par le salon fut l'exposition du Panneau *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* [J'ai vu le monde... il commençait à Recife] de l'artiste pernamboucain Cícero Dias. Révolutionnaire dans sa conception, dans son langage, dans le traitement des thèmes, l'œuvre de Cícero Dias suscite l'indignation des conservateurs et produit l'embarras, même s'il est bien caché, chez une partie des modernistes qui participent à l'événement.

L'immense panneau (quinze mètres de long sur deux de hauteur) se détachait parmi les travaux de petite et moyenne taille que présentaient les artistes de l'époque. Dans un contexte où toutes les toiles de grandes

* Professeur et chercheur de sociologie au Programa de Pós-graduação em Moda, Cultura e Arte / Centro Universitário Senac, São Paulo, Brésil. Elle a notamment publié *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização* (Campinas/São Paulo, Editora da Unicamp, Imesp, Fapesp, 2001).

dimensions étaient objet de luxe, hors de portée de la bourse des jeunes peintres, la stratégie de Dias avait été de recourir à un support alternatif, le papier kraft, matériel peu cher, dont l'utilisation était alors impensable pour une oeuvre destinée à être exposée dans un salon.

J'ai peint sur papier. Je n'avais pas d'argent pour acheter une toile de quinze mètres. Et il n'y avait même pas cette possibilité parce qu'il n'y avait pas de toiles de cette taille sur le marché. La seule chance c'était un grand tissu, connu comme "corps de théâtre", qui avait quarante ou cinquante mètres de long, tout d'un seul tenant, en un seul morceau. Le problème est qu'il n'était fabriqué que dans le Nord de la France. Comment pouvais-je obtenir mes quinze mètres ? Alors, j'ai choisi le papier.

Je me suis adressé à la Fábrica Bangu, une usine textile de Rio de Janeiro. Je regardais ce papier kraft enroulé en bobines énormes, et j'ai pensé : c'est la solution. J'ai obtenu mes quinze mètres de papier et j'ai peint le panneau.¹

Le choix que fait l'artiste du papier kraft est aussi dû à la qualité et à la résistance du support. Le souci de la durabilité a pesé dans le choix des matériaux et grâce au soin pris l'oeuvre a pu traverser plus d'un demi siècle sans perdre sa qualité. La base de la peinture du panneau exposé au Salon de 1931 est un mélange de peinture en poudre et d'huile. Mais la matière première principale des travaux de Dias, à l'époque, était l'aquarelle, un choix orienté aussi bien par des motifs économiques, qu'en fonction de critères de qualité technique.

Je ne peignais pas à l'huile à l'époque. Les couleurs étaient mon plus grand problème. [...] ce qu'on trouvait à Rio c'était ça : ou tu peignais avec de très mauvaises peintures, ou alors il te fallait tout commander à la Casa Cavalieri, Rue Saint José, un magasin de matériel de peinture qui commandait tout à Paris.

L'aquarelle, ce n'est pas la même chose, c'est une peinture riche, ça a toujours été ça. La différence entre l'aquarelle et l'huile est immense. La conservation de l'aquarelle est simple. [...]

L'aquarelle, à l'époque, c'était toujours l'aquarelle anglaise. C'est pour ça que les aquarellistes anglais étaient si bons, ils avaient de bonnes couleurs. Pour les couleurs à l'huile, en revanche, c'était un problème : on ne savait pas comment les mélanger, il y en avait toujours une qui manquait... D'où ma préférence pour l'aquarelle.²

Ces options techniques ont influencé l'évolution du style et du langage de l'artiste. L'aquarelle sur papier permettait une souplesse de production qui a donné naissance à une oeuvre de grand volume. Favorisant le développement d'un style libre et spontané, ces matériaux ont sans doute contribué à la

¹ Cícero Dias, témoignage reproduit in Luiz Olavo Fontes, *Os anos 20*, Rio de Janeiro, Editora Index, 1993.

² Cícero Dias, in Luis Olavo Fonte, *op.cit.*

création de cette atmosphère, irrévérente et mûre à la fois, de la série des années 20 et 30 que réalise Dias avant d'avoir atteint vingt cinq ans.

Les aquarelles de Cícero Dias exposées pour la première fois en 1928, lors de l'exposition organisée à la Policlínique de Rio de Janeiro, représentent l'une des premières incursions plastiques dans l'univers érotique qui ait été entreprise à l'intérieur du circuit moderniste brésilien. La production abondante, presque entièrement sur papier, où l'imagination et la fantaisie se donnaient libre cours, a eu une grande répercussion dans une ambiance où la plupart des expressions innovatrices en peinture étaient encore marquées d'une certaine timidité. La mentalité conservatrice des élites oligarchiques, qui dictaient le ton de la vie culturelle à São Paulo et à Rio de Janeiro, semblait exercer une certaine contrainte sur la production des modernes. L'exposition, accueillie avec enthousiasme par la plupart des artistes, provoqua des manifestations de répulsion de la part de certains visiteurs : "Les modernistes exultaient devant l'extraordinaire talent du peintre. Pendant ce temps, l'ambiance réactionnaire qui existait à Rio réagissait contre ce qui paraissait une manifestation artistique insolite et intolérable. Des visiteurs voulaient détruire les œuvres. L'un d'eux, plus téméraire, avec un énorme rasoir, menaçait les tableaux"³

L'érotisme, pour Georges Bataille, est une expression transgressive qui menace la stabilité sociale. Dans le passage de l'état de nature à l'état de culture, la domestication de la nature apparaît comme l'un des fondements dans l'ordonnement de la vie sociale. Les interdits, les prohibitions forgent une nouvelle dynamique dont le sens s'ancre sur l'établissement d'une discontinuité par rapport à l'état naturel antérieur. L'expérience érotique, en rétablissant la continuité dans le domaine du discontinu, opérant par le moyen de la violence et de la transgression, promeut la désagrégation et le désordre. « Le plus violent pour nous est la mort, qui, précisément, nous arrache à l'obstination que nous avons de voir durer l'être discontinu que nous sommes. »⁴ La séparation de l'être, annonçant la rupture comme un tout, préfigure toujours la fin.

Toute concrétisation érotique a pour principe une destruction de l'être fermé qui est, à l'état normal, un partenaire de jeu. L'action décisive est la dénudation. La nudité s'oppose à l'état de fermeture, c'est-à-dire à l'état de l'existence discontinue. C'est un état de communication qui révèle la quête d'une continuité d'être, au-delà du repliement sur soi-même. Les corps s'ouvrent à la continuité par ces canaux secrets qui nous donnent le sens de

³ Antonio Bento. "Abertura concertante", in Antonio Bento e Mario Carelli, *Cícero Dias*, São Paulo, Icatú, 1997, p.32.

⁴ George Bataille, *L'érotisme*, 10/18, 1972, p. 21.

l'obscénité. L'obscénité signifie le désordre qui perturbe un état des corps qui sont conformes à la possession de soi, à la possession de l'individualité durable et affirmée. Il y a, au contraire, dépossession dans le jeu des organes qui se sont répandus dans le renouveau de la fusion, à l'instar du flux et du reflux des vagues. Cette dépossession est si complète que, dans l'état de nudité, qui l'annonce et qui est son emblème la plupart des êtres humains se cachent, plus encore si l'action érotique, qui vient les déposséder, accompagne la nudité.⁵

Toute nudité ne renvoie cependant pas à l'obscénité et à l'érotisme. La nudité néo-classique, qui régnait dans le domaine académique et dans l'harmonie de son isolement dans le monde de l'art, pointait vers une direction totalement opposée, de la discontinuité et de l'ordre. Les critiques des années 30 s'évertuèrent à trouver des étiquettes qui puissent rendre compte des irrévérences de Dias. "Surréaliste" et "naïf" furent les dénominations les plus utilisées. Mais les véritables matrices de l'œuvre de l'artiste échappèrent à la plupart des intellectuels du Sud. Elles n'étaient pas le produit de ruptures importées d'Europe, ni l'expression de l'adéquation d'un regard avant-gardiste sur la culture locale. Les images de Cícero Dias naissaient d'une continuité. Elles commençaient, au-delà de Recife, dans la plantation de Jundiá et sur la côte de Pernambuco où le vert du champ de canne se mélange au vert de la mer.

Le contenu explosif de ses images avait des origines plus transgressives que les théories psychanalytiques et que l'art des surréalistes. Elles jaillissaient du quotidien fantastique des propriétés rurales de la période coloniale, où la vie dans la *Casa Grande*, la demeure des maîtres, se déroulait en étroite relation avec la vie de la *Senzala* réservée aux esclaves. Les élites du Nordeste, comme les élites européennes de la Renaissance⁶, étaient bi-culturelles, grandissant entre la culture lettrée et le mélange de traditions populaires communes dans la région, ce qui structurait leur univers imaginaire entre les deux sphères. Dans ses aquarelles et ses peintures, par exemple, apparaissent de façon récurrente, ici et là, de figures extraites des gravures de la littérature de colportage, le *cordel*. Ce va-et-vient entre la culture populaire et le culture savante est un trait extrêmement moderne de l'œuvre de Cícero.

Jundiá était une plantation qui, comme toutes les autres, vivait dans l'imaginaire. Et c'était un imaginaire extrêmement riche que cet imaginaire du nordeste brésilien. [...] Dans les plantations les plus anciennes, tout était importé de France. Sans parler des meubles, les trousseaux des femmes, draps, nappes de lin, robes fines, tout était français. Même les verres dans lesquels nous buvions étaient en cristal Baccarat.

⁵ Georges Bataille, *L'érotisme, op. cit.*, p. 22.

⁶ Cf. Peter Burke, *Cultura popular na Idade Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

Il y avait alors ce monde fantastique, imaginaire, qui a parcouru toute mon enfance à Jundiá. Il n'y a rien de plus riche que le folklore du nordest : les fêtes religieuses, les mythologies indigènes et africaines se mélangent au christianisme. Les danses typiques de la région : le maracatu, le bumba-meu-boi, le cavalo-marinho,— tout cela doit avoir pénétré en moi d'une certaine façon, et cela se réfléchirait plus tard dans mon œuvre. J'ai toujours conservé ce monde de mon enfance dans ma peinture. C'était la grande richesse qu'il y avait là — une région pauvre, mais pleine d'histoires fantastiques et de légendes magiques.⁷

Une autre matrice de ce regard libre devant le monde, de cette posture moderne de l'artiste, a été l'étroite liaison de son œuvre avec ce monde de la plantation. Mais la culture de la plantation qui alimente les œuvres modernes de Cícero Dias, José Lins do Rego, Gilberto Freyre, n'a pas été celle de l'apogée de la canne à sucre, mais plutôt celle de sa disparition, de la mort de ce monde. Si, à São Paulo et Rio de Janeiro, l'intellectualité était profondément engagée dans le projet de transformation de la province en métropole, Gilberto Freire et Cícero Dias, ainsi que d'autres modernes, étaient déjà déterritorialisés. Le territoire magique de leur enfance ne restait en activité que dans les domaines de la mémoire.

Très tôt, Dias avait commencé à s'exercer à la peinture à Jundiá. A treize ans, il quitte la plantation pour aller étudier, interne au collège São Bento de Rio de Janeiro. Le voyage en bateau, de la plantation à la capitale fédérale, est une des expériences fantastique qui vont réapparaître dans son œuvre, particulièrement dans le travail qu'il présente au salon de 1831. Dans le panneau, sur fond vert, il mélange des souvenirs de son voyage à Rio, et les souvenirs vécus ou racontés par un autre pernamboucain célèbre, Joaquim Nabuco.

Mario de Andrade et Gilberto Freire commentaient beaucoup le vert que je peignais. Je leur disais que ce vert vient de la mer, la mer verte de Pernambuco, et ce vert pénètre profondément dans les champs de canne. Au Pernambuco, il y a beaucoup de champs de canne qui arrivent jusqu'au bord de la mer. C'est un vert continu, terre et mer se confondent en une seule couleur.

Au cours de ma formation, lisant un livre de Joaquim Nabuco, je me rappelle qu'il prenait un bateau pour quitter la plantation. Le bateau descendait la rivière et puis entrait dans la mer. Joaquim Nabuco se perdait d'étonnement devant cette énorme variété qu'il y avait dans le champ de canne.

En 1925, Dias commence le cours d'architecture de l'École Nationale des Beaux Arts. Plus tard, il passe aux cours de Beaux Arts à proprement parler et, en 1928, il abandonne définitivement l'École pour se consacrer entièrement à la peinture. Il vit intensément l'effervescence urbaine carioca.

⁷ Cícero Dias, *op.cit.*

Plus jeune, et avec une trajectoire différente de celle des autres modernistes, il évolue loin des propositions des avant-gardes européennes. Dias a toujours rejeté le rapprochement qu'on a voulu faire entre son travail et celui des surréalistes, et toujours nié toute identité avec la peinture mystique de Chagall. Parfois, il lui est arrivé de reconnaître avoir subi l'influence du milieu artistique brésilien, particulièrement de la peinture Pau Brasil de Tarsila do Amaral. Mais il tenait à souligner la singularité de son expérience personnelle durant cette période, ainsi que sa liaison étroite avec l'univers de la culture populaire pernamboucaine.

Di Cavalcanti, à l'époque, faisait déjà une peinture constructiviste. Moi, en revanche je ne faisais aucune construction, mes dessins étaient beaucoup plus déliés. Ça surprenait les peintres modernes comme Di Tarsila et Segall. Je crois que mes dessins perturbaient un peu ces systèmes rigides qu'ils ramenaient d'Europe.

Je peignais par la force des instincts. C'est parce que je crois plus à la force des instincts qu'à tout autre chose. Je crois que d'abord vient l'instinct, on peut pas le nier.⁸

L'artiste circule avec la même désinvolture entre les cercles intellectuels et les bordels de Lapa, le quartier chaud de Rio. Entre le monde cultivé et la marginalité des recoins populaires. Il apporte toute cette atmosphère à ses aquarelles, ainsi qu'à cette peinture sur papier qui devait provoquer un si grand scandale au Salon, en partie parce que, dans le Rio des années 20, contrairement à ce qui se passe au Pernambuco, les références culturelles des élites ne s'étaient jamais mélangées à celles des classes populaires.

Son projet initial pour le panneau *J'ai vu le monde... il commençait à Recife*, était de concevoir une œuvre épique, un tableau symphonique à partir des expériences de Joaquim Nabuco. Mais au milieu de ce processus, d'autres interférences s'imposent, et le tableau emprunte d'autres voies. Parmi celles-ci, celle d'un Rio de Janeiro profondément charnel que son expérience d'artiste lui avait fait peu à peu découvrir. La teneur érotique de l'œuvre surprend les modernistes et excite la colère des conservateurs.

Pendant l'inauguration du salon, un groupe de fanatiques se jette sur le panneau, en déchirant un morceau de trois mètres, la séquence la plus érotique de l'œuvre, qui n'a jamais été restaurée. Le tableau est resté mutilé jusqu'en 1970, conservé dans les dépôts de la *Fabrica Bangu*, date à laquelle il est repris par le peintre pour procéder à sa restauration.⁹

⁸ Cícero Dias, *op.cit.*

⁹ Le panneau "Eu vi o mundo ... ele começava no Recife" a été restauré par le Museu Nacional de Belas Artes et y est resté en exposition durant quinze ans à titre de prêt. Au terme du contrat, l'auteur a vendu l'œuvre qui fait aujourd'hui partie d'une collection particulière.

Les modernistes firent des éloges et mirent en avant la participation de Cícero Dias, mais ils restèrent réticents quant au caractère assez souvent explicite des images érotiques du panneau, qui révèlent l'étroite intimité du peintre avec l'iconographie de la culture populaire. Plus largement, les critiques en général, réfléchissant la mentalité encore provinciale du milieu, ne firent pas référence aux immoralités que Mario de Andrade mentionne dans sa lettre à Tarsila. Des années plus tard, dans le texte du catalogue d'une exposition rétrospective de Cícero Dias, le critique Antonio Bento présente sa lecture de l'épisode.

Le fait culminant de l'exposition fut la présence de l'énorme panneau de Cícero Dias. L'impact qu'il causa fut violent. Mario de Andrade lui-même ne fit pas référence à l'œuvre, préférant parler des autres tableaux du jeune peintre, qu'il qualifie d' "ange mystique" aux côtés du surréaliste Ismael Nery . [...] Dans l'avant-garde brésilienne, il n'avait pas été produit jusqu'alors d'œuvre similaire. [...]

Cícero Dias avait fait une composition tellurique, pleine d'extravagances et animée d'une convulsion subjective d'énorme intensité. Des figures volaient dans le haut. Il montrait l'univers vu à partir du Pernambuco ou du Brésil. Si bien que le nom en était : « J'ai vu le monde... il commençait à Recife ». Une dénomination à la fois régionale, nationale et internationale. [...]

C'était une oeuvre inattendue, non seulement par sa taille, mais aussi par la crudité de ses significations. On y voyait des figures venant du plus profond de la vie subjective de l'artiste. Une véritable explosion volcanique. Dans la partie gauche de la composition, se trouvaient des nus féminins, aux sexes larges, peints vigoureusement. Un érotisme plein de violence qui serait qualifié aujourd'hui d'art porno. Il était naturel que l'œuvre provoquât l'émoi généralisé .¹⁰

Entre l'exposition de 1928 et le salon de 1931, Cícero réalise deux expositions à Escada, commune du Pernambuco où est située la plantation Jundiá. L'œuvre qui avait suscité tant de polémique à Rio de Janeiro y fut reçue avec enthousiasme et tranquillité. Les controverses auxquelles avait donné lieu la première exposition se limitèrent au texte de présentation du catalogue, écrit par Gilberto Freire, dont certains passages avaient été censurés. José Lins do Rego, pour sa part, accueillit les images de Dias comme le registre d'un univers en extinction.

Les hommes et les femmes de ses tableaux sont d'une vérité nordestine à vous toucher le cœur. Notre tristesse, notre mélancolie, la paix de serfs des travailleurs à la corvée, l'air grandiose et ridicule des seigneurs qui deviennent fantômes, tout ce qu'il y

¹⁰ Antonio Bento, *op. cit.*, p. 54.

*avait de particulier, de restes d'une civilisation en agonie. Cícero Dias l'a pris, l'a arrangé sur ses toiles, avec le laisser aller, le désordre de celui qui prépare une mise à l'encan.*¹¹

Cícero a grandi dans un monde qui s'achevait, dont la survie tenait à sa condition d'isolement, fondement de la force, de la magie de l'univers de la plantation, qui a alimenté son art des années 20 et 30. Un monde au bord de la disparition, menacé par le rythme de la vie moderne. Anachronique, il s'écroulait avec les vieux murs des maisons de maîtres des plantations. La *Casa Grande* de Jundiá était une Maison classique. Elle existe encore, même si elle est bien endommagée par le temps. Des murs sont tombés, les toits sont éventrés, la Maison est aujourd'hui en ruines.

*C'étaient des maisons énormes, de véritables palais du tropique. Le plancher était fait d'immenses planches de bois noble. Les propriétaires n'avaient pas les conditions économiques pour remplacer ces planches. Et comment restaurer les toitures et les murs rongés par les termites ? Ce serait comme reconstruire la maison, une chose absurde. Sans compter que les matériaux utilisés, comme le pisé des murs, sont de plus en plus difficiles à trouver. Alors les maisons étaient abandonnées, tombaient en ruine, habitées seulement par les fantômes les esprits et les revenants.*¹²

Durant les premières années entre Rio de Janeiro et les champs de canne du Pernambuco, l'artiste fit l'expérience intense des frontières entre la vie moderne de la ville et le monde magique de la plantation, en un vécu entrecoupé de longs séjours en mer. Cette vie de frontières peut avoir contribué à accentuer l'atmosphère irrévérente et fantastique de ses premiers travaux. L'exil à Paris met un point final à ces allées et venues. Là, il trouve les interlocuteurs qui allaient l'accompagner désormais pour toute la vie. Il a été imprégné par le quotidien européen, séduit par la vie des cercles d'avant-garde parisiens.

Avec l'*Estado Novo* et son exil, une certaine irrévérence s'en va. Quelque chose se rompt, se perd à jamais. Chez l'artiste reste un schisme : d'un côté, un projet intellectuel cultivé et solide ; de l'autre, la tentative toujours frustrée de sauvegarder l'énergie érotique, que l'intimité de la culture populaire avait insufflée dans son travail. Le monde de la plantation est resté en arrière. Il s'est transformé en souvenir, passé, regrets, nostalgie... Cícero Dias n'était plus le jeune artiste en transit, artiste de frontières, regardant le monde. Il y avait trouvé sa place. Commençaient alors un autre mouvement, s'ouvrait une nouvelle étape de son parcours. La vie et l'art sont alors compris

¹¹ José Lins do Rego, cité in Antonio Bento, *op. cit.*, p.58.

¹² Cícero Dias, *op.cit.*

à partir d'un autre registre. Le jeune Cícero continue à l'accompagner pour toute la vie, mais sans jamais parvenir à interférer dans le cours de son œuvre.