

Université de Montréal

L'expérience des femmes bourgeoises dans les espaces publics et privés dans deux
tableaux de Georgina de Albuquerque

Par

Camila de Oliveira Savoi

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise en histoire de l'art (M. A.)

Août 2023

© Camila de Oliveira Savoi, 2023

Université de Montréal

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

L'expérience des femmes bourgeoises dans les espaces publics et privées dans deux tableaux de Georgina de Albuquerque

Présenté par

Camila de Oliveira Savoi

A été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes

Nicholas Chare

Président-rapporteur

Ersy Contogouris

Directrice de recherche

Analays Alvarez Hernandez

Membre du jury

RÉSUMÉ

Cette étude porte sur la représentation de femmes bourgeoises par l'artiste brésilienne Georgina de Albuquerque (1885-1962), active durant la première moitié du 20^e siècle. Appartenant elle-même à la bourgeoisie, Albuquerque était sensible aux réalités que vivaient ces femmes, notamment au début du 20^e siècle, une époque marquée par d'importants changements qui ont entraîné une augmentation de la présence des femmes dans les centres urbains. Largement absente des livres d'histoire de l'art, Albuquerque avait pourtant réussi à se tailler une place importante dans le monde de l'art : parmi les reconnaissances obtenues de son vivant, elle était devenue la première femme à diriger l'École nationale des beaux-arts à Rio de Janeiro.

M'appuyant sur des images et textes de l'époque, ainsi que sur les travaux d'historiennes de l'art telles que Ruth Iskin et Griselda Pollock afin de réfléchir à la « Femme nouvelle » ou aux espaces occupés par les femmes de la bourgeoisie, j'analyse les représentations du quotidien de ces femmes au sein de la société patriarcale. Je me penche ainsi sur deux scènes de genre, en mettant l'accent sur les espaces dans lesquels les femmes sont représentées : *Coin de la rivière* (vers 1926), où deux femmes se trouvent dans un espace public, et *Jeunes femmes et ara* (sans date), où l'on voit deux femmes dans un espace privé.

Albuquerque dépeint les libertés acquises par les bourgeoises au début du 20^e siècle, ainsi que les limites de ces libertés, se trouvant déchirées entre l'envie d'occuper pleinement leur place dans la société et les contraintes imposées par une culture patriarcale qui cherche à les cantonner au rôle de maîtresse de maison. Adoptant un style impressionniste qui lui permet de s'exprimer plus librement, Albuquerque représente l'amitié comme jouant un rôle essentiel pour surmonter ces défis, démontrant ainsi l'importance d'une sororité pour que les femmes puissent s'épanouir dans l'espace privé comme public. Albuquerque cultivait des liens d'amitié avec d'autres femmes dans sa propre vie, lesquels ont été importants pour le développement de sa carrière tout comme pour celles d'autres artistes femmes. L'étude de l'héritage artistique inestimable d'Albuquerque ouvre la voie pour faire sortir de l'obscurité cette remarquable artiste impressionniste brésilienne.

Mots-clés : Georgina de Albuquerque, artiste femme, femmes bourgeoises, genre, espace privé, espace public, amitié, 20^e siècle, art brésilien, impressionnisme.

ABSTRACT

This study focuses on the representation of bourgeois women by Brazilian artist Georgina de Albuquerque (1885–1962), active in the first half of the twentieth century. As a member of this social class, Albuquerque was sensitive to the realities experienced by these women, particularly at the beginning of the twentieth century, a period marked by important changes that led to an increased presence of women in urban centers. Largely ignored by the history of art, Albuquerque succeeded in carving out an important place for herself in the artworld of her time: among the recognitions achieved during her lifetime, she became the first woman director of the National School of Fine Arts in Rio de Janeiro.

My study brings together images and texts of the period, as well as the work of art historians such as Ruth Iskin and Griselda Pollock to think about representations of the “New Woman” and of the spaces in which women are represented within patriarchal society. I concentrate on two genre scenes, focusing on the spaces in which the women protagonists are depicted: *River Corner* (circa 1926), where two women are in a public space, and *Young Women and Ara* (no date), which shows two women in a private space.

Albuquerque depicts the freedoms acquired by bourgeois women in the early 20th century – as well as the limits of those freedoms – as they struggle between the desire to fully occupy their place in society and the constraints imposed by a patriarchal culture that tries to limit them to the role of mistress of the house. Embracing an impressionist style that allows her to express herself more freely, Albuquerque portrays friendship as essential to overcoming these challenges, demonstrating the importance of sisterhood. This study underlines the importance of this sorority for women to achieve fulfillment in both the private and public spheres. Albuquerque cultivated this bond with other women in her own life, maintaining ties that were important to the development of her career as well as those of other female artists. Studying Albuquerque’s inestimable legacy opens the way to lifting this remarkable Brazilian impressionist artist from obscurity.

Keywords: Georgina de Albuquerque, woman artist, bourgeois women, gender, private space, public space, friendship, 20th century, Brazilian art, impressionism.

RESUMO

Este estudo tem como foco a representação da mulher burguesa pela artista brasileira Georgina de Albuquerque (1885-1962), atuante na primeira metade do século XX. Como integrante dessa classe social, Albuquerque foi sensível às realidades vividas por essas mulheres, principalmente no início do século XX, período marcado por importantes mudanças que levaram a uma maior presença feminina nos centros urbanos. Em grande parte ignorada pela história da arte, Albuquerque conseguiu conquistar um lugar de destaque no mundo artístico de seu tempo: entre os reconhecimentos alcançados em vida, está o de primeira mulher diretora da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

O estudo reúne imagens e textos da época, bem como o trabalho de historiadoras da arte como Ruth Iskin e Griselda Pollock, para pensar as representações da "Nova Mulher" e os espaços de representação da mulher na sociedade patriarcal. Analiso duas cenas de gênero, centrando-me nos espaços em que as mulheres protagonistas são representadas: *Canto do rio* (cerca de 1926), onde duas mulheres se encontram num espaço público, e *Moças e arara* (sem data), que mostra duas mulheres num espaço privado.

Albuquerque retrata as liberdades adquiridas pelas mulheres burguesas no início do século XX - bem como os limites dessas liberdades -, que se debatem entre o desejo de ocupar plenamente o seu lugar na sociedade e os constrangimentos impostos por uma cultura patriarcal que tenta limitá-las ao papel de dona de casa. Abraçando um estilo impressionista que lhe permite expressar-se mais livremente, Albuquerque retrata a amizade como essencial para ultrapassar estes desafios, demonstrando a importância da irmandade. Este estudo salienta a importância desta irmandade para que as mulheres se realizem tanto na esfera privada como na esfera pública. Albuquerque cultivou esse vínculo com outras mulheres em sua própria vida, mantendo laços que foram importantes para o desenvolvimento de sua carreira e de outras mulheres artistas. O estudo do valioso legado de Albuquerque abre caminho para tirar da marginalidade essa notável artista impressionista brasileira.

Palavras-chave : Georgina de Albuquerque, artista mulher, mulheres burguesas, gênero, espaço privado, espaço público, amizade, século XX, arte brasileira, impressionismo

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
ABSTRACT.....	vi
RESUMO	vii
TABLE DES MATIÈRES	ix
LISTE DES FIGURES	xiii
LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS	xxii
LISTE DES ARCHIVES, INSTITUTIONS ET MUSÉES CONSULTÉS	xxiii
REMERCIEMENTS.....	xxiv
INTRODUCTION	1
Présentation du sujet	1
Contexte historique	3
État de la question.....	4
Hypothèse	7
Cadre théorique.....	8
Méthodologie	12
Présentation des chapitres	13
CHAPITRE UN : GEORGINA DE ALBUQUERQUE (1885-1962) : ÉPANOUISSEMENT ET CONSÉCRATION D’UNE ARTISTE FEMME.....	15
1.1. La formation artistique de Georgina de Albuquerque	16
1.2. L’impressionnisme et sa place dans la démarche de Georgina de Albuquerque	17
1.3. La carrière artistique de Georgina de Albuquerque	18
1.4. Les conditions des artistes femmes au Brésil au début du 20 ^e siècle	26
1.4.1. Le rôle des femmes dans une société patriarcale	26
1.4.2. Le génie créateur.....	29

1.4.3. L'éternelle amatrice	31
1.4.4. La formation des artistes femmes	33
1.5. Réflexions sur les stratégies de Georgina de Albuquerque	36
CHAPITRE 2 : <i>COIN DE LA RIVIÈRE</i> (VERS 1926).....	41
2.1. Description de l'œuvre.....	42
2.2. La ville moderne au Brésil au début du 20 ^e siècle	43
2.2.1. La place du jeune homme de <i>Coin de la rivière</i> dans la ville moderne.....	44
2.2.2. La place de la femme bourgeoise dans la ville moderne	46
2.2.3. Le regard indiscret de l'homme versus l'autonomie des femmes dans l'espace public	53
2.3. La Femme nouvelle.....	55
2.3.1 La Femme nouvelle dans <i>Coin de la rivière</i>	60
2.4 L'amitié dans les arts	62
2.4.1. Les actes de sororité de Georgina de Albuquerque	63
2.4.2. L'amitié entre Georgina de Albuquerque et Anita Malfatti.....	66
2.4.3. La représentation de l'amitié dans <i>Coin de la rivière</i>	69
CHAPITRE 3 : <i>JEUNES FEMMES ET ARA</i> (SANS DATE)	71
3.1. Description de <i>Jeunes femmes et ara</i>	72
3.2. Sur les traces de <i>Jeunes femmes et ara</i> : la recherche de sa date de production et de son contexte historique	73
3.2.1. À la croisée des tendances : l'influence de la mode dans <i>Jeunes femmes et ara</i>	74
3.2.2. La condition de la femme bourgeoise au Brésil des années 1930	78
3.3. Comparaison entre <i>Jeunes femmes et ara</i> de Georgina de Albuquerque et <i>Le Balcon</i> d'Édouard Manet	82
3.3.1. Les représentations de femmes modernes dans <i>Jeunes femmes et ara</i> et dans <i>Le Balcon</i>	83

3.3.1.1. Les Brésiliennes de <i>Jeunes femmes et ara</i>	85
3.3.1.2. L'ara de <i>Jeunes femmes et ara</i>	89
3.3.2. Le regard et les femmes bourgeoises dans <i>Jeunes femmes et ara</i> et dans <i>Le Balcon</i> ..	90
3.3.3. La relation entre les femmes dans <i>Jeunes femmes et ara</i> et dans <i>Le Balcon</i>	93
CONCLUSION.....	97
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	101
ANNEXES	115

LISTE DES FIGURES

Figure 1. – Georgina de Albuquerque, *Session du Conseil d'État (Sessão do Conselho de Estado)*, 1922, huile sur toile, 210 cm X 265 cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Figure 2. – Georgina Moura Andrade de Albuquerque, *Coin de la rivière (Canto do Rio)*, vers 1926, huile sur toile, 76,5 X 105 cm, Museu Antônio Parreiras, Niterói.

Figure 3. – Georgina Moura Andrade de Albuquerque, *Jeunes femmes et ara (Moças e Arara)*, sans date, huile sur toile, 119,7 x 90,2 cm, Museu Antônio Parreiras, Niterói.

Figure 4. – Georgina Moura Andrade de Albuquerque, *Nair de Tefé*, vers 1920, huile sur toile, 42 cm X 34 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

Figure 5. – Georgina de Albuquerque, *Dans la plantation de café (No Cafezal)*, 1926, huile sur toile, 100 cm x 138 cm, Pinacothèque de São Paulo, São Paulo.

Figure 6. – Mary Stevenson Cassatt (1844-1926), *Dans la loge*, 1878, huile sur toile, 81,28 x 66,04 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Figure 7. – Georgina de Albuquerque, *Suprême amour (Supremo amor)*, 1907, huile sur toile, 130 x 80 cm, localisation inconnue.

Figure 8. – Georgina de Albuquerque, *Tête d'Italienne (Cabeça de italiana)*, 1907, huile sur toile, 61 x 50 cm, Pinacothèque de l'État de São Paulo, São Paulo.

Figure 9. – Georgina de Albuquerque, *L'Arbre de Noël (Árvore de Natal)*, 1916, huile sur toile, dimensions inconnues, localisation inconnue.

Figure 10. – Augusto Bracet, *Premiers sons de l'hymne à l'indépendance (Primeiros sons do hino da independência)*, 1922, huile sur toile, 190 x 250 cm, Museu histórico nacional, Rio de Janeiro.

Figure 11. – Pedro Bruno, *Tiradentes, le précurseur (Tiradentes, o precursor)*, 1922, huile sur toile, 265 x 372 cm, Museu histórico nacional, Rio de Janeiro.

Figure 12. – Hélios Seelinger, *Ma terre (Minha terra)*, 1921, huile sur toile, 300 x 600 cm, Museu histórico nacional, Rio de Janeiro.

Figure 13. – Pedro Américo, *L'Indépendance ou la Mort ! (Independência ou morte !)*, 1888, huile sur toile, 760 x 415 cm, Museu Paulista, São Paulo.

Figure 14. – Le tableau *Session du Conseil d'État* (1922) de Georgina de Albuquerque exposé au Musée historique national à Rio de Janeiro, 2022.

Figure 15. – Georgina de Albuquerque, *Sans titre*, 1942, dessin, dimensions inconnues, École des beaux-arts, Rio de Janeiro.

Figure 16. – Georgina de Albuquerque, *Sans titre*, 1942, dessin, dimensions inconnues, École des beaux-arts, Rio de Janeiro.

Figure 17. – *Nouveau Directeur (Novo Diretor)*.

Figure 18. – Artiste inconnu·e, *Georgina de Albuquerque et Lucílio de Albuquerque dans leur atelier à Paris*, début du 20^e siècle, photographie argentique, dimensions inconnues, Bibliothèque nationale, Rio de Janeiro.

Figure 19. – Artiste inconnu·e, *Georgina de Albuquerque et Lucilio de Albuquerque*, *Album de photographie d'artistes brésiliens et étrangers de Nogueira Silva*, début du 20^e siècle, photographie argentique, dimensions inconnues, Bibliothèque nationale, Rio de Janeiro.

Figure 20. – Artiste inconnu·e, *Georgina de Albuquerque et ses fils*, *Album de photographie d'artistes brésiliens et étrangers de Nogueira Silva*, vers 1920, photographie argentique, dimensions inconnues, Bibliothèque nationale, Rio de Janeiro.

Figure 21. – Lucílio de Albuquerque, *Tête (À la Campagne) (Cabeça (À la campagne))*, 1907, huile sur toile, 61 x 50 cm, Pinacothèque de l'État de São Paulo, São Paulo.

Figure 22. – Lucílio de Albuquerque, *Portrait de Georgina de Albuquerque (Retrato de Georgina de Albuquerque)*, 1920, huile sur toile, 145,5 x 96 cm, Musée de l'Ingá, Niterói, RJ.

Figure 23. – Abigail de Andrade (1864-1890), *Panier de courses (Cesto de compras)*, 1884, huile sur toile, dimensions inconnues, collection particulière.

Figure 24. – Georgina de Albuquerque, *Nu féminin (Nu feminino)*, vers 1907, huile sur toile, 81,5 x 50cm, Musée Dom João VI, Rio de Janeiro.

Figure 25. – Álvaro Cotrim, *La Peintre Georgia [sic] de Albuquerque (A pintora Georgia [sic] de Albuquerque)*, 1942, dessin, dimensions inconnues, localisation inconnue.

Figure 26. – Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), *Quelques collègues (Alguns colegas)*, 1921, huile sur toile, 45,5 x 170,6 cm, Musée national des beaux-arts, Rio de Janeiro.

Figure 27. – Photographe inconnu, *L'Avenue Centrale (actuelle avenue Rio Branco) à Rio de Janeiro, au 19^e siècle*, photographie noir et blanc, dimensions inconnues, localisation inconnue.

Figure 28. – Photographe inconnu, *L'Avenue Centrale (actuelle avenue Rio Branco) à Rio de Janeiro au 20^e siècle*, photographie noir et blanc, dimensions inconnues, localisation inconnue.

Figure 29. – Amaro, *Postaes*, 1909, encre sur papier, dimensions inconnues, localisation inconnue.

Figure 30. – De La Tramblais, *Hausmann (Gâcheur)*, 1870-1871, Lithographie coloriée à la main sur papier, 27 x 18,4 cm, Victoria and Albert Museum, Londres.

Figure 31. – Artiste inconnu·e, *Bar Canto do Rio*, 1929, encre sur papier, dimensions inconnues, localisation inconnue.

Figure 32. – *Vue de la plage d'Icarai sur la baie de Guanabara*, 2022, photographie digitale.

Figure 33. – Georgina Moura Andrade de Albuquerque, *Dimache au quartier Quinta da boa vista (Domingo na Quinta da Boa Vista)*, 1927, huile sur toile, 98 x 111 cm, collection particulière.

Figure 34. – *Ao 1^o Barateiro*, annonce publicitaire.

Figure 35. – *Casa Colombo*, annonce publicitaire.

Figure 36. – *Casa Abrunhosa*, annonce publicitaire.

Figure 37. – *Elegancia carioca*, photographie.

Figure 38. – *Casas de luxo*, photographie.

Figure 39. – *Calçados chics*, photographie.

Figure 40. – Gustavo Dall'ara (1865-1923), *Maison persane à la rue Rosario (Casa persa na rua do Rosário)*, 1914, huile sur toile, 76 x 47 cm, Collection Sergio Fadel.

Figure 41. – Augusto Malta (1903-1936), *Vue de la façade d'un bâtiment orné d'éléments mauresques (Vista da fachada em frente a prédio enfeitado com elementos mouriscos)*, sans date, photographie noir et blanc, dimensions inconnues, localisation inconnue.

Figure 42. – Gustavo Dall'ara (1865-1923), *Rue 1^{er} mars (Rua 1^o de março)*, 1915, huile sur toile, 59 x 41,7 cm, collection Maria do Rosário Moreira de Souza.

Figure 43. – Gustavo Dall'ara (1865-1923), *Place Saint François de Paule (Largo São Francisco de Paula)*, 1918, 54 x 73 cm, collection Ronaldo do Valle Simões.

Figure 44. – Benedito Carneiro Bastos Barreto, dit Belmonte (1896 – 1947), *Sans titre*, 1925, encre sur papier, dimensions inconnues, localisation inconnue.

Figure 45. – Photographe inconnu·e, *Largo do Machado*, photographie publiée dans le magazine *Careta*, le 17 janvier 1926, numéro 917, page 22.

Figure 46. – Photographe inconnu·e, *Instantaneo*, photographie publiée dans le magazine *Careta*, le 13 mars 1926, numéro 925, page 19.

Figure 47. – Benedito Carneiro Bastos Barreto, dit Belmonte (1896 – 1947), *A missa do gallo*, 1925, encre sur papier, dimensions inconnues, localisation inconnue.

Figure 48. – Benedito Carneiro Bastos Barreto, dit Belmonte (1896 – 1947), *Aujourd'hui... C'est comme ça (Agora... É assim)*, 1925, encre sur papier, dimensions inconnues, localisation inconnue.

Figure 49. – José Carlos de Brito e Cunha, dit J. Carlos (1884-1950), *Le secret et l'indiscrétion* (*O Segredo e a indiscrição*), 1928, encre sur papier, dimensions inconnues, localisation inconnue.

Figure 50. – Mary Cassatt, *Intérieur d'un tramway passant sur un pont*, 1890-91, pointe sèche et aquarelle, imprimée en couleurs sur papier, 36,5 x 26,8 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Figure 51. – Édouard Manet, *La partie de croquet*, 1871, huile sur toile, 45,72 x 73,03 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

Figure 52. – Georgina de Albuquerque accompagnée de ses étudiantes lors d'un voyage à São Paulo.

Figure 53. – Anita Malfatti, *L'Étudiante russe* (*A estudante russa*), vers 1915, huile sur toile, 76 x 61 cm, Institute d'études brésiliens de l'Université de São Paulo, São Paulo.

Figure 54. – Georgina de Albuquerque et Anita Malfatti au vernissage de l'exposition de Malfatti au Palace Hôtel à Rio de Janeiro.

Figure 55. – Georgina Moura Andrade de Albuquerque (1885-1962), *Portrait d'Anita Malfatti* (*Retrato de Anita Malfatti*), décennie 1930, huile sur toile, 33 x 40 cm, Collection famille Anita Malfatti.

Figure 56. – Édouard Manet (1832-1883), *Le Balcon*, 1868-1869, huile sur toile, 170 x 124 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Figure 57. – Georgina Moura Andrade de Albuquerque (1885-1962), *La lecture* (*Leitura*), vers 1937, huile sur toile, dimensions inconnues, collection particulière.

Figure 58. – Les tendances de la mode de la fin des années 1930.

Figure 59. – Les tendances de la mode de la fin des années 1930.

Figure 60. – Les tendances de la mode de la fin des années 1930.

Figure 61. – Femmes arborant des coiffés en boucles attachées.

Figure 62. – Détail de la publicité du Collegio Bennett.

Figure 63. – *Ce que portent les vedettes* (O que vestem as estrelas).

Figure 64. – Madeleine Vionnet (1876-1975), *Robe de soirée*, automne/hiver 1938-1939, tissu et metal thread, dimensions inconnues, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Figure 65. – Madeleine Vionnet (1876-1975), *Robe de soirée*, 1937, soie, dimensions inconnues, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Figure 66. – Greta Garbo dans le film de Richard Boleslawski, *Le voile des illusions* (1934).

Figure 67. – Katharine Hepburn (1907-2003) dans le film de George Cukor, *Vacances* (1938).

Figure 68. – Helen Galloway McNicoll (1879-1915), *La Tenue victorienne*, vers 1914, huile sur toile, 83,7 x 69,1 cm, Musée McCord Stewart, Montréal.

Figure 69. – Mary Stevenson Cassatt (1844-1926), *Françoise en vert, cousant* (*Françoise in green, sewing*), 1908, huile sur toile, 81,3 x 64,8 cm, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, DC.

Figure 70. – La publicité du Collegio Bennett.

Figure 71. – Édouard Manet (1832-1883), *L'Exécution de Maximilien*, 1868-1869, huile sur toile, 252 x 305 cm, Kunsthalle de Mannheim, Mannheim (Allemagne).

Figure 72. – Attribué à Francisco Goya (1746-1828), *Les Majas au balcon* de (1808-1814), 194,8 x 125,7 cm, huile sur toile, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Figure 73. – Berthe Marie Pauline Morisot (1841-1895), *Dame et enfant sur la terrasse des Morisot, ou femme et enfant au balcon*, 1872, huile sur toile, 61 x 50 cm, Bridgestone Museum of Art, Tokyo.

Figure 74. – Mary Stevenson Cassatt (1844-1926), *Susan sur un balcon tenant un chien*, 1883, huile sur toile, 100,3 x 64,7 cm, National Gallery of Art, Washington.

Figure 75. – Tarsila de Aguiar do Amaral (1886 – 1973), *La femme noire (A Negra)*, 1923, huile sur toile, 100 x 81,3 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Figure 76. – Candido Portinari (1903-1962), *Tête de métisse sur fond bleu (Cabeça de Mulata com fundo azul)*, 1937, fresque, 38 x 42,5 cm, Museu Casa de Portinari, Brodowski, São Paulo.

Figure 77. – *Ara macao*. Photographie prise par Charles J. Sharp.

Figure 78. – La figure de l'ara dans le livre d'Ornithologie brésilienne.

Figure 79. – Martin Waldseemüller (1470-1519), *Universalis cosmographia secundum Ptholomaei traditionem et Americi Vespucii alioru[m]que lustrationes*, 1507, carte, 128 x 233 cm, Library of Congress Geography and Map Division, Washington.

Figure 80. – Martin Waldseemüller (1470-1519), *Universalis cosmographia secundum Ptholomaei traditionem et Americi Vespucii alioru[m]que lustrationes*, détail, 1507, carte, 128 x 233 cm, Library of Congress Geography and Map Division, Washington.

Figure 81. – Manoel Santiago (1897-1987), *Tatouage (Tatuagem)*, 1929, huile sur toile, 195,5 x 130,9 cm, Musée d'art, Belém.

Figure 82. – Candido Portinari, *Flore et faune brésiliennes (Flora e fauna brasileiras)*, 1934, huile sur toile, 80 x 160 cm, Projeto Portinari, Rio de Janeiro.

Figure 83. – Hilaire Germain Edgar Degas (1834-1917), *Femme se baignant dans une baignoire peu profonde*, 1885, fusain et pastel sur papier vélin vert clair posés sur des boulons de soie, 81,3 x 56,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Figure 84. – Mary Stevenson Cassatt (1844-1926), *La toilette*, 1890-1891, pointe sèche et aquatinte en couleur sur papier, 43,2 x 29,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Figure 85. – Mary Stevenson Cassatt, *Le Thé*, vers 1880, huile sur toile, 64,77 x 92,07 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS

EBA : École des beaux-arts de Paris

EGBA : Exposition générale des beaux-arts

ENBA : École Nationale des beaux-arts

FBPF : Fédération brésilienne pour le progrès féminin

LISTE DES ARCHIVES, INSTITUTIONS ET MUSÉES CONSULTÉS

Archives générales de la ville de Rio de Janeiro, RJ

Bibliothèque des lettres et des arts, Université fédérale de Rio de Janeiro, RJ

Bibliothèque des œuvres rares et de la mémoire, Université fédérale de Rio de Janeiro, RJ

Bibliothèque de l'Institut d'études brésiliennes, Université de São Paulo, SP

Bibliothèque Walter Wey, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP

Centre de documentation de la Pinacothèque de l'État de São Paulo, São Paulo, SP

Centre de la mémoire de Fluminense, Université fédérale de Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brésil

Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale (Hemeroteca)

Institut d'études brésiliennes, Université de São Paulo, SP

Musée Antônio Parreiras, Niterói, Rio de Janeiro

Musée Ingá, Niterói, Rio de Janeiro

Musée historique national, Rio de Janeiro, RJ

Musée national des beaux-arts, Rio de Janeiro, RJ

Musée D. João VI, Rio de Janeiro, RJ

Pinacothèque de l'État de São Paulo, São Paulo, SP

REMERCIEMENTS

Mon mémoire traite de l'importance des réseaux pour permettre à une femme d'atteindre ses objectifs dans une société patriarcale, et je ne saurais ignorer le réseau qui m'a accompagnée dans mon parcours. Je tiens à exprimer ma gratitude envers les personnes qui m'ont apporté leur soutien et leur aide tout au long de la réalisation de ce mémoire.

Je souhaite adresser mes sincères remerciements à ma directrice, Ery Contogouris, qui a été une véritable source d'inspiration pour moi et m'a toujours soutenue avec empathie.

Je suis également reconnaissante envers les enseignants et enseignantes du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'UdeM. Leurs approches variées de l'histoire de l'art ont grandement contribué à développer mon sens critique. Je tiens à remercier spécialement Analays Alvarez Hernandez, Bénédicte Ramade, Denis Ribouillault, Nicholas Chare, Nicolas Gaudreau, Sebastián Ferrero et Suzanne Paquet.

Je ne peux pas passer sous silence l'aide inestimable de mes collègues de l'UdeM. Mes remerciements vont à Aurélie Bezacier, Béatrice Denis, Cléome Bégin-Lebeuf, Émile Graham, Gabrielle Côté, Jessika Theiss, Rita Souza, Sara Ravanshid, Talitha Motter et Valentine Desmorat.

La réalisation de ce mémoire a également été rendue possible grâce au soutien financier de certaines institutions, et je tiens à exprimer ma gratitude envers le Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'UdeM pour les trois bourses que j'ai obtenues : la bourse d'admission, la bourse de rédaction et la bourse René-Payant. J'adresse également mes remerciements à l'organisme Mitacs pour la Bourse de recherche à l'étranger Globalink, qui m'a offert l'opportunité de réaliser des recherches au Brésil.

Lors de mon séjour de recherche au Brésil, j'ai bénéficié d'un appui essentiel de la part de deux professeures, Ana Paula Simioni et Ana Cavalcanti. Je tiens également à remercier toutes les équipes des institutions brésiliennes qui m'ont accueillie et avec lesquelles j'ai eu le privilège de partager des connaissances dans un esprit de générosité.

Enfin, je suis profondément reconnaissante pour le soutien inconditionnel de mon cercle personnel. Je remercie chaleureusement mes parents, ma sœur et mon groupe d'amies Naturólogos, ainsi qu'Amanda Carvalho, Bruno Campos, Elton Borssoi, Natan Busch, Nathalie Vieira, Renata Pozelli, Renata Santini, Roberto Zechetto, Rodrigo Antunes et Rodrigo Bastos.

INTRODUCTION

« C'est merveilleux de sentir, devant une peinture, que dans elle palpite l'âme de l'artiste qui éveille la nôtre ; que son émotion nous engage et que sa pensée s'identifie à la nôtre. »
(Georgina de Albuquerque 1951 : 15. Traduction libre.)

Présentation du sujet

Avec la publication d'un article en 2002, la sociologue et professeure à l'Université de São Paulo Ana Paula Simioni a contribué à faire sortir de l'obscurité Georgina Moura Andrade de Albuquerque (1885-1962), artiste brésilienne active pendant la première moitié du 20^e siècle. Cet article (Simioni, 2002) se penche sur le tableau d'histoire *Sessão do Conselho d'État* (*Sessão do Conselho de Estado*, 1922, figure 1) réalisé par Albuquerque représentant Marie Léopoldine d'Autriche, l'impératrice du Brésil. Le titre de l'article de Simioni, « Entre conventions et audace discrète »¹, décrit bien la démarche d'Albuquerque, qui a employé l'impressionnisme pour dépeindre, parmi d'autres sujets, des femmes² de diverses classes sociales, allant des travailleuses dans les champs aux aristocrates, en passant par des femmes de la bourgeoisie. En effet, la spécialiste de la culture brésilienne Carolina Alves a remarqué que Georgina de Albuquerque fait figurer au moins un personnage féminin dans la plupart de ses peintures (Alves 2015 : 86). Cependant, les études antérieures portant sur l'œuvre d'Albuquerque se sont principalement concentrées sur les paysannes et les femmes de la noblesse, négligeant ainsi ses représentations des femmes de la bourgeoisie, groupe social auquel Albuquerque elle-même appartenait. Ce mémoire se concentrera sur cette position sociale dans une étude croisée entre le genre et la classe sociale afin de répondre à la question suivante : de quelles conventions et audaces discrètes Georgina de Albuquerque fait-elle preuve dans sa représentation de femmes bourgeoises ?

¹ « Entre convenções e discretas ousadias ». Traduction libre.

² Il est primordial de souligner que cette analyse se concentre sur une série de discours qui traitent les femmes comme un groupe homogène en raison de leurs caractéristiques anatomiques et physiologiques, lesquelles déterminent leur rôle dans la société du début du 20^e siècle. Cependant, cette étude veut comprendre ces discours qui essentialisent les femmes et examiner la construction idéologique des significations associées à cette catégorie, tout en évitant d'adhérer à une approche simpliste des hypothèses sous-jacentes à cette identité de genre.

Albuquerque a dépeint des femmes bourgeoises comme protagonistes dans diverses scènes de genre. Ce mémoire s'intéressera notamment à deux œuvres : *Coin de la rivière* (*Canto do rio*, vers 1926, figure 2) et *Jeunes femmes et ara* (*Moças e arara*, sans date, figure 3). Dans ces deux tableaux, où l'artiste rend perceptibles les libertés acquises par ces femmes, tout comme les limites de ces libertés, on trouve des similarités, comme l'emploi du style impressionniste et la présence de femmes en compagnie d'autres femmes. Cependant, il existe des différences frappantes entre les tableaux, notamment en ce qui concerne l'emplacement des femmes représentées. J'ai spécifiquement choisi ces peintures en raison de leur capacité à illustrer des femmes de la bourgeoisie faisant l'expérience de deux contextes distincts : l'espace public et l'espace privé. Dans *Coin de la rivière*, les femmes arborant des coupes de cheveux modernes « à la garçonne » prennent un verre au bord de l'eau dans un espace public. L'architecte Carla Narciso définit cet espace comme le territoire urbain d'utilisation et de propriété commune (Narciso 2009 : 266). En revanche, l'espace privé est le foyer et ses extensions, tel que le jardin et le balcon. Selon la sociologue Maria Ângela D'Incao, la modernisation des villes brésiliennes à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle a consolidé la division des espaces au Brésil, transformant la rue en un espace opposé à celui de la maison, qui est considéré comme privé. C'est justement sur un balcon ou une véranda³, un espace plutôt domestique, que se trouvent les femmes de la deuxième peinture à analyser, *Jeunes femmes et ara*. Ces deux œuvres révèlent le témoignage d'une artiste femme qui a vécu au quotidien l'expérience qu'elle représente. Ainsi, dans cette recherche, *Coin de la rivière* et *Jeunes femmes et ara* seront utilisées comme études de cas afin de comprendre comment Albuquerque a dépeint le style de vie des femmes bourgeoises au Brésil, à son époque.

Les deux œuvres se trouvent dans le Musée Antonio Parreiras situé à la ville de Nitéroi, Rio de Janeiro. Selon la fiche technique de *Coin de la rivière*, l'institution a reçu le transfert de ce tableau en 1951, lorsque Georgina de Albuquerque était encore vivante (Fundação 2022a). En ce qui concerne *Jeunes femmes et ara*, le musée l'a incorporée en 1981, mais la modalité d'acquisition

³ En raison de la hauteur du garde-corps, il est aussi possible que les jeunes femmes représentées dans ce tableau se trouvent sur la véranda d'une maison au Brésil. Je tiens à exprimer ma gratitude envers Analays Alvarez Hernandez et Nicholas Chare pour avoir souligné ce détail. Afin d'éviter d'alourdir le texte en répétant constamment les termes « balcon ou véranda » à chaque fois que je me réfère à cette structure, j'ai opté pour utiliser le terme balcon. Toutefois, une analyse architecturale approfondie de la résidence mise en scène aurait été nécessaire pour confirmer le terme architectural approprié à utiliser dans cette peinture. Cependant, l'objectif de cette étude n'est pas de réaliser une analyse architecturale approfondie de la résidence mise en scène. Cela pourrait être une suggestion intéressante pour des études futures concernant ce tableau.

de l'œuvre reste inconnue (Fundação 2022b). Afin de mieux comprendre la situation des femmes représentées par Albuquerque dans les deux études de cas, il est important de se familiariser avec les aspects historiques de l'avancement de la classe bourgeoise et des droits de femmes.

Contexte historique

Après la Première Guerre mondiale, la condition des femmes s'est légèrement améliorée, alors qu'elles ont acquis certains droits. L'historien Ilan Rachum précise qu'en 1919 la population brésilienne a vu pour la première fois la soumission d'une proposition visant à permettre aux femmes de voter. Cependant, elles n'ont acquis ce droit qu'en 1932, grâce aux efforts d'un groupe de femmes conduit par Bertha Lutz, qui avait commencé à travailler pour les droits des femmes à la fin des années 1910. En 1922, Lutz avait la réputation d'avoir lutté pour les droits des femmes au Brésil comme personne ne l'avait fait auparavant. Dans cette année, elle a fondé la Fédération brésilienne pour le progrès féminin (FBPF) qui était composée de femmes bourgeoises. La majorité d'entre elles avait étudié en Europe et voulait travailler (Rachum 1977 : 122). Elles correspondent au type de la « Femme nouvelle », que l'historienne de l'art Ruth Iskin définit comme les femmes qui transgressent les barrières des rôles imposés par la société en raison de leur genre. À savoir, la Femme nouvelle cherchait à acquérir une indépendance quant à sa fonction de maîtresse de maison et voulait profiter sans crainte des activités dans l'espace public auprès des hommes (Iskin 2006 : 190).

En 1932, le Brésil a connu une réforme de son système électoral qui a ouvert la voie à l'obtention du suffrage féminin. Selon Dora Barrancos, sociologue et militante féministe, seules les femmes alphabétisées et ayant un revenu propre étaient autorisées à voter, conformément à la législation existante pour le suffrage masculin. Jusqu'à ce jour, le motif derrière la décision surprenante de Gétúlio Vargas, président ayant instauré un régime totalitaire au Brésil, d'accorder le droit de vote aux femmes en février 1932, demeure encore difficilement explicable. Cette mesure apparaît paradoxale car sa politique allait en général à l'encontre du mouvement féministe et renforçait le caractère patriarcal de la société brésilienne (Barrancos 2022 : 185). En effet, le gouvernement nationaliste d'extrême droite de Vargas était fermé à tout changement dans les conditions sociales des femmes (Rachum 1977 : 128). Plus tard, en 1936, même si Lutz a constaté que la plupart des Brésiliennes et Brésiliens étaient hostiles ou indifférents à la participation des

femmes dans les affaires politiques, elle n'a pas abandonné l'idée que « les femmes de cette génération peuvent très bien s'occuper d'elles-mêmes » (Lutz citée en anglais par Rachum, 1977 : 128. Traduction libre).

Ainsi, malgré l'acquisition de nouveaux droits, souligne Rachum, la femme issue de la bourgeoisie ou de la petite bourgeoisie se sentait contrainte de donner priorité au bien-être du foyer plutôt qu'au sien. (Rachum 1977 : 125). Dans ces conditions, une femme cherchant l'indépendance était mal vue. C'est pourquoi, en général, les femmes de la classe moyenne pensaient encore que leur place était au foyer, que le divorce n'était pas possible et qu'elles ne devaient pas s'engager politiquement. C'est donc dans cet environnement social et politique mouvementé qu'évolue la carrière de Georgina de Albuquerque.

État de la question

Avant 2002, il y a eu peu de recherches au sujet de Georgina de Albuquerque. Elle n'est citée que brièvement dans une poignée de catalogues d'expositions au sujet d'artistes femmes brésiliennes ou d'artistes impressionnistes brésiliens et brésiliennes (Brisset et al 1986 ; Carrazonni 1974). C'est après la publication de l'article de la sociologue et spécialiste en études de genre Ana Paula Cavalcanti Simioni (2002) que nous observons la multiplication des recherches à son sujet (Alves 2019 ; Andrade 2003 ; Monteiro 2004 ; Nogueira 2017 ; Oliveira 2022 ; Queiroz 2016 ; Silva 2018 ; Souza 2011 ; Wanderley 2019). Dans trois textes de Simioni (2002, 2013 et 2019), il est question d'un des obstacles principaux auxquels faisaient face les artistes femmes pour être reconnues par le milieu artistique comme artistes professionnelles : la difficulté de recevoir une formation artistique. En effet, l'École nationale des beaux-arts (ENBA), principale institution d'enseignement artistique au Brésil, a été fondée en 1816. Cependant, ce n'est qu'en 1889 que les femmes y ont été admises. Ensuite, à cause de la crainte de ruiner leur réputation, les femmes ne s'inscrivaient pas au cours de modèle vivant où les étudiants et étudiantes devaient dessiner une personne nue ou très peu vêtue. Ce n'est qu'en 1897 qu'une première femme a suivi ce cours à l'ENBA (Simioni 2019 : 111). Sans ce cours, fondamental pour apprendre à dessiner et à peindre la figure humaine, il était difficile pour les artistes femmes de pratiquer la peinture d'histoire, le genre artistique le plus valorisé.

À une époque où les contraintes sociales pesaient lourdement sur les femmes, leur expression artistique se trouvait souvent limitée à des genres mineurs tels que la nature morte, le paysage et le portrait, qui étaient moins prisés. En conséquence, leur travail était souvent sous-estimé. Les peintures d'histoire et les artistes qui s'y consacraient avaient davantage de chances de gagner en reconnaissance et en renommée. Malheureusement, le milieu artistique de l'époque résistait à l'idée de reconnaître les femmes comme artistes professionnelles, préférant les reléguer au rôle traditionnel de femmes au foyer s'occupant de leurs enfants. Ironiquement, la société bourgeoise attendait des femmes qu'elles développent certaines compétences artistiques en tant qu'amatrices, notamment dans la peinture. Cependant, cette attente compliquait davantage la quête d'émancipation artistique pour celles qui aspiraient à pratiquer la peinture en tant que professionnelles. Malgré ce contexte, Simioni (2019) nomme quelques femmes qui ont réussi à être reconnues comme professionnelles par la critique d'art brésilienne et par leurs pairs, notamment Georgina de Albuquerque. Cette autrice a également résumé la carrière de Georgina de Albuquerque dans un texte publié dans un catalogue d'exposition dédié aux artistes femmes (Simioni 2022).

Dans son texte de 2002, Simioni reconnaît le tableau *Session du Conseil d'État* d'Albuquerque comme la première peinture d'histoire réalisée par une femme au Brésil, cependant, en 1922, lorsque le tableau a été peint, la peinture d'histoire est en déclin (Simioni 2002 : 143). Nous y voyons la princesse Marie Léopoldine d'Autriche en présence des membres du Conseil d'État en 1822, à la veille de l'indépendance du Brésil. Simioni souligne l'importance de Marie Léopoldine d'Autriche dans le tableau d'Albuquerque en tant qu'héroïne intellectuelle de l'indépendance du pays tenant une audience avec les membres du Conseil d'État à un moment clé de l'histoire du Brésil (Simioni 2002 : 153 et Simioni 2019 : 287). À la suite de Simioni, d'autres chercheurs et chercheuses ont poussé plus loin l'étude de *Session du Conseil d'État* (Almeida et Leite 2016 ; Castro 2018 ; Simioni 2014 ; Vincentis 2015). Ils identifient chaque personnage présent dans le tableau, effectuent des comparaisons entre le portrait de la monarque réalisé par Albuquerque et ceux d'autres artistes et analysent attentivement la position favorable qui est attribuée à Marie Léopoldine d'Autriche par Albuquerque.

Deux autres recherches se sont concentrées sur les représentations des femmes dans les œuvres d'Albuquerque (Alves 2015 et Nogueira 2016). Dans la première, Alves (2015) fait une comparaison entre deux tableaux d'Albuquerque *Session du Conseil d'État* et *Nair de Tefé* (vers

1920, figure 4). Ces œuvres nous montrent des femmes de la noblesse, l'une, une monarque parmi d'autres personnages, et l'autre, une femme républicaine. Nair de Teffé était une caricaturiste célèbre, qui a épousé le 8^e président du Brésil, Hermes da Fonseca. Dans son article, Alves constate que la technique employée par la peintre ressemble plus à celle qui était utilisée par certains et certaines artistes étrangers et étrangères qu'à celle de ses compatriotes (Alves 2015 : 86). Ce type de comparaison met en valeur l'originalité de l'œuvre de Georgina de Albuquerque et suggère la possibilité de réaliser des études comparatives avec les travaux d'autres artistes étrangers afin de mieux comprendre ses œuvres et d'insérer l'artiste dans le discours de l'histoire de l'art global. Dans la deuxième recherche, la spécialiste en études du genre et historienne Manuela Nogueira (2016) utilise le tableau *Dans la plantation de café (No Cafezal, 1926, figure 5)*, qui nous montre des travailleurs et travailleuses dans un champ de café, comme étude de cas afin d'analyser l'image des paysannes.

Ces deux recherches enrichissent nos connaissances de la façon dont Albuquerque a représenté des femmes appartenant à différentes classes sociales. Dès les premières lignes de son article, Alves met en évidence le statut noble de Nair de Teffé, mais la classe sociale de cette femme n'est explorée que succinctement tout au long du texte (Alves 2015 : 85). L'autrice approfondit ce sujet dans son mémoire, où elle analyse les privilèges ainsi que leurs limites en raison de la classe sociale à laquelle Teffé appartenait (Alves 2019 : 70-72). Nogueira (2016), quant à elle, explique la condition sociale des travailleuses du champ de café, qui étaient souvent des immigrantes européennes exploitées par les fermiers brésiliens. Toutefois, lorsque Simioni (2002 et 2019) analyse l'image de Marie Léopoldine d'Autriche dans *Session du Conseil d'État*, elle omet les privilèges liés à sa position sociale d'aristocrate, qui lui permettait de participer à une audience avec les membres du Conseil d'État. Ainsi, deux autrices se sont spécifiquement intéressées au croisement entre genre et classe sociale, alors que certains chercheurs et chercheuses n'ont pas approfondi l'étude des travaux d'Albuquerque en ce qui concerne ces deux domaines.

Cependant, bien que les spécialistes commencent à étudier l'œuvre d'Albuquerque, plusieurs aspects restent à analyser relativement à *Coin de la rivière* et à *Jeunes femmes et Ara*. En effet, ces tableaux ont rarement été étudiés, ou même cités dans les ouvrages. Seules des descriptions de ces deux toiles ont été faites (Cabo 2022 ; Cavalcanti 2019 ; Monteiro 2004). Dans la bibliographie consultée, personne ne les prend en considération dans leur contexte historique de production ni n'utilise des théories du genre qui pourraient nous aider à mieux les comprendre.

Par rapport au style des deux œuvres à l'étude dans ce mémoire, Albuquerque s'est inspirée du courant impressionniste français. Si les représentant·es français·es de ce mouvement artistique ont été abondamment étudié·es, les particularités de l'impressionnisme brésilien n'ont pas reçu la même attention dans le milieu académique ni muséal. Les cinq études sur le sujet s'accordent sur le fait que l'impressionnisme au Brésil n'a pas entraîné les réactions négatives que ce style a provoquées en Europe (Carrazzoni 1974 ; Cavalcanti 2019 ; Cavalcanti 2020a ; Cavalcanti 2020b ; Chaimovich 2017). Il semble qu'en raison de son arrivée tardive au Brésil, soit au début du 20^e siècle, l'académie et les critiques l'ont plutôt bien accueilli. Ainsi, les peintres de cette génération considéraient l'impressionnisme comme un style leur permettant de renouveler leur approche artistique au sein d'un contexte académique (Cavalcanti 2019 ; 2020a ; 2020b). Georgina de Albuquerque était parmi les peintres brésilien·es qui ont opté pour cette démarche, probablement en raison de la liberté artistique qu'il lui offrait. Elle a employé le style impressionniste pour la majorité de ses œuvres, adaptant le modèle français selon ses besoins artistiques. C'est pour cette raison qu'il est aussi important d'étudier cet aspect dans ses représentations de femmes bourgeoises.

Hypothèse

L'hypothèse de ce travail est que dans les scènes de genre où Georgina de Albuquerque dépeint des femmes bourgeoises, elle agit en tant que témoin des enjeux vécus par ces femmes. Rappelons qu'elle-même appartenait à cette classe sociale, la bourgeoisie, rendant encore plus pertinente l'étude de ces images. Ainsi, l'objectif de ce mémoire est de comprendre la façon dont Albuquerque agissait et concevait la femme bourgeoise de son époque par l'étude approfondie de deux scènes de genre, *Coin de la rivière* et *Jeunes femmes et Ara*. Leur analyse et leur comparaison à d'autres œuvres, soit d'Albuquerque ou d'artistes contemporain·es, me permettra de saisir non seulement la façon dont la peintre a appréhendé l'identité complexe des femmes bourgeoises de la première moitié du 20^e siècle, mais aussi les défis auxquels elles faisaient face pour s'affirmer au sein de la société patriarcale dans laquelle elles vivaient. Ainsi, plutôt que de réaliser une révision théorique de la distinction entre l'espace public et privé, ou une révision de la littérature d'approches féministes en histoire de l'art, l'objectif de ce mémoire est d'analyser la présence de la femme bourgeoise dans ces les espaces publics et privés à travers l'étude de ces œuvres d'art. Ainsi,

je vous propose des analyses pour ces deux tableaux qui ont fait l'objet de très peu d'études jusqu'à ce jour.

Pour arriver à mon objectif, il sera aussi nécessaire de considérer le contexte historique et social de l'époque de production des deux études de cas. Cela inclut la présentation des attributs utilisés par Georgina de Albuquerque afin de distinguer la classe sociale des femmes. De plus, comme on retrouve dans les deux œuvres deux femmes ensemble, qui semblent être des amies, le thème de l'amitié et du rôle que celle-ci a pu jouer pour les femmes de la bourgeoisie sera aussi exploré. Enfin, au fil des analyses des deux tableaux, je commenterai le style artistique employé par Albuquerque. En effet, après ses études à l'Académie Julian et à l'École des beaux-arts à Paris (Simioni 2019 : 190-191), Albuquerque a adopté le style impressionniste pour représenter la réalité des conditions de vie des femmes au Brésil, opérant ainsi une rencontre entre un style originellement européen et des sujets brésiliens.

Même si quelques données biographiques de Georgina de Albuquerque seront ici présentées, mon objectif n'est pas d'approfondir ce sujet étant donné que d'autres recherches s'y sont spécialisées. Je ne me concentrerai donc que sur les données biographiques essentielles à mon raisonnement.

Cadre théorique

D'abord, le concept de « bourgeois », étant important pour mon analyse, je voudrais en proposer une définition. Le sociologue et politologue Raymond Williams explique que le sens donné au mot « bourgeois » aujourd'hui vient de Karl Marx qui utilisait le terme pour parler d'une classe sociale en pleine croissance à la fin du 19^e siècle (Williams 2015 : 15). Celle-ci incluait les commerçants, les entrepreneurs et les employeurs. Justement, le bourgeois était l'homme d'affaires qui s'occupait de gérer ses finances et son capital. Toutefois, la femme bourgeoise ne démontrait pas le même engagement entrepreneur que l'homme bourgeois. À ce sujet, l'historienne Larissa Cerezer a constaté que les femmes brésiliennes bourgeoises du début du 20^e siècle avaient une vie aisée en raison du revenu de leur mari et il était donc considéré qu'elles devaient s'occuper de la maison afin que les hommes soient libérés des affaires domestiques. Elles étaient vues comme les maîtresses de maison, les personnes qui devaient gouverner la sphère domestique. En d'autres mots, les femmes bourgeoises devaient restreindre leurs activités à l'espace privé, alors que les

hommes avaient libre cours dans l'espace public comme privé. Les femmes qui se déplaçaient librement dans l'espace public étaient souvent perçues comme appartenant à des classes moins privilégiées, devant occuper cet espace pour des raisons professionnelles, ou bien comme des femmes disponibles sexuellement. Afin d'éviter d'être assimilées à ces préjugés, les femmes de la bourgeoisie devaient s'abstenir de circuler dans l'espace public, qui était plutôt réservé aux hommes (Cerezer 2008 : 35).

La relation entre la représentation de l'espace et les genres est abordée dans le texte de l'historienne de l'art Griselda Pollock, « Modernité et espaces de la féminité » ([1988] 2011). Pollock y explique qu'à la fin du 19^e siècle, en France, les artistes femmes, telles que Mary Cassatt et Berthe Morisot, n'avaient pas accès aux mêmes endroits de la ville que leurs collègues masculins. Par conséquent, elles travaillaient à partir d'expériences sociales différentes. Pour arriver à cette conclusion, l'autrice identifie un stéréotype de l'artiste se basant sur le personnage du flâneur. Ce terme renvoie à l'essai de Charles Baudelaire « Le Peintre de la vie moderne » (1863), où l'auteur l'utilise pour désigner l'homme qui peut parcourir librement les espaces publics de la ville moderne en se mélangeant à la foule et en passant inaperçu pendant qu'il observe le quotidien des habitant·es de la ville. Néanmoins, une telle liberté n'est alors pas envisageable pour les femmes ; cette invisibilité dans la foule leur est refusée, puisque leur présence dans les espaces publics est significativement remarquée. Sous le prétexte de la perte possible de leur réputation, elles ne pouvaient pas flâner impunément. Par conséquent, l'activité des femmes se restreint davantage à l'espace privé, et la représentation en peinture de leur quotidien l'est aussi. L'artiste Marie Bashkirtseff (1858-1884), d'origine russe qui a vécu à Paris, exprime dans son journal intime sa frustration à l'égard des limites imposées aux femmes :

1879. Jeudi 2 janvier. — Ce que j'envie, c'est la liberté de se promener tout seul, d'aller, de venir, de s'asseoir sur les bancs du jardin des Tuileries et surtout du Luxembourg, de s'arrêter aux vitrines artistiques, d'entrer dans les églises, les musées, de se promener le soir dans les vieilles rues ; voilà ce que j'envie et voilà la liberté sans laquelle on ne peut pas devenir un vrai artiste. Vous croyez qu'on profite de ce qu'on voit, quand on est accompagnée ou quand, pour aller au Louvre, il faut attendre sa voiture, sa demoiselle de compagnie ou sa famille ?

Ah ! cré nom d'un chien, c'est alors que je rage d'être femme !
(Bashkirtseff 1890 : 105)

C'est pourquoi les artistes femmes ont rarement dépeint les espaces publics dans leurs œuvres. Quand ceux-ci sont présents, ils correspondent aux endroits de loisir de la haute bourgeoisie, comme les loges de théâtre ou les jardins privés. En contraste, les artistes hommes ont l'habitude de montrer dans leurs œuvres les deux espaces, soit privé et public.

Selon Pollock, comme l'artiste moderne est considéré comme un flâneur représentant le quotidien de la ville moderne, les artistes femmes ont été exclues du canon de l'art moderne en raison des espaces spécifiques qu'elles ont dépeints dans leurs tableaux (Pollock [1988] 2003 : 99-100). Ces emplacements correspondent plutôt à ce que Pollock appelle des espaces de féminité (Pollock [1988] 2003 : 93). En effet, l'espace de féminité est l'endroit où les femmes vivent leurs expériences modernes, différenciées des pratiques sociales masculines, car « La sexualité, le modernisme ou la modernité sont organisés à la fois comme et par la différence sexuelle. Percevoir la spécificité des femmes revient à analyser historiquement une configuration particulière de la différence. » (Pollock [1988] 2011 : 231). D'ailleurs, l'historienne de l'art précise que les artistes femmes représentent leur genre différemment. Au lieu d'encourager le voyeurisme des spectateurs et spectatrices, une dynamique souvent présente dans les tableaux de leurs confrères, elles cultivent une image de leur genre beaucoup plus contemplative et réflexive (Pollock [1988] 2003 : 115).

La sociologue de l'art et de la culture Janet Wolff apporte une nuance à la présence de la femme bourgeoise dans l'espace public. Elle observe qu'au début du 20^e siècle, les femmes bourgeoises fréquentaient l'espace public davantage que dans le siècle précédent. Leur rôle diffère de celui du flâneur, néanmoins, car, pour justifier leur présence dans cet espace, elles devaient avoir un objectif précis, tel que faire des achats. Par conséquent, bien que la présence des femmes dans l'espace public puisse être constatée, l'expérience de la ville diffère toujours entre les femmes et les hommes (Wolff 1994 : 125).

Ces restrictions imposées aux femmes quant aux espaces qu'elles peuvent occuper sont similaires dans le Brésil de la première moitié du 20^e siècle qu'a dépeint Georgina de Albuquerque. Tout comme ses homologues françaises, elle a représenté, à maintes reprises, l'expérience de femmes bourgeoises de son époque. Elles sont parfois dans des espaces de féminité, comme dans *Jeunes femmes et ara*, où les deux personnages féminins se trouvent sur un balcon, un espace considéré comme privé par Pollock ([1988] 2003 : 113). Dans d'autres tableaux, comme dans *Coin de la rivière*, les femmes n'échappent pas au regard masculin, tout comme une femme au théâtre

n'échappait pas au regard masculin dans l'œuvre de Mary Cassatt (1844-1926), *Dans la loge* (1878, figure 6).

L'œuvre d'Albuquerque nous présente la Femme nouvelle. Iskin explique que, d'une part, les impressionnistes français·es ont capturé l'image de la Femme nouvelle dans leurs œuvres, même s'ils n'avaient peut-être pas l'intention de la dépeindre, reflétant ainsi ce type femme présent dans la société moderne qu'ils ont représentée (Iskin 2006 : 219). D'autre part, les artistes femmes impressionnistes, comme Cassatt et Morisot, intégraient cette catégorie de Femme nouvelle étant donné qu'elles abdiquaient leurs fonctions domestiques pendant qu'elles exerçaient leur profession d'artiste (Iskin 2006 : 220). Ces deux remarques d'Iskin (2006) s'appliquent tout autant à Albuquerque, puisqu'elle a choisi l'impressionnisme comme style de prédilection afin de représenter le quotidien de sa société à l'aide de scènes de genre où apparaît la figure de la Femme nouvelle. De plus, à l'instar des artistes françaises, la peintre brésilienne avait renoncé à certaines de ses obligations domestiques afin d'exercer sa profession.

Cependant, un thème qui n'est pas abordé par les spécialistes mentionnées jusqu'ici et qui est nettement présent dans *Coin de la rivière* et *Jeunes femmes et ara* est l'amitié entre femmes. Bien sûr, ce thème n'est pas exclusif à ces deux tableaux ni à l'œuvre d'Albuquerque. Selon l'historienne de l'art Carina Rech, les nombreuses représentations de cette complicité produites par les femmes artistes démontrent leur importance au point de devenir un motif artistique récurrent. Cette répétition constante du motif témoigne du sens de communauté partagé entre ces femmes créatrices (Rech 2021 : 52). À cet égard, dans le domaine de la littérature, la sociologue et spécialiste des études féministes Sasha Roseneil (2011 : 58) a observé que, dans son essai « Une chambre à soi », paru en 1929, l'écrivaine anglaise Virginia Woolf soulignait également que les romans écrits par des femmes au 19^e siècle ont commencé à décrire de manière plus fidèle la relation d'amitié entre les femmes (Woolf [1929] 2020 : 130-131). La fréquente reprise de ce motif par des artistes femmes, qu'elles soient écrivaines ou peintres, constitue un repère important. Dans ce type de relation, les femmes ne sont plus exclusivement définies par leurs interactions avec des hommes, ce qui, en réalité, ne représente qu'une fraction restreinte de leur vie, surtout lorsqu'elles évoluent en dehors de la sphère privée (Roseneil 2011 : 59).

L'historien Mark Peel note que l'amitié était particulièrement importante en Amérique au 20^e siècle en raison de la séparation entre membres d'une famille lorsqu'une personne migrerait vers

ce continent. Ce lien pouvait aussi assurer un type de protection contre les aspects négatifs de la ville moderne, notamment l'aliénation et la solitude (Peel 2014 : 279).

À mon avis, Albuquerque a dépeint cette amitié chez les femmes de son époque, témoignant ainsi de l'importance de ce genre de relation dans le quotidien des femmes bourgeoises. Les recherches que je viens de mentionner sur l'amitié justifieront la réapparition de ce type de lien et de soutien entre femmes dans l'œuvre d'Albuquerque. Cette dernière, ayant également développé des amitiés dans sa vie personnelle et s'inscrivant dans ce réseau, sera ainsi mise en valeur.

En outre, dans l'introduction de son livre *Differencing the Canon : Feminism and the Writing of Art's Histories*, Pollock souligne l'importance des liens sociaux, politiques et sexuels afin de réviser la construction du canon artistique, dépassant ainsi une histoire de l'art présentée sous forme de simple succession d'artistes (Pollock 1999 : xv). Par l'étude de l'amitié dans la vie d'Albuquerque, on découvre un autre élément constitutif de son réseau qui a contribué à son succès professionnel et au succès professionnel d'autres artistes femmes, ce qui permet de reconsidérer le canon selon la proposition de Pollock.

Méthodologie

Selon l'historien de l'art Jás Elsner, la description des œuvres d'art constitue déjà une forme d'interprétation, et sans l'interprétation, il n'y a pas d'histoire de l'art (Elsner 2010 : 13). Après avoir lu l'article d'Elsner, j'ai ressenti la nécessité d'effectuer d'abord une description minutieuse de *Coin de la rivière* et *Jeunes femmes et ara* avant d'introduire la théorie qui soutient ma lecture de ces œuvres. Cette description est déjà une interprétation de l'œuvre d'art. Mon interprétation s'inscrit parmi plusieurs perspectives envisageables étant donné que l'analyse interprétative constitue le socle fondamental du travail de l'historien·ne de l'art. Cette démarche subjective offre la possibilité d'explorer et d'analyser les différentes significations potentielles associées à une œuvre d'art spécifique. En acceptant cette subjectivité inhérente, il est essentiel de reconnaître que cette diversité d'interprétations enrichit le champ de recherche et favorise la confrontation d'idées au sein du débat intellectuel.

Ma démarche me permettra également de signaler les éléments de la composition qui ont capté mon attention. En outre, la description des tableaux aidera à mettre en évidence des motifs qu'Albuquerque a employés pour distinguer la femme bourgeoise dans ses œuvres. De plus, les

éléments composant des tableaux ainsi que leurs titres et leurs dates de production feront appel à d'autres intervenant·es qui seront mentionné·es afin d'enrichir l'analyse des œuvres.

Je m'inspirerai aussi de la méthodologie employée par Iskin (2006) afin d'étudier la représentation de la Femme nouvelle européenne dépeinte par les artistes impressionnistes. Suivant sa démarche, je commenterai les faits historiques qui ont permis le changement de comportement des femmes bourgeoises brésiliennes. Ensuite, plusieurs tableaux, caricatures, livres et articles de presse de l'époque seront mobilisés. Comme l'a noté l'historienne Maria Bucur, la production culturelle du début du 20^e siècle a joué un rôle essentiel dans le questionnement sur les valeurs dominantes de l'époque, surtout celles en lien avec le genre (Bucur 2017 : 12). Ceci me permettra de mieux comprendre le contexte culturel entourant les tableaux à l'étude. Ces comparaisons permettront également de faire ressortir les particularités de l'œuvre d'Albuquerque par rapport à celles de ses contemporain·es. Un séjour de recherche de deux mois au Brésil sous la supervision de la professeure Ana Maria Tavares Cavalcanti et financé par la Bourse de recherche Globalink de Mitacs, m'a permis de recueillir dans les archives de certains musées des informations et sources premières inédites qui se sont révélées essentielles pour cette étude.

Présentation des chapitres

Le statut des femmes bourgeoises dans la société brésilienne du début du 20^e siècle est le nœud d'articulation entre les trois chapitres. Le premier chapitre s'ouvre avec une présentation de la formation et de la trajectoire professionnelle de Georgina de Albuquerque. Par la suite, ce chapitre met en lumière les défis auxquels les artistes femmes étaient confrontées au début du 20^e siècle, afin de contextualiser les difficultés générales rencontrées par les femmes dans le milieu artistique de l'époque. Je détaille également la façon dont Albuquerque a su relever ces défis pour obtenir une reconnaissance professionnelle notable.

Les chapitres deux et trois sont chacun dédiés à une étude de cas. Dans le deuxième, je commence par la description de *Coin de la rivière*. À partir de cette description, j'aborde les différentes interactions entre les personnages, dont celle entre les deux femmes au premier plan et le garçon. Cela fera ressortir la situation de constante surveillance à laquelle les femmes bourgeoises étaient soumises lorsqu'elles se trouvaient dans l'espace public. De plus, je trace l'amélioration, quoique timide, de l'accès des femmes à l'espace public dans les années 1920,

acquise notamment en incarnant l'archétype de la Femme nouvelle. Dans ce contexte, le tableau d'Albuquerque peut être considéré comme une prise de position de la peintre face à cette présence accrue mais contestée. Être en compagnie d'autres femmes pouvait rendre cette présence plus acceptable, d'où l'importance de l'étude des relations d'amitié dans la vie de Georgina de Albuquerque, pour enfin revenir à l'importance de liens d'amitié entre les femmes présentées dans *Coin de la rivière*.

Le troisième chapitre se penche sur *Jeunes femmes et ara*. Tout comme le deuxième chapitre, celui-ci commence avec la description du tableau. Encore une fois, Albuquerque reprend l'idée de deux femmes qui vivent un moment ensemble, mais, ici, la présence masculine est absente. Elles savourent un moment intime en compagnie d'un ara, un oiseau typique de l'Amérique du Sud. Je propose aussi une possible date de production de l'œuvre en fonction des données que j'ai recueillies dans les archives, des vêtements qu'elles portent et des coupes de cheveux qu'elles arborent. De plus, la comparaison à des tableaux canoniques comme celui d'Édouard Manet, *Le Balcon* (1868-1869), où l'on voit aussi des femmes sur un balcon me permet de souligner certaines particularités de *Jeunes femmes et ara*. Cette comparaison renforce en outre les propos de Pollock au sujet de la divergence entre les images de femmes créées par des artistes hommes vis-à-vis des artistes femmes, ce qui sera le point de départ pour aborder l'amitié entre les femmes, ici dans un contexte domestique.

La séquence des chapitres et l'analyse détaillée que je propose de *Coin de la rivière* et de *Jeunes femmes et ara* nous permettent ainsi de suivre le vécu d'une artiste femme et bourgeoise du début du 20^e siècle, Georgina de Albuquerque. À travers ces deux œuvres, elle témoigne de certaines expériences collectives des femmes appartenant à cette même classe sociale.

CHAPITRE UN : GEORGINA DE ALBUQUERQUE (1885-1962) : ÉPANOUISSEMENT ET CONSÉCRATION D'UNE ARTISTE FEMME

Dans son autobiographie, qu'elle a rédigée en 1958, Georgina de Albuquerque nous dit qu'elle a commencé à dessiner à l'âge de 9 ans, et ce, avec l'appui de sa famille, notamment de sa mère (Albuquerque 1958 : 1). De plus, elle y reconnaît l'importance d'avoir eu une chambre, que l'artiste appelait son *Studio*, où elle pouvait perfectionner sa technique. Ce raisonnement de Georgina de Albuquerque se rapproche du discours de l'écrivaine anglaise Virginia Woolf dans « Un lieu à soi » ([1929] 2020), une conférence donnée à un groupe de femmes en 1928 et qu'elle a publiée l'année suivante. Woolf y souligne l'importance d'avoir une chambre à soi et assez d'argent comme conditions propices à la création artistique. D'une part, la chambre offre aux femmes un espace distinct des autres pièces de la maison, propice à l'expression de leur créativité artistique ou littéraire. D'autre part, le confort financier leur permet de se libérer des attentes et contraintes liées à leur genre. Le manque de ces conditions matérielles constituait une importante entrave à la production artistique des femmes, étant donné la prédominance du patriarcat en Angleterre et au Brésil au début du 20^e siècle.

En effet, le fait d'avoir sa propre chambre et d'être soutenue par sa famille a permis à Georgina de Albuquerque de s'épanouir en tant qu'artiste et de connaître une carrière exceptionnelle. Si cet appui lui a été crucial, il ne pouvait pas la préserver des barrières auxquelles elle a dû faire face dans la société patriarcale et dans le monde artistique dans lesquels elle a évolué. Dans le but de reconnaître pleinement son agentivité, ce premier chapitre vise donc à présenter les stratégies qu'elle a déployées pour se tracer une carrière. Pour ce faire, après avoir introduit quelques données biographiques sur Georgina de Albuquerque, je m'appuierai sur les études de la sociologue Ana Paula Simioni (2019), qui soulève quatre obstacles majeurs que les artistes femmes ont dû surmonter : les attentes liées à leur genre, le refus de reconnaître leur génie créatif, leur classification fréquente en tant qu'amatrices, et les limites de leur accès à une formation artistique adéquate. Ces obstacles présentent des ressemblances avec ceux qu'aborde l'historienne de l'art Linda Nochlin dans son essai « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? » ([1971] 1993), traduit en français en 1993. Toutefois, Simioni les aborde dans le contexte spécifique du Brésil. Dans le cas de chacun de ces défis, je présenterai les stratégies d'Albuquerque pour les

surmonter. Cela posera les bases nécessaires pour ensuite examiner l'approche de Georgina de Albuquerque dans la création de deux tableaux, *Coin de la rivière* (vers 1926) et *Jeunes femmes et ara* (sans date), qui mettent en lumière la présence de femmes bourgeoises respectivement dans l'espace public et dans l'espace privé.

1.1. La formation artistique de Georgina de Albuquerque

À l'âge de 73 ans, Georgina de Albuquerque a retracé les grandes lignes de son parcours artistique dans une autobiographie concise de deux pages. Dans ce document, elle mentionne ses maîtres Gaspar Falco (1861 — date de décès inconnue) et Rosalbino Santoro (1858-1943), qui lui ont donné des leçons privées à Taubaté, petite ville de l'état de São Paulo où elle habitait (Albuquerque 1958 : 1). En 1903, alors que Georgina n'a que 18 ans, elle a exposé le tableau *Tête de paysan* (*Cabeça de caipira*, 1903, œuvre disparue) à la 10^e Exposition générale des beaux-arts (EGBA)⁴, grâce aux études qu'elle a menées auprès du maître italien Rosalbino Santoro entre 1898 et 1903. De plus, ces leçons ont été essentielles pour son admission à l'ENBA en 1904, ce qui l'a conduite à déménager à Rio de Janeiro à l'âge de 19 ans. À l'ENBA, le professeur Henrique Bernadelli (1857-1936) l'a accueillie comme apprentie, et c'est dans le cours de Bernadelli que Georgina⁵ a rencontré Lucílio de Albuquerque (1877-1939). Ils se sont mariés en 1906 et sont partis pour Paris au moyen d'une bourse d'études reçue par Lucílio.

⁴ Selon Editores (2017 : [s.p.]), l'Exposition générale des beaux-arts succède à l'Exposition générale de l'Académie impériale. Cette dernière a été créée en 1840 par Félix Émile Taunay, directeur de l'Académie Impériale des beaux-arts, chargée de l'organisation de cet événement culturel. À partir de 1889, pendant la période républicaine, c'est l'École nationale des beaux-arts (ENBA) qui prend en charge ces expositions, désormais connues sous le nom d'Exposition générale des beaux-arts. Les étudiants et étudiantes de l'ENBA, ainsi que les artistes qui ne se sont jamais affiliés à cette institution, étaient invités à soumettre leurs œuvres pour les Expositions générales. Cependant, un jury était chargé de sélectionner les œuvres qui seraient exposées lors de chaque édition, ainsi que celles que la pinacothèque acquerrait, et de décerner des prix, dont un voyage à l'étranger pour étudier l'art en Italie ou en France au lauréat ou à la lauréate de chaque édition. Les Expositions générales se sont déroulées à des intervalles variables, tantôt annuellement, tantôt tous les deux ans. L'historien de l'art Carlos Levy (2003 : 7) a noté que l'Exposition générale des beaux-arts a eu lieu pour la dernière fois en 1933, totalisant ainsi 66 éditions. À mon avis, il est possible de faire une comparaison entre ces événements et le Salon de peinture et de sculpture parisien étant donné que, pendant longtemps, l'EGBA a été la principale vitrine permettant aux artistes résidant au Brésil, quelle que soit leur nationalité, d'accéder à la reconnaissance de la critique d'art et du grand public.

⁵ En raison du nom de famille identique du couple, dans ce chapitre, je vais me référer à Georgina de Albuquerque et à Lucílio de Albuquerque par leurs prénoms.

Pendant ce séjour de cinq ans, Georgina, qui n'avait pas fini sa formation artistique au Brésil, a continué ses études à l'Académie Julian et à l'École des beaux-arts de Paris (EBA). Dans la capitale française, elle a aussi suivi d'autres cours d'art : l'aquarelle avec Richard Miller (1874-1943), l'art décoratif avec Eugène Grasset (1845-1917) et le croquis avec Jules Poitevin (dates inconnues) (Albuquerque 1958 : 1). Dans son autobiographie, Georgina se dit fière de sa réussite à l'examen d'admission de l'EBA. Elle a été classée en quatrième place parmi les 600 candidats et candidates. Ses professeurs à l'EBA ont été Paul Gervais (1859-1944) et Jean Paul Laurens (1838-1921) (Albuquerque 1958 : 1). C'est à Paris que Georgina a découvert le style artistique qu'elle a conservé pour la majorité de ses tableaux, l'impressionnisme.

1.2. L'impressionnisme et sa place dans la démarche de Georgina de Albuquerque

Il est curieux que l'artiste ait opté pour un style artistique qui était en décalage avec les tendances de l'époque, alors qu'elle se trouvait à la capitale de l'avant-garde artistique. C'était en effet quelques décennies auparavant, durant les années 1870 et 1880, que l'impressionnisme avait bouleversé la scène artistique parisienne en raison des caractéristiques distinctives de certaines de ses œuvres, telles que la représentation de sujets de la vie moderne, les traces de pinceau visibles, la juxtaposition de couleurs complémentaires et l'incorporation de différentes tonalités pour exprimer les effets de lumière et d'ombre, parmi d'autres éléments. Si les historiens et historiennes de l'art ainsi que le public ont eu tendance à traiter l'impressionnisme comme un langage artistique plutôt homogène jusqu'à récemment, les artistes n'ont produit aucun manifeste ni règle écrite, et les styles pouvaient différer grandement d'un ou d'une artiste impressionniste à l'autre. En effet, ce courant chapeaute un large spectre de styles, des peintres qui laissent beaucoup apparaître la touche du pinceau sur la toile, comme Claude Monet et Berthe Morisot, à celles et ceux dont les œuvres sont très basées sur le dessin, comme Edgar Degas et Mary Cassatt. Néanmoins, l'esprit avant-gardiste du mouvement autant dans la technique que dans les attitudes, la liberté de style et de sujet qu'offrait l'impressionnisme, a attiré plusieurs artistes, incluant des artistes venant de pays étrangers et des femmes.

Parallèlement, l'historienne d'art Adelaide Souza (2011 : 43) explique que l'impressionnisme a été absorbé dans la formation donnée à l'Académie Julian au début du 20^e siècle. De la sorte, les artistes de différentes régions du monde qui fréquentaient cette école

pouvaient l'appréhender. À ce moment-là, en pleine connaissance de la liberté artistique offerte par l'impressionnisme, plusieurs artistes venant de l'étranger ont adopté cette approche afin de rénover leur pratique artistique en contexte académique. En ayant choisi cette formule, ces artistes ont trouvé l'actualisation qu'ils recherchaient sans se détacher de façon abrupte du courant académique qui commençait à dater dans leurs pays respectifs. De surcroît, ils ont profité de la flexibilité de l'impressionnisme pour l'adapter à leurs besoins. L'ajustement d'un style aux spécificités d'une région démontre la capacité créative des artistes étrangers qui ne se sont pas restreints à des règles figées.

Dans le contexte brésilien, selon l'historienne d'art Ana Cavalcanti (2020b : 35), ce n'est qu'au début du 20^e siècle que les artistes ont commencé à se revendiquer comme impressionnistes. Même les critiques d'art brésiliennes n'étaient pas certaines que ce style existait dans leur pays, car ils se basaient principalement sur les descriptions des tableaux impressionnistes français pour les classer. En effet, l'accès difficile à ces œuvres, qui voyageaient rarement et étaient très peu reproduites, limitait leur connaissance du sujet (Cavalcanti 2020b : 38).

Certes, Georgina a côtoyé les innovations artistiques parisiennes des années 1906 et a sans doute pris en compte les conséquences qu'aurait pu avoir le choix d'une approche trop novatrice pour sa carrière en tant qu'artiste femme (Souza 2011 : 42). Au retour de Georgina au Brésil, si elle avait opté par des styles plus avant-gardistes comme l'expressionnisme, il aurait été peu probable que son œuvre soit bien accueillie par ses pairs, comme ce fut le cas pour Anita Malfatti en 1917, dont les peintures expressionnistes ont suscité une critique négative et prolongée (Arantes-Brero 2016 : 405). En optant pour l'impressionnisme, Georgina a réussi à trouver une voie d'expression qui répondait à ses aspirations, lui permettant de revitaliser sa pratique et de s'affranchir des contraintes trop rigides du style académique, mais tout en évitant de rompre brutalement avec le courant académique, même si celui-ci commençait à perdre de sa popularité entre ses pairs. Ses représentations de la vie moderne, dans lesquelles elle adopte une touche légère ou des couleurs feutrées sont des choix qui font partie des stratégies déployées par Georgina de Albuquerque pour façonner sa trajectoire professionnelle.

1.3. La carrière artistique de Georgina de Albuquerque

Bien que Georgina de Albuquerque ait pu compter sur le soutien de sa famille et de son mari, elle a dû trouver des stratégies pour s'insérer dans le milieu artistique qui était essentiellement

masculin. Entamant son séjour en Europe alors qu'elle venait de commencer à se faire reconnaître au Brésil, elle s'est assurée que le début de sa renommée sur la scène artistique brésilienne ne se soit pas interrompu. Depuis Paris, elle a envoyé deux tableaux à la 14^e EGBA de 1907, qui les a acceptés : *Suprême amour* (*Supremo amor*, 1907, figure 7) et *Tête d'Italienne* (*Cabeça de italiana*, 1907, figure 8). Le premier a reçu la mention d'honneur et des critiques favorables (Silva 2019 : 272-273), alors que le deuxième a été acquis en 1911 par la Pinacothèque de l'État de São Paulo (*Correio* 1911c : 4). Toujours en 1911, lorsque Georgina et Lucílio sont rentrés au Brésil, iels se sont installés à Niterói, dans le quartier Icaraí (Albuquerque 1958 : 1), et ont exposé à Rio de Janeiro et à São Paulo les œuvres réalisées pendant leur séjour en Europe.

Durant les années suivantes, Georgina a présenté son travail à plusieurs reprises dans différentes régions du Brésil et à l'étranger, notamment en Argentine et aux États-Unis (Silva 2021 : 192-193). L'historienne de l'art Claudia de Oliveira a remarqué que le couple Albuquerque a souvent exposé ensemble entre 1910 et 1920 (Oliveira 2022 : 22). En effet, Georgina raconte dans son autobiographie que, généralement, Lucílio ou elle voyageait pour présenter des expositions de leurs œuvres dans différentes villes, comme Porto Alegre, Salvador ou São Paulo (Albuquerque 1958 : 1). Oliveira envisage que Georgina a opté pour cette démarche afin de s'associer à son mari, conservant ainsi son image d'épouse, c'est-à-dire d'une femme qui ne cherchait ni l'indépendance de son mari ni d'éclipser la carrière de ce dernier (Oliveira 2022 : 23). Néanmoins, à mon avis, cette approche de l'artiste a entraîné des conséquences autant positives que négatives. D'une part, Georgina s'est probablement procuré plus de visibilité à son travail en exposant à côté de son mari, puisque Lucílio était plus reconnu qu'elle. En effet, c'est Lucílio qui a gagné la bourse de l'ENBA qui leur a permis d'aller à Paris, et c'est du le développement artistique de Lucílio durant son séjour en Europe que le public voulait s'informer au retour du couple au Brésil. Ainsi, lorsque les personnes se rendaient à une exposition afin de prendre connaissance des œuvres de Lucílio, elles découvraient aussi le travail de Georgina. Cela permettait aussi la commercialisation des œuvres du couple. Simioni (2022 : 30) a constaté que les deux avaient un certain succès en raison des ventes constantes de leurs œuvres lors d'expositions individuelles ou collectives. En 1926, le succès commercial du couple a également été confirmé par le magazine *Para Todos* (Mattos 1926 : 16) qui mentionne l'achat de plusieurs de leurs œuvres par l'élite brésilienne lors d'une exposition collective.

D'autre part, cette démarche a aussi causé un préjudice à la carrière de Georgina, car, à différentes reprises, les critiques d'art ont ignoré ses œuvres dans leurs revues, commentant seulement celles de Lucílio (*Correio* 1911a ; 1911b ; 1911c). Cette démarche a de plus encouragé le public et les critiques à ne penser à Georgina que comme « la femme de Lucílio », plutôt que comme une artiste accomplie.

Oliveira a remarqué que Georgina a rompu avec les expositions en couple dans les années 1930 (Oliveira 2022 : 54). À cette époque, les Albuquerque n'ont presque plus montré leurs tableaux ensemble. En 1933, Georgina a eu une exposition individuelle dans le renommé Palace Hotel à Rio de Janeiro. Cette manifestation artistique a reçu la visite de personnalités illustres, comme le ministre de l'Éducation Washington Pereira Pires et la première dame Alzira Vargas (Oliveira 2022 : 55).

Plusieurs événements qui ont eu lieu dans les années précédant la décennie de 1930 ont possiblement amené Georgina à gagner la confiance nécessaire pour miser sur une démarche artistique individuelle. Deux méritent d'être mentionnés ici. Le premier concerne les trois prix décernés par l'EGBA. En 1912, Georgina de Albuquerque a obtenu la petite médaille d'argent à la 19^e EGBA avec son tableau *Portrait de Azevedo Coutinho* (*Retrato de Azevedo Coutinho*, 1912, localisation inconnue). En 1916, lors de la 23^e EGBA, elle a reçu la grande médaille d'argent pour son tableau *L'Arbre de Noël* (*Árvore de Natal*, 1916, figure 9). En 1919, le jury de la 26^e EGBA lui a décerné la petite médaille d'or pour son tableau *Famille* (*Família*, 1919, localisation inconnue). L'année suivante, Georgina a participé au jury académique de l'EGBA, devenant ainsi la première femme au Brésil à jouer ce rôle (Simioni 2022 : 30). Le deuxième événement concerne l'acquisition, en 1922, par l'État brésilien, du tableau *Session du Conseil d'État* (1922, figure 1), l'une des quatre œuvres achetées lors du *Salon du centenaire de l'indépendance du Brésil*⁶.

Il n'y a aucun doute que cet achat a joué un rôle essentiel dans l'avancement de sa carrière. Le spécialiste en études culturelles Paulo de Vincentis (2015 : 14) nomme les trois autres tableaux achetés à l'occasion des cent ans de l'indépendance du pays : *Premiers sons de l'hymne à l'indépendance* (*Primeiros sons do hino da independência*, figure 10) de Augusto Bracet ; *Tiradentes, le précurseur* (*Tiradentes, o precursor*, figure 11) de Pedro Bruno ; et *Ma terre* (*Minha*

⁶ Salão do Centenário da Independência do Brasil.

terra, figure 12) de Hélios Seelinger. L'œuvre de Georgina se distingue de la tradition de la peinture d'histoire brésilienne à bien des égards. D'abord, c'est rare qu'une peinture d'histoire soit réalisée par une femme. De plus, Georgina a mis en scène une femme en tant que protagoniste d'une peinture d'histoire, en l'occurrence la princesse Marie Léopoldine d'Autriche. En effet, dans le tableau dépeint par Albuquerque, la princesse discute les termes de l'indépendance du pays avec les membres du Conseil d'État. Après la tenue de cette réunion historique le 2 septembre 1822, elle a écrit à son mari, Pierre I, le prince régent, qui était alors à São Paulo, pour lui conseiller de déclarer sans délai l'indépendance du Brésil. C'est ainsi que ce dernier prit la décision de proclamer l'indépendance le 7 septembre 1822, marquant ainsi un tournant décisif dans l'histoire du pays. Simioni (2022 : 31) souligne qu'il n'est pas anodin qu'Albuquerque ait réalisé ce tableau représentant une femme jouant un rôle politique clé durant un événement fondateur de l'histoire du pays la même année que la fondation de la Fédération brésilienne pour le progrès féminin. De plus, Simioni (2002 : 153) met en évidence le choix distinctif de la peintre, qui se démarque des représentations traditionnelles des événements menant à l'indépendance du pays, à l'instar du tableau de l'artiste brésilien Pedro Américo, *L'indépendance ou la mort* (*Independência ou morte*, 1888, figure 13), qui dépeint des faits militaires : une guerre faite par des hommes en tant que décideurs du futur de la nation. Albuquerque choisit plutôt de dépeindre une femme comme héroïne du moment, prenant sa place dans l'espace public de la politique.

Cette héroïne est sereine (allant à l'encontre de l'idée selon laquelle les femmes sont dépourvues de contrôle sur leurs passions) ; elle ne se place pas au-dessus des hommes (mais ils lui rendent hommage, même s'ils sont représentés plus hauts [sur la peinture]) ; elle ne fait pas la guerre, mais l'articule ; elle ne donne pas « le cri » de l'indépendance, mais l'engendre, sa force étant ainsi intellectuelle⁷ (Simioni 2002 : 153).

De cette façon, Albuquerque a délibérément choisi de montrer une femme en situation de pouvoir, mettant ainsi en lumière son rôle intellectuel fondamental au cours d'un événement politique décisif dans l'histoire du Brésil.

⁷ Essa heroína é serena (contrariando a noção da mulher como um ser sem controle sobre as suas paixões) ; não se coloca acima dos homens (mas eles lhe rendem homenagem, ainda que estejam mais altos [na pintura]) ; não faz a guerra, mas a articula ; não dá "o grito", mas o engendra, sua força é intelectual.

Session du Conseil d'État se conforme aux conventions de la peinture d'histoire en arborant des dimensions impressionnantes, mesurant 210 cm de hauteur sur 265 cm de largeur. Simioni a remarqué qu'une toile de telles dimensions n'est pas conçue pour être exposée dans un espace domestique (Simioni 2019 : 287). Cette observation soulève un point essentiel concernant les limites imposées aux artistes femmes. Étant traditionnellement restreintes à l'espace domestique, elles avaient peu d'opportunités de s'engager pleinement dans des pratiques artistiques ambitieuses. Lorsqu'une artiste femme choisit de réaliser une peinture d'histoire, qui souvent nécessite une grande toile pour donner vie à des scènes épiques et détaillées, elle défie ainsi les attentes et les restrictions imposées par la société. La taille imposante de la toile devient un symbole tangible de cette rupture avec l'espace domestique conventionnellement assigné aux femmes. Par conséquent, en choisissant de créer une œuvre de cette envergure, Georgina de Albuquerque envoie un message puissant : elle refuse d'être limitée par les contraintes domestiques et aspire à s'affirmer dans un domaine artistique qui a longtemps été dominé par les hommes. En présentant une toile d'envergure pour un espace public, montrant une femme participant de la politique du pays, elle réclame ainsi sa place dans l'histoire de l'art et remet en question les stéréotypes de genre qui ont persisté pendant des siècles. Aujourd'hui, *Session du Conseil d'État* est exposée de manière moins avantageuse que les œuvres produites par ses homonymes masculins au Musée historique national de Rio de Janeiro (figure 14). Cette disparité met en évidence une triste réalité : le travail d'une artiste femme est souvent sous-évalué par rapport à celui d'un homme.

Toujours en 1922, l'ENBA embauche Georgina comme professeure adjointe (Albuquerque 1958 : 1). En 1927, elle s'est présentée au concours pour devenir professeure agrégée. Malgré avoir obtenu la première place, l'ENBA a choisi d'embaucher Augusto Bracet, un artiste masculin qui avait été classé deuxième (*Para Todos* 1927 : 38). Relatant cet événement dans son autobiographie, Georgina se montre consciente de la différence de traitement des personnes en raison de leur sexe : « À cette époque, les femmes n'avaient pas encore les mêmes droits que les hommes... »⁸ (Albuquerque 1958 : 2). Trente ans après le concours, en 1958, le magazine *Vida Doméstica* a aussi mentionné cet événement et a attribué la nomination de Bracet à la place de Georgina en raison de la réticence de la société face à l'émancipation des femmes (Migueis 1958 :

⁸ « Nessa época a mulher ainda não tinha os mesmos direitos que o homem... ».

15). En 1948, Georgina a fait une nouvelle tentative pour occuper le poste de professeure agrégée, et cette fois-ci, elle a réussi à l'obtenir.

Pour satisfaire à une des étapes du processus de sélection pour le poste de professeure agrégée, en 1948, elle a présenté le texte, « Le Dessin comme base de l'enseignement des arts plastiques »⁹ (Albuquerque 1948)¹⁰, qui défend le dessin comme élément essentiel dans l'enseignement des arts plastiques aux étudiants et étudiantes. Ce texte de 50 pages comporte dans ses annexes des dessins créés par l'artiste qui illustrent son propos, comme la proportion de mesures classiques pour dessiner le corps humain (figure 15), l'émotion traduite par différentes positions des mains (figure 16), entre autres. Il est divisé en six sections : I. considérations générales : le dessin comme base de tous les arts plastiques, II. l'enseignement du dessin : la méthode et le programme d'enseignement, III. la pratique du dessin, IV. exercices progressifs, V. procédures et VI. socialisation dans la salle de cours. Pour une analyse détaillée de ce texte, je recommande la lecture de « La trajectoire de Georgina de Albuquerque dans l'enseignement des arts plastiques à Rio de Janeiro »¹¹ de l'historienne de l'art Thais Canfield da Silva (2021). Dans le contexte du présent mémoire, il est important de noter que, par l'écriture de « Le Dessin comme base de l'enseignement des arts plastiques », Georgina s'est adaptée aux circonstances afin d'être reconnue comme artiste dans un domaine essentiellement masculin. D'une part, la chaire pour laquelle elle présentait sa candidature était sur le dessin. Ainsi, l'artiste s'est montrée soucieuse de prouver ses connaissances de ce domaine. D'autre part, Oliveira (2022 : 71) a remarqué que la peintre a dédié ce document à Lucílio : « au patron de la chaire de ce concours le grand artiste et professeur émérite Lucílio de Albuquerque¹² » (Albuquerque 1948 : 2). Autrement dit, elle rappelle aux évaluateurs sa liaison avec Lucílio, décédé en 1939, qui était non seulement l'ancien professeur responsable de cette chaire, mais également son mari, et elle, sa veuve lors de la production de ce texte. Il faut tenir compte de ce statut matrimonial, car il lui accordait des droits qui ne s'appliquaient pas aux

⁹ « O desenho como base no ensino das artes plásticas ».

¹⁰ Sur *Pantheon*, l'outil de recherche de la Bibliothèque de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, les données initiales suggèrent que le texte de Georgina de Albuquerque est daté de 1942. Cependant, la date sur la page couverture du texte est partiellement déchirée, ne laissant apparaître que « 194 », ce qui engendre une incertitude quant à l'année de sa production. Après des recherches approfondies sur ce texte, l'historienne de l'art Thais Canfield da Silva (2021 : 21) a conclu que l'année d'attribution correcte est en réalité 1948.

¹¹ « A trajetória de Georgina de Albuquerque no ensino das artes plásticas no Rio de Janeiro ».

¹² « Ao patrono da cadeira em concurso o grande artista e emérito professor Lucílio de Albuquerque. »

femmes mariées ou célibataires, de la sorte elle ne représentait pas le même genre de menace au système patriarcal. Ainsi, Georgina s'est servie de la mémoire de Lucílio afin d'assurer ses ambitions. De plus, sa qualité de dessinatrice est souvent soulignée lorsque les journaux mentionnent l'œuvre de Georgina de Albuquerque. Par exemple, *Correio Paulistano* (1919 : 3) et *Vamos ler* (1945 : 9), pour ne citer que ces deux articles, ont émis des compliments quant à la bonne utilisation de cette technique par Georgina.

Par la suite, en 1952, elle a été nommée directrice de l'ENBA, devenant ainsi la première femme à assumer ce poste qu'elle a occupé pendant trois ans (Albuquerque 1958 : 2). Le journal local a annoncé la nouvelle en la publiant avec une photo de l'occasion (figure 17). Lorsqu'on parcourt son autobiographie, il est surprenant de découvrir les exploits que Georgina met en avant au cours de ses trois années en tant que directrice de l'ENBA : « J'ai essayé de donner à l'École une plus grande liberté d'enseignement, plus d'espace avec un plus grand nombre de salles pour les disciplines et les cours. J'ai fait des travaux de paysagisme à l'intérieur et j'ai fait repeindre le bâtiment qui avait été noirci par des années de poussière. »¹³ (Albuquerque 1958 : 2). Malgré ses affirmations de vouloir transformer l'enseignement au sein de l'institution, elle omet de fournir des détails sur les mesures concrètes qu'elle a prises pour y parvenir. Son insistance est principalement axée sur les améliorations matérielles, peut-être en raison de la facilité de prouver les réussites tangibles dans ce domaine, contrairement à celles apportées dans l'enseignement qui sont plus abstraites.

Peu de temps avant sa nomination en tant que directrice, en 1951, Georgina de Albuquerque signe un texte où elle explique brièvement l'impressionnisme. Il s'agit de la transcription de la conférence « Lucílio de Albuquerque et la phase impressionniste de sa peinture »¹⁴ donnée à la Pinacothèque de l'État de São Paulo le 11 octobre 1951. Avec cette conférence sur la période impressionniste de l'œuvre de Lucílio, elle associe encore une fois son nom à celui de son mari. Toutefois, avant d'expliquer la démarche artistique de Lucílio, elle a tout d'abord donné quelques précisions sur cette façon de faire en citant l'approche des premiers partisans de ce courant, comme Edgar Degas et Berthe Morisot. Elle a même catégorisé Édouard Manet parmi les impressionnistes,

¹³ « Procurei dar à Escola maior liberdade de ensino, mais espaço com maior número de salas para as cátedras e as disciplinas. Fiz ajardinar a área interna e consegui a pintura do prédio que estava enegrecida pelos anos de poeira. »

¹⁴ « Lucílio de Albuquerque e a fase impressionista de sua pintura ».

bien que celui-ci ait principalement influencé les méthodes adoptées par les partisans de ce style, sans jamais s’y être officiellement associé. En outre, elle a cité certaines caractéristiques fréquentes de ce style, par exemple la pratique de la peinture en plein air et la capture sur la toile des « impressions fugaces de la lumière et de la couleur¹⁵ » (Albuquerque 1951 : 15). Georgina y a également mentionné la première exposition impressionniste de 1874, qu’elle a considérée comme « le début d’une campagne que les impressionnistes ont gagnée¹⁶ » (Albuquerque 1951 : 16). Bien que Georgina n’ait pas signalé que la victoire en question était sur la démarche académique, cela est posé de façon implicite dans sa conférence. Georgina a habilement utilisé cette rhétorique pour mettre en lumière la période impressionniste de la carrière de Lucílio, un style artistique qu’elle-même a embrassé pour la majorité de ses œuvres. En célébrant ainsi la démarche artistique de son mari au cours de cette conférence, elle souligne également la valeur de son propre travail.

Par la rédaction du texte sur l’importance du dessin, dans un premier temps, et de sa conférence sur l’impressionnisme et sur Lucílio dans un deuxième temps, Georgina s’est montrée perspicace. Autrement dit, elle exerçait son agentivité par l’adaptation de son discours selon le contexte des événements afin de se servir des différentes opportunités qui se présentaient à elle, et ainsi, a réussi à conquérir et à maintenir sa reconnaissance artistique.

Georgina a aussi travaillé dans le monde muséal. Après le décès de Lucílio en 1939, elle s’est engagée à faire rayonner l’œuvre de son mari. C’est ainsi qu’elle a créé le Musée Lucílio de Albuquerque le 20 février 1943, assumant le rôle de directrice pendant une période de 18 ans, tout en poursuivant simultanément sa carrière académique (Albuquerque 1958 : 2). L’institution a fermé ses portes en 1956, mais le Musée de l’Ingá possède les œuvres de l’artiste qui appartenaient à cette institution, tandis que le *Portal Lucílio de Albuquerque* a conservé les documents. Parmi ces derniers, j’ai découvert deux lettres de Georgina (Albuquerque [s.d.] et [s.d.]) adressées à la chaîne de radio *Jornal do Brasil* et au directeur du journal *O Globo*, Roberto Marinho, demandant leur aide pour publiciser un cours d’art pour enfants de 6 à 12 ans qu’offrait le musée. Il y a aussi des ébauches de lettres pour solliciter de l’aide financière pour le musée auprès des autorités, comme au maire de Rio de Janeiro et au ministre de l’Éducation et de la Culture. Elle a aussi écrit au ministre de l’Éducation et de la Santé, Clement Mariani Bittencourt, pour lui demander de payer

¹⁵ « ... as impressões fugazes da luz e da côr... ».

¹⁶ « ... o início de uma campanha que venceram ».

des plaques matricielles afin de reproduire quelques dessins de Lucílio, puisque plusieurs visiteurs et visiteuses, notamment venant de l'étranger, demandaient s'ils pouvaient acquérir des reproductions du travail qu'ils voyaient dans le musée (Albuquerque [s.d.] : 2). Dans le *Portal Lucílio de Albuquerque*, il n'y a pas de documents qui répondent à cette demande.

Concernant encore les lettres envoyées par Georgina de Albuquerque, l'Institut d'Études brésiliennes de l'Université de São Paulo a dans sa collection une lettre que l'artiste a envoyée à Mario de Andrade, fameux écrivain brésilien et amateur d'art ayant participé à l'organisation de la Semaine de l'art moderne de 1922. La lettre envoyée le 11 mai 1939 (Albuquerque 1939), quelques semaines seulement après le décès de Lucílio, qui a eu lieu le 19 avril, demande l'aide d'Andrade pour accélérer le traitement d'une requête adressée au ministre de l'Éducation Gustavo Capanema.

Toutes ces initiatives de Georgina démontrent qu'elle était débrouillarde. L'analyse de la manière dont elle a relevé chacun de ces défis est essentielle afin de reconnaître son agentivité. Elle poursuivait ses objectifs de manière stratégique, s'adaptant ainsi aux différentes situations devant lesquelles elle se trouvait. Cette débrouillardise, cette capacité à s'adapter aux divers contextes lui ont également permis de surmonter les nombreuses barrières imposées aux artistes femmes par la société patriarcale brésilienne au début du 20^e siècle.

1.4. Les conditions des artistes femmes au Brésil au début du 20^e siècle

La sociologue Ana Paula Simioni (2019) a étudié les obstacles auxquels devaient faire face les femmes afin de poursuivre une carrière artistique au Brésil à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e. Parmi les obstacles qu'elle mentionne, quatre sont particulièrement pertinents par rapport à la carrière de Georgina de Albuquerque : le rôle des femmes au sein d'une société patriarcale, la question du génie créatif, la fréquente attribution du titre d'amatrice aux artistes femmes, ainsi que les difficultés auxquelles les femmes étaient confrontées pour accéder à une formation artistique équivalente à celle offerte à leurs homologues masculins.

1.4.1. Le rôle des femmes dans une société patriarcale

La première difficulté réside dans l'emprise de l'idéologie de genre prédominante au sein de la société brésilienne patriarcale du début du 20^e siècle, qui imposait aux femmes des rôles

prédéfinis et limités. Cette structure sociale garantissait la suprématie masculine sur les femmes et les enfants. De cette façon, elles étaient privées de tout pouvoir décisionnel concernant non seulement leur société, mais aussi leurs choix personnels (Lerner 1986 : 321). Pour cette raison, les femmes de classes aisées¹⁷ brésiliennes du début du 20^e siècle devaient essentiellement s'occuper de leurs tâches de maîtresses de maison. Elles pouvaient travailler, mais seulement si leurs maris ou leurs pères les y autorisaient. Le renforcement de cette division de tâches était promulgué par des magazines de l'époque. Par exemple, dans un article paru en 1904 dans la revue *Kosmos*, le journaliste Oscar d'Alva Reis Carvalho reconnaît la capacité intellectuelle des femmes tout en soulignant leur rôle au sein de la famille, en tant que soutien essentiel aux réalisations des hommes. Voici un extrait qui illustre son propos :

Les femmes ont en réalité autant de capacités que les hommes pour les productions de l'esprit, seule la diversité des destins détermine la différence de qualité. Pendant que l'homme, livré à la vie publique, développe la science, l'art et l'industrie, la femme au foyer le prépare à cette même vie. Elle ne produit pas de grandes œuvres, mais elle forme de grands hommes ; toute sa gloire est dans les hommes qu'elle éduque, dans les hommes que son amour dirige, en tant que mère, épouse ou fille.¹⁸ (Carvalho 1904 : [s.p.])

Dans cette phrase, l'auteur a habilement utilisé la flatterie pour mettre en avant l'importance des femmes dans la soi-disant formation des grands hommes, tout en les cantonnant à des rôles limités au sein du foyer. Cette citation révèle également que, d'une part, les partisans de l'idéologie de l'époque s'efforçaient de maintenir le modèle traditionnel de la famille bourgeoise, où l'homme exerçait l'autorité morale et financière. D'autre part, ils s'opposaient à l'idée d'encourager les femmes à rivaliser professionnellement avec leurs maris.

Lorsque Georgina de Albuquerque est revenue au Brésil en 1911 avec son mari et son très jeune fils, elle a trouvé une certaine résistance du milieu artistique quant à sa reconnaissance

¹⁷ On parle plutôt de femmes de classes supérieures, la classe sociale à laquelle Georgina appartenait, car elles n'avaient pas besoin de travailler étant donné que le revenu de leurs maris leur permettait de mener une vie aisée. Il est important de noter que les femmes brésiliennes de classes plus humbles ont toujours travaillé (Simioni 2019 : 41).

¹⁸ « A mulher tem realmente tanta capacidade quanto o homem para as produções do espirito, apenas uma diversidade de destino determina a diferença de qualidade. Enquanto o homem, entregue á vida publica, desenvolve a ciencia, a arte e a indústria, a mulher no lar o prepara para essa mesma vida. Ella não produz as grandes obras, mas forma os grandes homens ; toda a sua gloria está na dos homens que educa, dos homens que seu amor dirige, como mãi, esposa ou filha. »

comme artiste. À cette date, Lucílio avait déjà acquis une certaine renommée au Brésil comme étudiant qui avait gagné le prix de l'ENBA. Reconnaître Georgina comme artiste aurait ainsi été à l'encontre de l'idée traditionnelle attribuée à la femme par cette société, qui la prédestinait à s'occuper du foyer et de son fils afin de permettre à son mari de travailler, plutôt que de poursuivre une carrière qui pourrait rivaliser avec celle de son époux. Toutefois, Lucílio encourageait le développement artistique de Georgina, et celle-ci a souvent reconnu cet appui. Par exemple, lorsqu'en 1952 une émission de la Radio nationale de Rio de Janeiro a rendu hommage à Georgina, cette dernière, à la fin de son discours de remerciement pour cet hommage, a insisté sur l'importance de Lucílio dans l'avancement de carrière (Standard 1952 : 22'35''). Ceci était peut-être également une façon pour Georgina de rappeler au public qu'elle avait été reconnue en tant qu'artiste par un artiste de renommée.

C'est un soutien dont plusieurs artistes femmes n'ont pas pu bénéficier. Dans le seul cercle des impressionnistes en France, on peut penser à des artistes telles que Marie Bracquemond (1840-1916) et Edma Morisot (1839-1921) (Bouillon et Kane 1985 : 21 ; Higonnet 1992 : 22), dont les maris les ont forcées à abandonner très tôt leur carrière artistique. La sœur d'Edma, en revanche, Berthe Morisot, a pour sa part trouvé un soutien important auprès de son mari Eugène Manet, le frère de l'artiste Édouard Manet, qui a encouragé sa carrière artistique et respecté son choix de conserver son nom de jeune fille pour signer ses tableaux. S'il est concevable que ces multiples reconnaissances, par Georgina, du soutien de Lucílio et de celui de sa famille durant sa jeunesse, aient été en partie dans le dessein de démontrer sa conformité aux règles sociétales, c'est-à-dire qu'elle n'a étudié et travaillé qu'avec l'aval de sa famille et de son mari, ces diverses formes d'encouragement et sa capacité à les utiliser à son avantage, lui ont permis de surmonter certains obstacles liés à son genre.

En outre, Georgina démontrait sa capacité à concilier sa carrière artistique avec ses obligations de maîtresse de maison. Deux exemples en témoignent. Premièrement, cette posture apparaît doublement dans l'entrevue qu'elle accorde au journaliste Angyone Costa en 1927. Celui-ci mentionne qu'elle a interrompu l'entrevue pour accomplir une tâche ménagère (Costa 1927 : 89), puis cite l'artiste qui affirme que, même quand ses deux fils étaient très jeunes, elle travaillait constamment. Elle se montre ainsi capable de concilier le travail, ses tâches ménagères et l'éducation de ses fils (Costa 1927 : 91). Deuxièmement, dans un article de 1952 au sujet de Georgina, le critique d'art Quirino Campofiorito (Campofiorito 1952 : 7) a reconnu la dextérité de

Georgina à équilibrer les demandes de sa carrière ainsi que de ses devoirs de mère et d'épouse. Rappelons-nous qu'en 1952, Georgina était directrice de l'ENBA, cependant le critique d'art met toujours l'accent sur ses responsabilités domestiques. Si cette approche est dévalorisante par rapport à la carrière et au statut de Georgina, peut-être est-ce aussi une façon de rassurer les lecteurs·trices que Georgina n'avait jamais négligé ses rôles « premiers » de mère et d'épouse, et qu'ils pouvaient donc la reconnaître comme une artiste à part entière.

Une autre stratégie de Georgina pour prouver qu'elle n'a pas abandonné ses obligations auprès de sa famille pour avoir une carrière artistique est expliquée par l'historienne d'art Manuela Nogueira (2017 : 153). Au début de sa carrière, dans les photographies à l'intérieur de son atelier, l'artiste se montrait souvent en compagnie de ses fils et de son mari (voir figure 18, figure 19 et figure 20). Ces photographies, mettant en scène certains tableaux du couple Albuquerque en arrière-plan, illustrent le double statut de créatrice de Georgina en tant que mère et artiste.

1.4.2. Le génie créateur

Le deuxième obstacle signalé par Simioni (2019 : 65) traite de la capacité créatrice des femmes. Puisqu'elles avaient le pouvoir de donner naissance et de créer une nouvelle vie, les femmes étaient perçues comme inaptes à s'engager dans des activités intellectuelles ou créatives. Celles-ci étaient plutôt réservées aux hommes qui se considéraient les seuls capables d'innover et de bâtir la culture et, par conséquent, de pouvoir accéder au génie artistique. C'est pourquoi la femme de génie était considérée au mieux comme une exception anormale, ou au pire comme une menace à l'hégémonie masculine.

Depuis le début du 20^e siècle, au Brésil, les femmes revendiquent leur reconnaissance en tant que génies créateurs. Un témoignage probant de cette revendication se trouve dans la chronique de la poète et écrivaine Irene Sousa Pinto, publiée le 23 mars 1919 dans le *Correio Paulistano* (Pinto 1919 : 2). Dans ce texte, Pinto atteste de manière indéniable de la volonté des femmes de faire valoir leur talent et leur contribution dans le domaine artistique (Pinto 1919 : 2). Elle commence en tentant de saisir l'essence de la profession d'artiste. Elle affirme qu'« Être artiste, c'est posséder une vision particulière et grandiose de tout ce qui est beau, et cette vision lumineuse qui peuple ses rêves doit lui inspirer un désir ardent afin de la traduire et de la rendre compréhensible

à ses semblables. »¹⁹ (Pinto 1919 : 2). Elle décrit ensuite la sensibilité que possèdent les artistes, et mentionne deux femmes en exemple, la violoniste Marina Milone Vaz et la peintre Georgina de Albuquerque. Parmi les 78 lignes de cette chronique, un paragraphe de 17 lignes est consacré à Georgina. La journaliste a déclaré que le nom de Georgina de Albuquerque est déjà immortalisé dans le milieu artistique. Pour justifier cette affirmation, Pinto rappelle que Georgina a remporté une médaille à l'EGBA dans l'année de la publication de la chronique, 1919, et qualifie le tableau *Famille (Família, 1919, localisation inconnue)* pour lequel Albuquerque a gagné ce prix de chef-d'œuvre, qui transmet « à nos âmes une trace de cette clarté intense et vivifiante qui semble la faire rayonner !²⁰ » (Pinto 1919 : 2). En reconnaissant le talent de Georgina et en lui attribuant le titre d'artiste, Pinto rompt avec la tradition paternaliste d'étiqueter les femmes comme passives et l'élève au rang des meilleur·es artistes de son temps.

Une autre preuve de la difficulté de reconnaître les femmes comme créatrices provient du fait qu'elles étaient associées à l'objet du regard masculin et, par conséquent, source d'inspiration pour celui qui regarde, sans toutefois qu'elles aient le droit d'exercer leur regard. Cette association de l'homme au sujet actif qui pose le regard et la femme comme le sujet passif qui reçoit ce regard est analysé dans le texte « Plaisir visuel et cinéma narratif » de la réalisatrice féministe Laura Mulvey ([1975] 2012). Cette autrice emploie la théorie psychanalytique pour démontrer les rôles attribués aux hommes et aux femmes dans le cinéma hollywoodien. Au début du 20^e siècle, cette conception prévalente se retrouvait également dans le domaine des arts visuels, car les femmes étaient souvent liées au titre de muses passives, qui nourrissaient l'inspiration créatrice des artistes hommes. Ainsi, « en les imposant à l'image silencieuse de la femme encore et toujours enferrée dans sa place de porteuse de sens, et non de créatrice de sens » (Mulvey [1975] 2012 : [s.p.]), il était difficile pour elles de se débarrasser de l'étiquette de passivité qui leur était attribuée. Néanmoins, aujourd'hui, la pratique artistique de femmes qui ont également posé comme modèles, à l'instar de Suzanne Valadon (1865-1938), est aussi reconnue par les historiens et historiennes de l'art. Par ailleurs, il y a également une reconnaissance accrue de l'influence active des modèles sur

¹⁹ « Ser artista é possuir uma visão particular e grandiosa de tudo quanto é bello, e essa luminosa visão que le povôa os sonhos devem surtir-lhe um como aneio de traduzi-la e de torná-la comprehensivel aos seus semelhantes. »

²⁰ « às nossas almas uma restea daquella claridade intensa e vivificadora que parece de toda ella irradiar-se! » Traduction libre.

la création artistique. La sociologue Sarah R. Philips est parmi les spécialistes qui remettent en question la conception traditionnelle des modèles comme étant passives et, dans une entrevue avec les historien·nes de l'art Nicholas Chare et Ersy Contogouris, elle décrit la dynamique complexe qui se développe entre artiste et modèle. Effectivement, au cours d'une séance de modèle vivant, le ou la modèle détient le pouvoir de choisir ce qui est dévoilé à l'artiste, et détient ainsi une influence sur le résultat final de l'œuvre d'art (Philips 2021 : 242).

À la lumière de ceci, il est primordial de reconnaître pleinement l'agentivité artistique de Georgina de Albuquerque dans les portraits réalisés par Lucílio. Un exemple remarquable est le portrait intitulé *Tête (À la Campagne)*²¹ (*Cabeça (À la campagne)*, 1907, figure 21), qui a été acquis par la Pinacothèque de l'État de São Paulo à leur retour de Paris en 1911. De plus, le *Portrait de Georgina de Albuquerque* (*Retrato de Georgina de Albuquerque*, 1920, figure 22) a valu à Lucílio la médaille d'argent de l'EGBA (Alves 2017 : 156). Il est indéniable que Lucílio lui-même reconnaît le génie créatif de Georgina dans ce dernier portrait, car il la représente devant son tableau intitulé *L'arbre de Noël* (*Árvore de Natal*, 1916, figure 9), qui a reçu la médaille d'argent à l'EGBA en 1916 (Alves 2017 : 155-156). En tenant compte du succès de ces deux tableaux, dans la mesure où l'un a été acheté par un musée et l'autre a obtenu un prix, il est indéniable que Georgina était un modèle remarquable. Sa présence transparaît avec éloquence dans chacune des peintures. Georgina mérite ainsi toute la reconnaissance et l'admiration pour sa contribution créative essentielle à la réussite de ces deux tableaux. Son expérience en tant que modèle et artiste démontre clairement sa maîtrise du médium de la peinture. Cependant, durant un certain temps, le milieu artistique avait du mal à la reconnaître comme une artiste professionnelle.

1.4.3. L'éternelle amatrice

En troisième lieu, Simioni (2019 : 41) discute d'une coutume européenne que l'on retrouve dans la société brésilienne, et qui a été abordée initialement par Nochlin ([1971] 1993). Dans les deux contextes, il était attendu des femmes bourgeoises qu'elles s'adonnent à des activités telles que le chant, la broderie et la peinture, mais qu'elles ne pratiquent ces arts que comme simples

²¹ Dans le titre affiché sur le site de la Pinacothèque, le tableau est également accompagné, entre parenthèses, de ce deuxième titre en français. Voir : <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=19196&ns=201000&Lang=BR&museu=0&mostraExplorar=1>

agréments. Toute aspiration à outrepasser cette limite et à pratiquer un art de façon professionnelle était vue comme contraire à la féminité. De plus, il était difficile pour les artistes femmes ayant développé une pratique professionnelle d'échapper à l'étiquette d'amatrice que leur imposaient souvent les critiques d'art. Or, comme le souligne la sociologue Natalie Heinich dans son travail sur les processus de reconnaissance de l'artiste pendant la période de l'art moderne, la légitimation d'un·e artiste passe, entre autres, par la critique d'art (Heinich 1998 : 42-43). Les artistes femmes comme Georgina, même si elles avaient adopté une démarche professionnelle, suivi des formations dans des institutions reconnues, ou si elles avaient exposé leurs œuvres et reçu des prix, se voyaient reléguées au rang d'amatrice ou carrément oubliées. Simioni mentionne, parmi d'autres exemples similaires à Georgina, celui d'Abigail de Andrade qui a aussi acquis une solide formation artistique et a envoyé des tableaux à l'EGBA (Simioni 2019 : 39-45). En écrivant un article au sujet d'Andrade en 1888, le critique d'art brésilien Luís Gonzaga Duque Estrada trahit son incapacité à la reconnaître comme artiste, malgré sa remarquable victoire de la médaille d'or à la 26^e Exposition générale de l'Académie Impériale des beaux-arts en 1884 grâce à sa nature morte *Panier de courses* (Cesto de compras, 1884, figure 23) (Simioni 2019 : 206). Dans sa critique, Estrada se contredit, car s'il admet qu'Andrade a choisi la peinture comme profession et que son talent la distingue d'autres femmes, il termine son article en la traitant quand même d'amatrice :

Mme Abigail a brisé les liens du préjugé et a fait de la peinture son métier, pas comme les autres qui, sous notre tutelle paternelle, n'apprennent que l'art collégial, mesquin, prétentieux, hypocrite, exécrationnel, faisant des poupées sur du papier *Pellée* et des paysages à l'aquarelle d'après des cartes postales ; non pas pour dire qu'elle sait dessiner et peindre des satins sur des éventails ni pour ajouter au don de jouer du piano et de broder les roses à celui de martyriser les pinceaux, mais par originalité, par volonté, par dévouement.

Mme Amatrice a un esprit plus fin, plus profondément sensible aux impressions de la nature et sait, d'elle-même ou guidée intelligemment, appliquer son talent à une noble profession qui rendra, sinon maintenant, du moins dans peu de temps, sa vie pleine de bonheur²². (Estrada cité par Simioni 2019 : 42)

²² « A Sra. Abigail rompeu os laços banais dos preconceitos e fez da pintura a sua profissão, não como outras que, acercadas dos mesmos cuidados paternais, aprendem unicamente a artezinha colegial, pelintra, pretensiosa, hipócrita, execrável de fazer bonecos em papel Pellee e aquarelar paisagens d'après cartons, não para dizer que sabe desenhar e pintar cetins de leques, não para reunir à prendra de tocar piano e bordar a retrós a de martirizar pincéis, mas por índole, por vontade, por dedicação. É que a sra. Amadora possui um espírito mais fino, mais profundamente sensível às impressões da natureza e sabe, ou por si ou inteligentemente guiada, aplicar o seu talento a uma nobre profissão que há de, senão agora, pelo menos em breve tempo, colmar-lhe a vida de felicidades. « às nossas almas uma restea daquella claridade intensa e vivificadora que parece de toda ella irradiar-se! »

Cette dévalorisation des artistes femmes par les critiques tels qu'Estrada érige ainsi une barrière qui entrave leur accès au monde professionnel de l'art.

Par rapport à Georgina, lors d'une exposition du couple Albuquerque qui a eu lieu à São Paulo en 1911, trois articles publiés dans le journal *Correio Paulistano* (1911a ; 1911b ; 1911c) omettent de citer le prénom de la peintre, même si celui-ci se trouve dans le titre de l'exposition, « Exposition Lucílio et Georgina de Albuquerque »²³, alors que celui de Lucílio est toujours mentionné. Autrement dit, bien que les critiques aient consacré de nombreuses lignes à décrire et à commenter les œuvres de Lucílio, ils passent sous silence les œuvres de Georgina. Le périodique a refusé de la reconnaître comme une artiste professionnelle, malgré sa participation à l'EGBA et sa formation artistique exceptionnelle. Concernant cette dernière, la problématique de l'accès des femmes à une formation artistique soulève le dernier obstacle à aborder.

1.4.4. La formation des artistes femmes

Ce quatrième obstacle cité par Simioni (2019 : 85) renvoie également à l'essai précédemment mentionné de Nochlin ([1971] 1993). Afin de répondre à la question titre de son texte, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? », Nochlin affirme que ni la condition physique des femmes ni la nature du génie qui a plutôt été attribué au genre masculin dans la société occidentale ne sont des raisons ou des facteurs qui expliquent que les femmes n'aient pas réussi à garder leurs noms dans l'histoire de l'art (Nochlin [1971] 1993 : 208). La réponse à la question réside dans la politique des institutions et dans l'éducation offerte aux femmes, car, dès la Renaissance, et jusqu'au 19^e siècle, « le dessin d'après nature de modèles nus, le plus souvent masculins, devint un axe essentiel de la formation » (Nochlin [1971] 1993 : 219). En effet, « l'étude méthodique et prolongée du nu s'avérait essentielle à la formation de tout apprenti artiste, à la production d'œuvres pouvant prétendre à la grandeur, à l'essence même de la peinture d'histoire tenue de manière générale pour le genre artistique le plus noble. » (Nochlin [1971] 1993 : 219). Les femmes souhaitant poursuivre une carrière artistique étaient initialement confrontées à l'interdiction de participer aux cours de modèle vivant. Puis, une fois qu'elles ont eu le droit de le

²³ « Exposição Lucilio e Georgina de Albuquerque. »

faire, elles redoutaient de compromettre leur réputation en prenant part à ces cours. De cette manière, sans accès à l'étude du nu, à partir de modèles ni féminins ni masculins, elles avaient plus de difficulté à réaliser la peinture d'histoire, et se trouvaient reléguées à la pratique de genres mineurs, comme la nature morte et le portrait. Sans « la possibilité de créer des œuvres d'art majeures » (Nochlin [1971] 1993 : 221), elles étaient également plus susceptibles à l'oubli.

Selon Simioni (2019 : 93), la situation du monde artistique au Brésil ne diffère pas de la constatation de Nochlin. L'Académie des beaux-arts du Brésil, fondée en 1816, n'a admis les femmes qu'en 1891, c'est-à-dire après que le pays ait adopté le régime républicain et que le nom de l'institution ait changé pour École nationale des beaux-arts (ENBA). Et même après cette date, l'inscription des femmes n'a pas eu lieu tout de suite, car les examens d'admission étaient très rigoureux et, contrairement à l'éducation offerte aux hommes, les écoles ne leur offraient pas une formation de base qui les préparait pour cet examen²⁴. Plusieurs femmes ont donc d'abord fréquenté l'ENBA en tant qu'étudiantes libres. De plus, craignant se mériter une mauvaise réputation, les femmes n'ont suivi le cours de modèle vivant qu'à partir de 1897. Fait à noter, la sculptrice Julieta França (Simioni 2019 : 110) a été la première femme à fréquenter ce cours. Toutefois, Simioni (2019 : 111) remarque que França l'a abandonné, probablement en raison de la pression sociale subie.

D'après Simioni, Georgina de Albuquerque a commencé ses études en art en suivant des leçons privées (Simioni 2019 : 284). Cela était possible grâce au soutien de sa famille, dont la condition pécuniaire favorable a permis de lui payer une formation artistique de base. Ceci a ainsi occasionné l'acceptation de Georgina comme étudiante à l'ENBA. D'ailleurs, l'opportunité d'étudier à l'Académie Julian et à l'École des beaux-arts l'a aussi aidée à bâtir une carrière dans un domaine essentiellement masculin. Effectivement, le fait de finir sa formation dans un milieu un peu plus adapté aux artistes femmes au début du 20^e siècle a amené Georgina à se distinguer dans le milieu artistique brésilien. Par exemple, l'Académie Julian offrait des cours de dessin de modèles vivants à des classes composées uniquement de femmes. Une telle formation lui a permis de développer ses habiletés en dessin de figures humaines, comme le démontre son huile sur toile

²⁴ À cette époque, au Brésil, les écoles séparaient les filles des garçons et les cours étaient différents pour les deux. Pour en apprendre plus, voir Rabelo, Costa et Feldens (2022).

faite à Paris vers 1907, *Nu féminin* (*Nu feminino*, figure 24). C'est aussi cette habileté qui a attiré l'attention de deux critiques d'art (*Correio* 1919 : 3 ; *Vamos ler* 1945 : 9).

Une caricature (figure 25) de Alvarus (Álvaro Cotrim, 1904-1985) publiée en 1942 dans le magazine *Vamos ler* (1942 : 6) a également associé Georgina à la maîtrise du dessin ainsi qu'à l'enseignement de celui-ci. Dans cette caricature, la peintre porte une robe noire avec un motif de fleurs blanches au-dessous d'un sarrau. Cette robe est l'un des rares éléments de la caricature qui nous rappelle son genre féminin puisque son expression faciale très sérieuse, presque sévère, et son action de peindre le nu sont plutôt associées au genre masculin. La manière négligée dont Georgina manipule ses pinceaux et sa palette pendant qu'elle fixe le·a spectateur·trice renvoie aussi à cette masculinité. De sa palette, la peinture coule et, entre les doigts de sa main gauche, les pinceaux ne semblent pas organisés pour être utilisés. Cela nous indique peut-être qu'elle vient de finir le dessin de la femme nue qui se situe devant elle, à la gauche de la caricature, et s'apprête à mettre les couleurs. Cette femme nue fixe également le spectateur·trice en souriant, incarnant une féminité idéale à travers ses seins généreux, ses courbes et son expression accueillante, créant un contraste saisissant avec la silhouette plutôt rectiligne de Georgina et son expression sévère, qui soulignent davantage son apparence masculine. Insister sur sa masculinité témoigne du fait que le caricaturiste, qui exprime probablement la conception globale de la société, éprouve des difficultés à attribuer à une femme le rôle d'artiste, reconnaît quand même sa maîtrise technique du dessin au point de pouvoir l'enseigner, ce qui confirme qu'elle n'est plus une amatrice.

Au coin inférieur droit de la caricature, cinq livres reposent sur une table ronde qui est entre l'artiste et le spectateur·trice. Signalant la dimension intellectuelle du processus de Georgina, ils sont à la position verticale et tenus, d'un côté, par une statuette d'un petit bonhomme assis, qui s'amuse en voir le dessin de la femme nue, et, d'un autre côté, par un objet rond qui reflète la lumière d'une fenêtre. Au fond, à la hauteur de la tête de Georgina et à droite de l'artiste, une affiche avec une image de trois squelettes est accrochée sur le mur : celui d'un être humain occupe presque l'espace entier du cadre et, au-dessous de lui, deux petits squelettes d'animaux. Plusieurs éléments de la caricature renvoient à la maîtrise du dessin de Georgina, à la valeur que cette artiste y attribuait et à son rôle de professeure de cette technique artistique. Par exemple, parce que Georgina a une grande expertise du dessin, elle était donc capable de réaliser le nu féminin tout en gardant les bonnes proportions de la figure humaine. De plus, dans la caricature, Georgina est entourée de la peinture du nu, de l'affiche des squelettes et de la table avec les livres. Les trois

renvoient à l'étude et à l'enseignement du dessin. Mettre l'artiste dans cette position encourage aussi son association à son rôle de professeure.

1.5. Réflexions sur les stratégies de Georgina de Albuquerque

Malgré les quatre obstacles listés, il est possible d'affirmer que Georgina a démontré une remarquable capacité à surmonter les adversités, car les différents acteurs du monde de l'art brésilien du 20^e siècle ont fini par la reconnaître comme artiste. Nous pouvons penser à l'achat de ses œuvres par des amateurs, par des musées et par le gouvernement brésilien, mais aussi à la conquête du respect de ses pairs et de la critique de l'art, qui sont les preuves du succès de son vivant.

Ainsi, l'artiste a employé des stratégies, qui relèvent de la catégorie des *manœuvres radicales*²⁵, concept créé par la critique littéraire brésilienne Heloísa Buarque de Hollanda à l'occasion de l'exposition *Manobras Radicais* de 2006. Dans la transcription d'un dialogue entre les deux commissaires de l'exposition, Hollanda explique que la société hiérarchisée du Brésil résulte en une position de désavantage pour les femmes et les personnes noires, non-binaires et pour les autres personnes en situation de minorité, qui n'ont que rarement accès au pouvoir (Hollanda et Herkenhoff 2006 : 16-17). Par conséquent, ces personnes ont besoin de développer des manœuvres relativement radicales qui équivalent à « des talents et des savoirs stratégiques de survie et de lutte afin d'avoir une place dans les hiérarchies décisionnelles... »²⁶ (Hollanda et Herkenhoff 2006 : 17). La manœuvre principale de Georgina consistait à maintenir un équilibre entre ses ambitions et les attentes de la société patriarcale de la première moitié du 20^e siècle. Comme l'a observé Simioni, Georgina « se montrait en tant que féminine, agréable à vivre, mère, mais aussi, intellectuelle, active, constructrice, intelligente, et titulaire d'une carrière solide, sans négliger les tâches ménagères »²⁷ (Simioni 2019 : 298). De cette manière, l'artiste a su établir un équilibre entre des actions audacieuses, telles que réaliser une peinture d'histoire, et d'autres plus

²⁵ *Manobras radicais*.

²⁶ « ...de talentos e saberes estratégicos de sobrevivência e disputa por um lugar nas escalas de decisão... ».

²⁷ « ... se expunha como feminina, companheira, mãe, mas também, intelectual, ativa, construtiva, inteligente e dona de uma sólida carreira, sem negligenciar as obrigações do lar ». Traduction libre.

conservatrices, comme exprimer souvent sa gratitude envers son mari pour les fruits de son travail, afin de se tailler une place dans le milieu artistique.

Outre les prix remportés par l'artiste et les critiques favorables qui ont salué son travail, il existe une autre preuve tangible de l'efficacité de ses manœuvres radicales : le tableau d'Arthur Timótheo da Costa (1882-1922) datant de 1921. Dans cette peinture intitulée *Quelques collègues* (*Alguns colegas*, 1921, figure 26), Simioni a remarqué que Georgina de Albuquerque est la seule femme portraiturée parmi un groupe de quatorze peintres qui travaillaient à Rio de Janeiro au début du 20^e siècle. Elle est au centre du tableau, à droite de son mari. Le fait d'avoir une femme au milieu de ce groupe d'hommes peut passer inaperçu dans un premier coup d'œil étant donné qu'elle a les cheveux courts comme ses collègues et que l'on voit à peine ses vêtements. Ce geste de Costa signale peut-être l'hésitation de cet artiste à reconnaître Georgina en tant que femme, car elle exerçait une profession qui n'était pas toujours considérée comme appropriée pour son genre. Pourtant, en la plaçant au centre du tableau, un lieu privilégié, cela suggère qu'il reconnaît sa valeur en tant qu'artiste au sein de leur communauté créative (Simioni 2019 : 298).

Cependant, après le décès de Georgina de Albuquerque, son travail a suscité peu d'intérêt pendant des décennies, notamment entre les années 1970 et 2000. En plus des quatre facteurs énumérés précédemment ayant contribué à l'effacement d'artistes femmes du canon brésilien et occidental, Silva a énuméré un autre motif par rapport à la démarche de Georgina de Albuquerque. Cette artiste a fondé un musée consacré à l'œuvre de son mari, mais elle n'a inclus aucun de ses propres tableaux dans la réserve du musée (Silva 2018 : 179). D'une part, le dévouement consacré à la succession de Lucílio n'a pas été mis en pratique en ce qui concerne son propre héritage artistique. D'autre part, le comportement de Georgina correspond aux attentes à l'égard des femmes de son époque puisque, selon l'historienne Larissa Cerezer (2008 : 35), l'une des fonctions du genre féminin au début du 20^e siècle était de contribuer positivement à l'image sociale de la figure masculine à laquelle elle était attachée, sans briller trop fort au point de l'éclipser. Enfin, l'idéologie patriarcale qui maintenait les femmes soumises aux hommes était essentielle pour taire l'histoire sur la pratique artistique de femmes telles que Georgina.

Cet effacement s'est aussi produit dans le cas d'autres artistes femmes qui étaient en couple avec des homologues masculins. En effet, l'historienne de l'art et critique d'art Lea Vergine (1982) a noté que de nombreuses artistes femmes se sont dédiées à leurs compagnons, sans être reconnues

à leur juste valeur, comme c'est aussi le cas du couple français Sonia Delaunay et Robert Delaunay. Lors d'un entretien avec l'artiste Stefania Gaudiosi, Vergine a décrit en détail ce processus : « Beaucoup de ces femmes ont travaillé à la place de leurs maris, à la place de leurs frères, à la place de leurs amants, et beaucoup de choses que nous voyons signées par des hommes ont été faites par elles...²⁸ » (Gaudiosi 2019 : 30). De cette manière, de nombreuses femmes talentueuses ont collaboré à la reconnaissance historique des figures masculines qui leur étaient proches. Par conséquent, à l'occasion où leurs noms sont mentionnés, ils ne le sont souvent que pour louer le talent d'un homme, étant elles-mêmes éliminées du canon. Georgina de Albuquerque est un exemple d'artiste brésilienne qui passe par cette conjoncture, car plusieurs ouvrages de référence de la fin du 20^e siècle mentionnent Georgina de Albuquerque comme étant d'abord l'épouse du peintre Lucílio de Albuquerque, pour ensuite nous présenter quelques informations sur sa carrière (Silva 2018 : 177). En revanche, cela ne se produit pas dans les notices consacrées à ce dernier où Georgina n'est citée que parfois.

La disparité entre le couple se révèle aussi quant au nombre d'œuvres trouvées dans les collections publiques. Dans l'enquête menée par Silva sur les travaux de Georgina de Albuquerque, seules 27 œuvres de l'artiste se trouvent dans des collections publiques (Silva 2021 : 161-176). La plupart de sa production artistique se trouve dispersée dans des collections privées, inaccessible au public, quand les œuvres n'ont pas disparu. Il est également rare de trouver ses documents personnels. Si nous comparons le nombre d'œuvres de Lucílio, 127 signées ou attribuées à cet artiste sont dans des collections publiques (Caixa Cultural et Grinberg 2006 : 5), soit cent de plus que toutes les œuvres de Georgina trouvées dans des institutions similaires. De plus, l'Archive de la ville de Rio de Janeiro a toute une section réservée à Lucílio.

Indépendamment du rôle que Georgina a joué à côté de son mari, il s'avère nécessaire de rectifier le discours historique paternaliste afin d'assurer la reconnaissance de son travail. En effet, ses attitudes laissent supposer qu'elle cherchait un équilibre entre une vie en accord avec l'idéologie patriarcale de l'époque et la poursuite de ses ambitions, afin de ne pas risquer de sacrifier sa carrière artistique. L'historienne d'art Angela Rosenthal a souligné un phénomène similaire dans le milieu artistique du 18^e siècle en ce qui concerne Angelica Kauffman

²⁸ « Molte di queste donne hanno laorato al posto dei mariti, al posto dei fratelli, al posto degli amanti e molte cose che noi vediamo firmate al maschile sono state fatte da loro... » Traduction libre.

(Rosenthal 1992 : 41). Cette artiste dissimulait habilement ses critiques vis-à-vis de la société paternaliste en créant des œuvres qui, à première vue, semblaient correspondre aux attentes par rapport à son genre : « Masking was a strategy resorted to by women intellectuals so as to ensure reception of their works. In this manner they could avoid the penalty imposed upon open critiques of the social order: marginalization. » (Rosenthal 1992 : 41). Dans ce même ordre d'idées, Georgina de Albuquerque a su habilement contourner les contraintes imposées à son genre. Cependant, son approche va au-delà de simples attitudes. À l'instar de Kauffman, elle a également remis en question les normes de conduite imposées aux femmes dans sa société à travers ses œuvres, notamment dans ses tableaux représentant des femmes bourgeoises. Ses critiques envers la société se cachent derrière les coups de pinceau visibles et les scènes tropicales qu'elle a immortalisées. *Coin de la rivière* (vers 1926) et *Jeunes femmes et ara* (sans date), qui seront analysés dans les prochains chapitres, sont des exemples significatifs de cette démarche.

CHAPITRE 2 : *COIN DE LA RIVIÈRE* (VERS 1926)

Dans *Coin de la rivière* (vers 1926, figure 2) de Georgina de Albuquerque, des femmes brésiliennes modernes sont mises en lumière, et une multitude de liens se tissent entre les personnages du tableau et leur environnement. Ces diverses connexions revêtent une importance énorme due aux changements de l'époque, en particulier le considérable développement urbain qui s'est produit au tournant du siècle et qui a eu un impact profond sur le mode de vie de la société carioca dans les années 1920.

Ce deuxième chapitre constitue une occasion pour analyser en détail ce tableau, *Coin de la rivière*, permettant ainsi de mieux comprendre l'impact des transformations urbaines sur l'évolution de la condition des femmes au début du 20^e siècle. Je commence par sa description pour ensuite me servir de diverses images telles que des caricatures, des annonces publicitaires, des photographies et des œuvres d'art à la fois de Georgina de Albuquerque et de ses contemporains pour mieux placer cette œuvre dans son contexte. Ceci permettra de souligner les transformations urbaines et sociales qui ont métamorphosé l'espace urbain en un lieu attractif revendiqué alors par certaines femmes bourgeoises brésiliennes. Dans ce contexte, ces dernières adoptent des attitudes inspirées par leurs homologues européennes qui ont également fait face à des circonstances similaires à celles qu'Albuquerque représente dans son tableau. Au cours de ce chapitre, j'aborderai deux dynamiques internes de l'œuvre qui renvoient à ces circonstances : les relations entre le jeune homme assis sur un banc et les deux femmes, ainsi que les relations entre les femmes elles-mêmes. Cela m'amènera à examiner l'agentivité que Georgina de Albuquerque a attribuée à la Femme nouvelle dépeinte dans ce tableau, tout comme l'importance de la représenter pour elle-même, en tant qu'artiste impressionniste affirmant ainsi sa propre identité de femme moderne dans une société hostile aux revendications des femmes. Dans ce contexte, il revêt une importance capitale d'analyser les liens d'amitié cultivés entre femmes, à l'instar de ceux vécus par Albuquerque et dépeints dans *Coin de la rivière*, qui ont joué un rôle fondamental en leur permettant de se soutenir mutuellement.

2.1. Description de l'œuvre

Sous une petite table verte en métal rouillé, une paire de pieds chaussée de souliers blancs frôle presque une autre paire enveloppée de souliers bruns. La position de ces pieds révèle l'attachement liant ces deux femmes, séparées seulement par la petite table. Ce rendez-vous a lieu au bord d'une plage, sous l'ombre des arbres qui les abritent du soleil.

Les deux femmes sont de profil. Celle à droite est vêtue d'une robe midi jaune. Elle semble être dans l'urgence de partager quelque chose. Son corps est incliné vers l'autre femme, ses mains et ses avant-bras reposent sur la table pendant qu'elle parle. Ses joues rouges brûlent sous la chaleur intensifiée par l'humidité tropicale. Les boissons rafraîchissantes sur la table viennent à son aide, mais en vain. Son chapeau retiré occupe la troisième chaise et nous révèle sa coiffure moite, légèrement ébouriffée, et sa coupe de cheveux courts.

La deuxième femme qui se situe à gauche de l'œuvre est plus contenue. Figée sur sa chaise, elle est consciente de l'importance d'entendre les confidences personnelles de sa compagne. Ayant les mains bien posées sur sa robe midi rose qui cache ses jambes croisées à la cheville, elle est à l'écoute. À droite de la femme en jaune, un chien dort tranquillement sous l'ombre de l'arbre. Cet animal souvent associé à la fidélité dénote cet aspect de la relation entre les deux femmes, même s'il n'appartient pas nécessairement à l'une d'entre elles.

L'appréhension de celle qui porte la robe rose est visuellement perceptible. Elle est consciente de la présence du jeune homme avec son regard insistant et ses oreilles indiscretes. En effet, il incarne ce regard de toute une société qui les observe, ou devrais-je plutôt dire qui les surveille ? Décontracté et souriant, il se fond dans l'environnement public qui lui est habituel. Assis sur un banc vert, le même vert que la table et les chaises, ce jeune homme a les jambes croisées. Son dos étant un peu tourné par rapport aux femmes, il tourne visiblement la tête pour les regarder. Son bras gauche repose sur sa jambe, alors que le droit est allongé sur le dossier du banc. Il porte un tee-shirt beige et un short brun, ses pieds sont nus et sa tête sans chapeau. Ses vêtements contrastent avec ceux des deux femmes qui sont habillées à la mode française de l'époque, avec leurs robes raffinées, leurs chapeaux ornés de rubans et de fleurs et leurs chaussures élégantes.

Or, il y a une autre paire de personnages dans la toile qui mérite notre attention. Un peu plus loin, assises sur la plage, se trouvent deux personnes qui utilisent un parasol afin d'être installées confortablement sous le soleil tropical. La personne située à gauche semble revêtir une

robe rose, d'une tonalité similaire à celle de la femme se trouvant en avant-plan, tandis que celle à droite est vêtue de vêtements gris-bleuâtre, et adopte la même posture courbée que la femme vêtue de jaune.

Plus loin, à l'horizon, une vue sur le relief de la ville de Rio de Janeiro. Une bande beige représente le sable de la plage et une autre large bande bleu-verdâtre évoque l'eau de la baie de Guanabara. Les deux rayures séparent les trois personnages principaux de cette ville qui était la capitale du Brésil à l'époque de la création de ce tableau par Georgina de Albuquerque.

2.2. La ville moderne au Brésil au début du 20^e siècle

Dans les années 1920, l'époque de la production de *Coin de la rivière*, le Brésil était une société régie par les hommes bourgeois (Cerezer 2008 : 34), classe sociale en croissance grâce au développement de l'économie marchande dans les grandes villes, comme Rio de Janeiro. L'historienne Suelem Teixeira explique qu'en raison de sa prospérité, à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e, cette ville devient attractive pour la population qui commence à migrer de la campagne. De plus, le nouveau gouvernement républicain, voulant se distinguer de la monarchie abolie en 1889, mise sur la transformation de Rio de Janeiro en une ville cosmopolite (Teixeira 2021 : [s.p.]). Les figures 27 et 28 capturent cette métamorphose rapide, menée entre 1903 et 1906 sous le mandat du Maire Pereira Passos. Ainsi, l'administration de Passos s'est inspirée de l'haussmannisation de Paris et du discours hygiéniste afin de transformer la ville et éliminer les monuments qui pourraient encourager une image favorable de l'ancien régime monarchiste (Teixeira 2021 : [s.p.]). Le discours dichotomique visant à souligner l'importance du réaménagement de la ville faisait ressortir la transformation de l'espace ancien, délabré et obsolète en un environnement moderne, esthétique et sain (Teixeira 2021 : [s.p.]). Selon les archives conservées au Musée historique de la ville de Rio de Janeiro, entre 1903 et 1905, 1 700 immeubles de la période coloniale et impériale ont été démolis (Museu [s.d.] : [s.p.]). Cependant, la vraie motivation derrière ces réformes était de modeler Rio de Janeiro aux ambitions économiques et politiques de la classe au pouvoir. Teixeira explique que :

L'utilisation de ces dichotomies visait à faciliter l'acceptation par le public des réformes en cours, même si elles sacrifiaient une partie considérable de la population, qui devait se reloger et changer sa vie quotidienne. Après tout, le renouveau de la capitale ne se limitait pas à des changements physiques. Le maire Pereira Passos

cherchait à éliminer diverses habitudes qui faisaient partie de la vie quotidienne de la ville, en introduisant une série d'interdictions. Les classes populaires devaient s'adapter aux changements, y compris à leur propre éloignement des zones à réaménager et à moderniser ²⁹(Texeira 2021 : s.p.).

Certaines caricatures témoignent des répercussions de cette modernisation sur la vie des populations défavorisées, ignorées par une élite au pouvoir qui ne se souciait guère des problématiques qui les touchaient. Un exemple frappant de cette situation se trouve dans la caricature publiée dans *A Revista da Semana* (figure 29), où l'on voit Pereira Passos brandissant une pioche en or, accompagné de la légende ironique : « Le grand réformateur, la pioche en or ! »³⁰. Cette phrase joue habilement sur le double sens du mot « pioche » en portugais, qui désigne à la fois l'outil tenu par Passos et, de manière figurée, une personne cherchant à exploiter autrui (Priberam 2023 : [s.p.]). De manière similaire, Haussmann a également été dépeint tenant une pioche (figure 30), ce qui suggère que l'approche des médias français envers les travaux à Paris a pu influencer la presse brésilienne.

Ainsi, la mairie a remodelé Rio de Janeiro, qui est alors devenu le territoire « de l'élite pour l'élite »³¹ (Cerezer 2008 : 34). Par conséquent, au cœur de la ville, il n'y avait pas d'espace pour la pauvreté, qui était considérée comme un problème sanitaire. Pour la bourgeoisie qui voulait se distinguer des autres classes sociales, déplacer cette population défavorisée vers la périphérie a été la solution trouvée pour résoudre cette situation (Cerezer 2008 : 34).

2.2.1. La place du jeune homme de *Coin de la rivière* dans la ville moderne

Le jeune homme de *Coin de la rivière* (vers 1926, figure 2) est représenté comme appartenant à une classe sociale défavorisée par rapport à celle des femmes au premier plan. En effet, il ne revêt pas de pièces de vêtements considérées comme essentielles à l'époque pour

²⁹ « A utilização dessas dicotomias buscava facilitar a aceitação do público às mudanças que estavam ocorrendo, mesmo que estas sacrificassem uma considerável parcela da população, que precisaria se deslocar e mudar seu cotidiano. Afinal, a renovação da capital iria além de mudanças físicas. O prefeito Pereira Passos buscou eliminar vários hábitos que faziam parte do cotidiano da cidade, lançando uma série de proibições. As classes populares deveriam se adequar às mudanças, incluindo o seu próprio afastamento das áreas que seriam remodeladas e modernizadas. » Dans ce chapitre, sauf indication contraire, les traductions sont miennes.

³⁰ « O grande reformador, o picareta de ouro ! »

³¹ « da elite para a elite »

quelqu'un provenant d'une classe aisée, comme un chapeau et des souliers. Même si le fait qu'il ne porte pas de souliers pourrait suggérer qu'il vient de sortir de l'eau, aucun autre élément ne semble indiquer cette possibilité, n'ayant pas de serviette près de lui, par exemple. Il est à la marge de la société carioca de la même façon qu'il est à la marge de la toile. En outre, les personnes assises à la plage sont mieux vêtues que le jeune homme, ce qui suggère qu'il n'est pas un baigneur qui vient de sortir de l'eau.

Il est envisageable que le jeune homme du tableau soit un employé de l'établissement où se déroule la rencontre entre les deux femmes. Effectivement, selon le chapitre³² que j'ai signé avec la professeure et historienne de l'art Ana Tavares Cavalcanti (Cavalcanti et Savoï 2023 : 172-173), ce lieu dépeint par Georgina de Albuquerque se trouvait à Niterói, où il y avait un bar nommé *Bar Canto do Rio* ; il y a ainsi un lien évocateur entre le titre du tableau, *Canto do Rio*, et cet endroit. Inauguré le 16 février 1917 (*A Época* 1917a : 5), ce commerce a servi la population au moins jusqu'en 1954, date à laquelle la mairie de la ville de Niterói l'a notifié de son intention d'exproprier la région afin de réaliser des travaux pour modifier les voies de circulation des véhicules dans la région (*Guanabara fluminense* 1954 : 9). Les nouvelles et annonces publiées dans les journaux *Beira-Mar* et *A Época* entre 1917 et 1929 mentionnaient que l'établissement était fréquenté par les estivantes et par l'élite locale. Il vendait « crème glacée, boissons alcooliques, boissons rafraîchissantes, charcuteries, etc.³³ » (*A Época* 1917b : 5). Le 14 février 1917, le journal *A Época* a aussi publié une courte description du commerce, qui coïncide avec la façon dont Georgina de Albuquerque l'a dépeint dans son tableau :

Le nouveau « bar », aménagé en style japonais, avec des tables et des chaises sous les arbres feuillus, sera un lieu de prédilection choisi par les vacanciers et les habitants d'Icarahy et des environs, et même par ceux de la capitale voisine qui veulent passer quelques heures agréables au son d'une bonne musique.³⁴ (*A Época* 1917a : 5)

³² Ce texte qui est un chapitre d'un livre présente un résumé des résultats de mon séjour de recherche à Rio de Janeiro, qui a été financé par l'organisme Mitacs Globalink et supervisé par la professeure Ana Maria Tavares Cavalcanti de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro. Au cours de cette période, j'ai consulté diverses archives et bibliothèques à São Paulo et à Rio de Janeiro.

³³ « ...sorvetes, bebidas, refrescos, frios sortidos, etc. »

³⁴ « O novo "bar", acabado à capricho, em estylo japonez, com mesinhas e cadeiras debaixo das frondosas árvores, será um ponto de preferencia escolhido pelos veranistas e moradores de Icarahy e imediações, e mesmo pelos que da vizinha capital quiserem passar umas horas agradáveis, ao som de uma bôa musica. »

Une autre information qui confirme également la fiabilité du registre d'Albuquerque de ce commerce est la photographie du bar publiée dans le journal *Beira-Mar* le 1^{er} septembre 1929 (figure 31), soit la table et les chaises du tableau identiques à celles de la photo. Il est aussi intéressant de remarquer que la description met en évidence le style japonais du bar, nous ramenant ainsi au japonisme importé de France, et soulignant une fois de plus l'impact de la culture de ce pays sur le Brésil.

Parmi les employés du *Bar Canto do Rio*, se trouvait au moins un adolescent, comme en témoignent les six offres d'emploi publiées entre 1919 et 1929 dans le journal *O Fluminense*, ciblant des hommes âgés de 15 à 18 ans pour travailler dans cet établissement (*O Fluminense* 1917, 1919, 1920a, 1920b, 1924 et 1929). Ce fait laisse ainsi supposer que l'individu représenté dans l'œuvre *Coin de la rivière* prend peut-être une pause de son travail, lequel ne serait pas directement lié au service de la clientèle du bar (Cavalcanti et Savoi 2023 : 172), puisqu'à cette époque, les serveurs étaient fréquemment habillés de manière soignée afin d'interagir directement avec la clientèle aisée. Durant sa pause, il observe les deux femmes et signale cette présence féminine dans l'espace public.

2.2.2. La place de la femme bourgeoise dans la ville moderne

D'après Cerezer, l'attribution du rôle de maîtresse de maison était parmi des normes sociales empruntées au Vieux Continent (Cerezer 2008 : 32) dans un effort de la bourgeoisie de se distancier, durant les années 1920 au Brésil, du mode de vie adopté sous le régime monarchique, qui était associé à l'esclavage³⁵ et à une aide-ménagère nombreuse. Si les femmes bourgeoises vivaient leur quotidien plutôt dans l'espace privé, la division des espaces n'était pas aussi simple, car les femmes circulaient également dans l'espace public, comme l'a remarqué la sociologue de l'art et de la culture Janet Wolff au sujet de la France (1985 : 40). Toutefois, ces femmes y étaient généralement de passage, puisqu'elles avaient un but précis, par exemple, de faire des achats ou de rendre visite à une personne, et non simplement flâner. Wolff a aussi noté que même dans les classes sociales moins privilégiées, où les femmes devaient travailler pour compléter le revenu familial et, par conséquent s'investir dans l'espace public, la conception que les femmes

³⁵ Au Brésil, l'abolition de l'esclavage a été déclarée en 1888 et le gouvernement républicain s'est emparé du pouvoir l'année suivante, en 1889.

appartenait à la sphère domestique était présente (Wolff 1985 : 37). Les historiennes Marina Maluf et Maria Lúcia Mott ont identifié cette même situation dans le contexte brésilien (Maluf et Mott 1998 : 289), validant ainsi le raisonnement de Cerezer : dans cette ville moderne, l'espace public est moins accessible aux femmes qu'aux hommes (Cerezer 2008 : 34). Alors, cette position sociale des femmes les exclut de la prise de décisions politiques qui se passent plutôt dans l'espace public (Narciso 2009 : 266). Leur rôle au sein de la maison, l'éducation des enfants, assurerait que ces futurs leaders du pays travailleraient pour que la nation perpétue le style de vie européenisé, établissant un cycle continu auquel il serait difficile de mettre fin.

Pourtant, dans *Coin de la rivière*, Georgina de Albuquerque dépeint deux femmes dans un bar au bord de la plage et deux femmes assises à la plage³⁶, des espaces publics. Cette scène n'est pas le simple fruit de l'imagination de la peintre, car un fait divers publié à peu près à l'époque de la réalisation du tableau, le 17 novembre 1929, dans le journal *Beira-Mar* a décrit que trois dames se trouvaient assises dans le *Bar Canto do Rio* (*Jornal Beira-Mar* 1929 : 4). Ce témoignage confirme que les femmes jouissaient d'un moment décontracté en compagnie d'autres femmes dans cet établissement. Si les villes sont le cadre des changements les plus remarquables en ce qui concerne une circulation plus libre des femmes (Maluf et Mott 1998 : 289), ces changements ne sont pas encore acceptés par l'ensemble de la société. En effet, Maluf et Mott (1998) exposent tout au long de leur texte le long et vif débat qui s'est déroulé dans la presse autour de l'adoption d'une nouvelle attitude par certaines femmes, perçue par plusieurs personnes comme une menace à l'ordre social. Les deux autrices expliquent qu'à cette époque, le Code civil brésilien de 1916 stipulait que l'homme était le chef de la famille et le responsable de l'administration des biens de son épouse. En d'autres mots, la loi définissait les femmes comme personnes à charge et subordonnées aux hommes (Maluf et Mott 1998 : 293).

Cependant, comme l'explique l'historien Ilan Rachum, après la Première Guerre, la lutte pour les droits des femmes s'est intensifiée dans de nombreuses régions du monde, y compris au Brésil. Dans les années 1920, certaines ont réussi à devenir des personnalités publiques et, grâce à elles, les femmes ont bénéficié d'une plus grande reconnaissance dans le domaine des arts, comme

³⁶ Concernant les deux personnes à la plage, celle vêtue de rose semble porter une robe, ce qui laisse penser qu'il s'agit d'une femme. Quant à la deuxième personne vêtue de gris-bleuâtre, elle semble porter un ensemble composé de deux pièces de vêtements, rendant son genre moins évident.

la poétesse Cecília Meirelles, la pianiste Guiomar Novaes, la chanteuse Helena de Magalhães Castro et les peintresses Tarsila do Amaral, Anita Malfatti et Georgina de Albuquerque (Rachum 1977 : 121).

Cette dernière a adopté pour la plupart de ses œuvres le style impressionniste qui encourageait la représentation de la vie moderne et la pratique de la peinture en plein air, c'est-à-dire de réaliser le tableau devant le sujet choisi. Sa maîtrise du plein air était reconnue à son époque. En effet, dans le rapport concernant l'étape pratique du concours pour le poste de professeur·e de l'ENBA de 1927, le directeur de l'institution, Flexa Ribeiro, indique que Georgina de Albuquerque « a démontré une bonne connaissance du plein air ainsi que des théories et des pratiques du mouvement artistique impressionniste français³⁷ » (Ribeiro 1927 : 2). Ce témoignage met en évidence que la pratique de la peinture dans l'espace public et l'observation active de la société pour la création de son œuvre faisaient partie intégrante de la démarche artistique d'Albuquerque. De plus, lors d'une entrevue accordée au journaliste Tapajós Gomes en 1927, elle exprime sa préférence marquée pour la pratique de la peinture en plein air (Gomes 1927 : 38).

En fait, Albuquerque a adopté l'impressionnisme pour la majorité de ses œuvres. Ce style artistique va à l'encontre de la peinture réaliste ou classique où le peintre emploie une facture léchée, « comme [Jean-Léon] Gérôme [qui] s'efforcera de faire oublier que son art est vraiment de l'art en dissimulant les preuves de son intervention » (Nochlin 1989 : 69). Plutôt que d'adopter une facture léchée, Albuquerque privilégie l'approche impressionniste qui laisse visibles les traces du pinceau. Ainsi, son approche artistique impressionniste lui permet de révéler comment elle témoigne de sa réalité à un moment précis, sans avoir la prétention de cacher que son art est imprégné de son expérience vécue. Elle ne dissimule pas qu'il y a une artiste derrière son œuvre, ce qui confère une dimension subjective à son œuvre.

En outre, un autre aspect de l'impressionnisme qui se manifeste dans l'œuvre d'Albuquerque concerne la représentation de l'espace. En effet, les adeptes de l'impressionnisme dépeignent souvent l'espace d'une manière non conventionnelle, en échappant parfois à la perspective

³⁷ « ...revela bom conhecimento de ar livre, como também está ao par das theorias e praticas do movimento artístico frances Impresisonnista. »

géométrique qui était auparavant privilégiée dans la peinture académique. Pollock souligne ainsi que l'espace dans certaines œuvres impressionnistes revêt une dimension phénoménologique.

Au lieu d'un espace pictural fonctionnant comme une boîte imaginaire dans laquelle les objets sont placés les uns par rapport aux autres dans une relation rationnelle et abstraite, l'espace est représenté selon le point de vue de celui qui l'expérimente, au moyen de la touche, de la texture autant que de la vue. Les objets sont donc dessinés en fonction de hiérarchies subjectives de valeur établies par le producteur. L'espace phénoménologique n'est pas orchestré pour la vue seule, mais, grâce à des indices visuels, il se réfère aux autres relations de corps et des objets dans le monde tel qu'il peut être vécu. (Pollock [1988] 2011 : 236-237).

La façon dont l'artiste dépeint l'espace découle de son expérience lors de la conception de l'œuvre, et cette compréhension de l'espace influe également sur l'expérience du spectateur lors de la réception de l'œuvre. La façon dont Georgina de Albuquerque construit l'espace dans ses œuvres impressionnistes démontre sa capacité à traduire de manière authentique son expérience de la scène qu'elle représente.³⁸

En ce qui concerne *Canto do Rio*, le fait qu'elle ait habité dans le quartier d'Icarai (Albuquerque 1958 : 1) aurait facilité son déplacement sur place pour réaliser au moins une première esquisse de la scène, puisqu'elle a saisi fidèlement le paysage (figure 32) et le mobilier du bar (figure 31). Les touches de pinceau sont habilement utilisées dans ce tableau pour représenter la chaleur tropicale, caractérisée par une température élevée et une humidité présente dans l'air. De plus, l'ombre des arbres où les femmes sont situées apporte une sensation de fraîcheur. C'est aussi par la représentation phénoménologique de l'espace qu'Albuquerque réussit à traduire la sensation de surveillance pesant sur les femmes, illustrée par le regard du garçon. Cette vigilance, présente dans le tableau, reflète la réalité de cette surveillance pratiquée et même encouragée au sein de toute une société.

De plus, tout comme les deux bourgeoises de *Canto do Rio* marquent leur présence dans l'espace public en défiant une société qui préférerait limiter leur présence et leurs devoirs à la maison, Albuquerque était également une femme bourgeoise fréquentant l'espace public. Dans ces conditions, sa peinture peut être interprétée comme un positionnement dans le débat qui a lieu à

³⁸ Je tiens à exprimer ma gratitude envers ma directrice, Ery Contogouris, pour avoir attiré mon attention sur cette approche phénoménologique de l'espace dans les œuvres de Georgina de Albuquerque.

l'époque sur la place et le rôle des femmes dans la société. Elle ne s'est pas effacée devant cette question qui la concernait aussi. D'ailleurs, ce tableau n'est pas le seul où Albuquerque a dépeint des femmes occupant l'espace public. *Dimanche au quartier Quinta da boa vista (Domingo na Quinta da Boa Vista*, sans date, figure 33) en est un autre exemple où deux femmes se promènent dans la ville un dimanche³⁹.

De plus, lors d'une entrevue, Georgina de Albuquerque a déclaré qu'elle aimait explorer son environnement pour trouver un sujet qui l'inspire à peindre :

Je peins la nature pour les suggestions qu'elle me procure, pour les élans qu'elle provoque en moi et, à ce titre, je ne peux rester hiératique et silencieuse devant les impératifs qu'elle produit en moi. De plus, j'aime la figure humaine. Je vais à la plage, enchantée par le paysage ; je croise un enfant, je me retourne et me désintéresse de mon entourage. Ma sensibilité est en proie à la grâce, au mouvement, à la vibration enfantine⁴⁰. (Témoignage d'Albuquerque donné à Costa 1927 : 88).

Cette attitude de la peintre ressemble à celle du flâneur. À l'instar de ce personnage typiquement masculin qui a marqué la modernité, Albuquerque déambulait dans la ville moderne afin de contempler la dynamique de celle-ci et, ainsi, trouver de l'inspiration pour sa pratique artistique. Sur certaines de ses toiles, elle a capturé les moments éphémères observés dans son quotidien. Néanmoins, l'anonymat que le flâneur peut expérimenter pendant ses promenades urbaines n'est pas garanti à Georgina de Albuquerque, car lorsqu'une femme bourgeoise occupait l'espace public au début du 20^e siècle, elle était bien notée (Wolff 1985 : 40 ; Pollock [1988] 2003 : 113). À cause des pratiques similaires au Brésil, il était difficile pour Albuquerque d'incarner la flâneuse, même si elle a manifesté ce désir dans son témoignage. Le jeune homme représenté dans *Coin de la rivière* illustre probablement la surveillance de la société de l'époque : deux femmes ne pouvaient pas profiter d'un moment décontracté dans l'espace urbain sans être observées, ce que j'aborderai plus en détail ultérieurement. Cependant, pour l'instant, il convient de souligner

³⁹ Malheureusement, nous disposons de peu d'œuvres connues de Georgina de Albuquerque. Comme je l'ai mentionné dans le premier chapitre, ses tableaux sont peu présents dans les musées et les études authentifiant ses œuvres dans des collections privées sont rares. À l'heure actuelle, le mémoire de Silva (2021) constitue la meilleure référence qui réunit l'ensemble des œuvres d'Albuquerque.

⁴⁰ « Eu pinto a natureza, pelas sugestões que ella me causa, pelos arroubamentos que me provoca e, como tal, não posso ficar, hierática e solemne, ante os imperativos que ella em mim produz. Depois, amo a figura humana. Vou pela praia, encantada com a paisagem ; deparo-me com uma criança, enternoço e me desintereço pelo ambiente ao redor. A minha sensibilidade é presa da graça, do movimento, da vibração infantil. »

qu'Albuquerque, malgré les obstacles liés à son genre, a fait preuve d'une remarquable détermination et développé des stratégies qui lui ont permis de surpasser les contraintes sociales auxquelles elle était confrontée.

Ainsi, si les contraintes sociales ont limité la présence des femmes dans l'espace public, elles ne les ont pas complètement empêchées de le fréquenter. Le magasinage était l'une des activités qui les attiraient dans cet espace et qui étaient considérées comme acceptables. À cette époque, le marché cherchait à élargir sa clientèle en ciblant principalement les femmes bourgeoises qui disposaient du temps libre pendant que leurs maris travaillaient et que leurs enfants étaient à l'école. De la sorte, les annonces des magasins cariocas, comme *Ao 1º Barateiro*, *Casa Colombo* et *Casa Abrunhosa* (voir figure 34, figure 35 et figure 36) visaient les femmes bourgeoises en alimentant leur désir d'être à la mode. Certaines publicités de vêtements féminins invitaient les femmes à se déplacer aux magasins, comme celle du *1º Barateiro* : « *Ao 1º Barateiro* renouvelle régulièrement ses expositions de mannequins. Si vous voulez suivre la mode, vous devez visiter quotidiennement les expositions de l'*Ao 1º Barateiro* Avenue Rio Branco 100 »⁴¹ (*Fon-fon* 1925 : 23). L'annonce de *Casa Colombo* adopte une approche similaire : « Voyage et sport ! Visitez ces sections de Casa Colombo »⁴² (*Fon-fon* 1926 : 19). Dans l'image accompagnant cette dernière, une femme aux cheveux courts conduisant une voiture toute seule, renvoie à la Femme nouvelle, qui sera abordée plus tard dans ce mémoire. Ainsi, le commerce invitait les femmes à déambuler dans les rues de la ville, allant d'un magasin à l'autre ; cependant, elles devaient faire preuve d'un discernement avisé, car leur liberté était toujours soumise à une surveillance attentive.

Les journaux publiaient aussi des photographies des femmes devant les vitrines (voir figures 37, 38 et 39), confirmant qu'elles se déplaçaient seules dans la ville pour magasiner. Dans une de ces captures (figure 39), un homme regarde les femmes qui fixent la vitrine. Cette scène fait écho non seulement à *Coin de la rivière* mais aussi à l'œuvre de Mary Cassatt (1844-1926), *Dans la loge* (1878, figure 6), deux tableaux où l'on aperçoit des femmes non accompagnées présentes dans l'espace public, que ce soit dans un bar ou un théâtre, scrutées par le regard masculin.

⁴¹ « *Ao 1º Barateiro*, renova riariamente as suas exposições de modelos. Se V. Exc. Deseja acompanhar a moda deve visitar diariamente as exposições do Ao 1o Barateiro Av. Rio Branco 100».

⁴² « Viagem e Esporte! Visitem essas seções da Casa Colombo ».

Les femmes qui faisaient des achats étaient également représentées dans les peintures des artistes de l'époque lorsqu'ils dépeignaient le quotidien de leur société. À cet égard, Gustavo Dall'ara (1865-1923), un artiste brésilien réputé pour ses nombreuses représentations du paysage urbain de Rio de Janeiro, représente un moment de la vie urbaine dans son tableau *Maison persane à la rue Rosario* (*Casa persa na rua do Rosário*, 1914, figure 40). Dall'ara y capture l'effervescence de Rio de Janeiro ayant pour arrière-plan l'image d'une maison ornée d'éléments mauresques construite sur la rue Rosario (voir figure 41). Trois femmes solitaires déambulant dans la ville sont visibles. À l'instar des protagonistes du tableau d'Albuquerque, deux d'entre elles arborent l'élégance de la mode bourgeoise de l'époque, tandis que la troisième, vêtue d'une simple blouse blanche et d'une jupe jaune pâle, semble plutôt appartenir à une classe plus modeste en raison du style de son vêtement. Pourtant, même les travailleuses ayant besoin de se déplacer en ville étaient soumises au contrôle du patriarcat (Maluf et Mott 2002 : 295). Quant aux femmes bourgeoises, elles devaient acquérir des compétences en matière de comportement en société, car elles étaient soumises au jugement de la société et se voyaient attribuer la responsabilité de refléter l'honneur de leurs pères et maris à cette époque (D'Incao 2004 : 228). Une femme bourgeoise de la peinture porte une robe rose, un petit sac de couleur caramel et tient un paquet blanc suggérant qu'elle faisait des achats. La deuxième figure, vêtue d'une robe noire et légèrement en retrait dans la peinture, et semble porter également un sac brun pâle. Dans d'autres tableaux aussi, Dall'ara a montré des femmes circulant dans les rues de Rio de Janeiro, par exemple *Rue 1^{er} mars* (*Rua 1^o de março*, 1915, figure 42) et *Place Saint François de Paule* (*Largo São Francisco de Paula*, 1918, figure 43) qui montrent des localités de Rio de Janeiro. Ces œuvres attestent de leur occupation de l'espace public et contribuent à nuancer la division radicale entre les espaces privés et publics.

Malgré cela, les femmes devaient toujours avoir une raison pour circuler dans l'espace public, même si le motif n'était pas réel, comme le démontre Belmonte dans une caricature publiée en 1925 (figure 44), dans la revue *Frou-frou*. L'image dépeint une femme qui vient d'arriver chez une autre et le dialogue est le suivant : « Je suis venue te chercher pour qu'on fasse des achats. — Ah ! Je ne peux pas ! Aujourd'hui il faut que je fasse vraiment des achats !⁴³ ». Ce témoignage satirique met en lumière le désir des femmes de déambuler librement, qui ne peut être réalisé que

⁴³ « Eu vim te buscar para irmos fazer compras. — Ah! Não Posso! Eu hoje tenho que fazer compras de verdade! »

si elles semblent être en train de magasiner. Selon l'historienne Marissa Gorberg Stambowsky, le magasinage est en effet devenu du loisir pour les femmes de classes fortunées après la fin de la Première Guerre mondiale et pendant les années 1920 (Stambowsky 2019 : 91). Cela est également présent dans le tableau *Maison persane à la rue Rosario* (1914, figure 40), où les deux femmes sont représentées en train de faire des achats. Étant donné que le magasinage était déjà associé au genre féminin, cette activité était utilisée par elles comme prétexte pour flâner. De cette manière, la caricature de Belmonte ironise cette activité de lèche-vitrine, où les achats ne sont pas le résultat principal, mais plutôt une façon jugée acceptable de masquer une flânerie amicale.

D'autres images témoignant de la présence des femmes dans l'espace public à Rio de Janeiro sont des photographies publiées le magazine hebdomadaire *Careta* (voir figures 45 et 46). Ces captures s'accordent avec les constatations de Wolff, « it is more the case that the *ideology* of separate spheres and of women's proper place was dominant, operating to render invisible (or unrespectable) women who were in the street. » (Wolff 1994 : 119. Italiques dans l'original). Certes, les femmes bourgeoises du début du 20^e siècle au Brésil vivaient leurs vies plutôt dans des espaces domestiques, mais réduire leur quotidien à cet espace opère une simplification de leurs expériences de la ville. Le fait que cette conception sur la division stricte des espaces genrés persiste toujours nous montre à quel point l'idéologie opérante était efficace. Comme le suggère Wolff, il relève du travail des historiennes d'art féministes de remettre en cause ces acquis et de mettre en lumière les subtilités des relations entre les genres (Wolff 1994 : 119). En voulant effectuer ce travail, je reconnais dans *Coin de la rivière* l'acte de Georgina de Albuquerque qui, ayant rendu les femmes bourgeoises visibles dans la place publique, provoque chez le spectateur et la spectatrice des questionnements non seulement sur l'idéologie en place, mais aussi sur la réduction de la complexité des expériences de ces femmes.

2.2.3. Le regard indiscret de l'homme versus l'autonomie des femmes dans l'espace public

Dans les années 1920, au Brésil de même qu'en Europe, l'action de regarder était toujours associée aux hommes tandis que les femmes étaient l'objet du regard. En 1926, Belmonte a témoigné de cela par la caricature (figure 47) où il représente trois groupes de personnes qui vont à la messe de minuit pour Noël. Selon la légende de l'image, les personnes plus âgées fréquentent

la messe pour prier, les jeunes hommes fréquentent afin de regarder et les jeunes femmes fréquentent afin d'être vues. Ici, seuls les hommes portent des lunettes, ce qui renforce l'idée que regarder est une pratique masculine. Belmonte représente les femmes comme accueillant le regard masculin, mais ceci n'était pas nécessairement le cas. En effet, l'artiste Gwen John, œuvrant au début du 20^e siècle, a exprimé son malaise dans l'espace public de Paris en raison des regards insistants des hommes qui la rendaient excessivement consciente d'elle-même (Wolff 1994 : 118).

À mon avis, dans *Coin de la rivière*, le jeune homme joue au moins deux rôles. Premièrement, c'est un intrus dans cette rencontre intime, il sourit alors qu'il observe les deux femmes bourgeoises. Bien que le garçon provienne d'une classe moins aisée que celles-ci et n'ait aucun pouvoir sur elles, son geste renvoie à l'ambiance de surveillance à laquelle les femmes du début du 20^e siècle étaient soumises lorsqu'elles se trouvaient dans l'espace public. Il rappelle ainsi le même genre de surveillance qui poussait Gwen John à ne pas se sentir à l'aise dans les rues de Paris.

Deuxièmement, le garçon appartient à une génération qui assiste aux changements de coutumes. Son regard dirige celui des spectateur·trices vers la présence féminine dans cet espace public, notant ainsi la nouvelle liberté que les femmes de l'époque s'efforçaient de conquérir et commençaient à expérimenter (Cavalcanti et Savoie 2023 : 172).

En tant que bourgeoise qui occupait fréquemment les espaces publics en raison de sa profession, Albuquerque a probablement éprouvé la sensation d'être observée et scrutée régulièrement. La photographie publiée à la revue *Careta* (figure 45), où un homme regarde indiscretement trois femmes se trouvant dans l'espace public, la caricature de Belmonte (figure 47) et la photographie dans laquelle un homme regarde les femmes faisant des achats (figure 39), confirment également que ce type de comportement était courant. Ce sentiment de surveillance et de contrôle a probablement influencé les choix artistiques d'Albuquerque, l'amenant à représenter ses sujets d'une manière qui reflète le regard dont elle se sentait l'objet. Cependant, malgré les restrictions et les désavantages imposés à son genre, Albuquerque a bravé les conventions en s'appropriant l'espace public et en adoptant un comportement rappelant celui des Femmes nouvelles de son époque.

2.3. La Femme nouvelle

L'attitude croissante d'une femme bourgeoise qui aspire à vivre des expériences dans l'espace public et qui adopte un style vestimentaire en vogue fait partie des comportements caractéristiques de la Femme nouvelle énumérés par Iskin (2006 : 190). En 1914, lorsque le mouvement féministe ciblait le suffrage dans plusieurs régions de l'Europe, la sociologue allemande Marianne Weber a écrit le texte « La femme nouvelle », où elle décrit une attitude avant-gardiste adoptée par certaines femmes qu'elle nomme *moderne* ou *femme nouvelle*. Weber la décrit comme refusant de se limiter à une vie confinée au foyer, contrairement à la femme conformiste qui faisait

l'écho des débats intellectuels menés autour d'elle, mais ne pouvait pas elle-même en donner le ton. Elle abandonnait à l'homme la capacité à concevoir et à définir les modalités de la vie publique, la possibilité de gagner en grandeur personnelle en créant un monde objectif ou encore l'opportunité de participer à la création de normes morales, d'un État, du droit, de l'art et de la science. [...] S'engager sur une telle voie équivalait à déchoir de l'idéal féminin. (Weber [1914] 2016 : 1-2)

Ainsi, la Femme nouvelle refusait le rôle traditionnel domestique et passif. Souvent, elle était liée au mouvement féministe et voulait contribuer à la production du monde social, ce qui n'était pas possible lorsque sa présence se limitait à l'espace privé. Weber a défendu que, contrairement à l'idéologie dominante, les femmes possèdent la capacité de contribuer activement aux décisions de la communauté (Weber [1914] 2016 : 3). La sociologue plaidait en faveur d'une société qui serait en mesure de bénéficier pleinement de la contribution des femmes lorsque celles-ci auraient accès aux mêmes opportunités de développement et d'autonomie que les hommes (Weber [1914] 2016 : 4). Afin d'être détentrices de leur propre destin, elles devraient s'efforcer d'atteindre un niveau de maturité intellectuelle pour arriver à une autonomie morale et s'affirmer comme authentique être humain. « Le but de la "femme nouvelle", du travail qu'elle accomplit dans la communauté féminine, est de faire reconnaître toute la valeur de ce type de femme » (Weber [1914] 2016 : 9).

En ce qui concerne la Femme nouvelle, tout comme le mouvement suffragiste, Wolff souligne que son émergence a ouvert de nouvelles perspectives aux femmes, en particulier à celles qui étaient actives au sein de cercles avant-gardistes (Wolff 1994 : 119). Albuquerque en est un

exemple, car elle a vécu parmi des peintres de la relève, lesquels ont généralement entrepris un séjour en Europe et ont ensuite introduit les idées avant-gardistes de ce continent au Brésil.

En réalité, l'émergence de la Femme nouvelle au Brésil est étroitement liée à une transformation sociale plus vaste, qui s'inspirait principalement du style de vie européen, notamment français. Stambowsky explique que dans les années 1920 au Brésil, un mot brésilien, *melindrosa*, était utilisé pour désigner la Femme nouvelle. Celle-ci correspond à la *flapper* états-unienne et à la garçonne française. Ces types de femmes avaient une image dépréciée du fait qu'elles remettaient en question les normes imposées aux femmes (Stambowsky 2019:127). La *melindrosa* était

une femme sexuellement désinhibée, défiante des codes moraux, capable de travailler ; une avant-gardiste, intéressée par les fêtes, les films, les flirts, les vêtements, les boissons, les voitures, les cigarettes et toute une série de divertissements et de possibilités qui allaient à l'encontre de l'austérité probable de ses parents⁴⁴. (Stambowsky 2019 : 127)

Tout comme Maluf et Mott (2002 : 289), Stambowsky a aussi remarqué que la littérature, les journaux et les revues de l'époque présentaient des opinions divergentes au sujet de la femme moderne. Les personnes le plus conservatrices craignaient que son comportement démantèle l'organisation de la société, car en ciblant l'égalité des droits pour les hommes et les femmes, elle menaçait la structure hiérarchique du noyau familial (Stambowsky 2019 : 172).

Une telle critique de l'attitude de la *melindrosa* apparaît dans le livre *Mademoiselle Cinéma*⁴⁵, publié en 1923 par le journaliste et écrivain Benjamin Costallat⁴⁶. L'auteur construit son récit autour de ce genre de femme qui avait un comportement subversif. Effectivement, la protagoniste du livre, Rosalina, est surnommée Mademoiselle Cinéma, car elle fréquente assidûment les espaces modernes, principalement publics, tels que les cinémas, et adopte une tenue

⁴⁴ « uma mulher desinibida sexualmente, desafiadora de códigos morais, com acesso ao trabalho; lançadora de modismos, interessada em festas, filmes, flertes, roupas, drinks, automóveis, cigarros e uma série de diversões e possibilidades que iam de encontro à provável austeridade de seus pais. »

⁴⁵ Le titre du livre est originalement en français.

⁴⁶ Selon la professeure de littérature Beatriz Resende (1999 : 9), Costallat était considéré à son époque comme un important témoin de la vie carioca cosmopolite, sujet sur lequel il publiait des remarques dans les journaux. La description par Resende du journaliste brésilien qui a séjourné à Paris renvoie au personnage du flâneur parisien.

vestimentaire à la mode, similaire à celle des vedettes hollywoodiennes émergentes, avec des vêtements jugés trop révélateurs selon les tenants des valeurs traditionnelles. De plus, elle détient un regard ne correspondant pas aux attentes de la société patriarcale et qui ressemble à celui du flâneur, comme on peut l'observer dans cet extrait dans lequel Rosalina se rend à Paris :

Rosalina, à l'intérieur de la voiture, regardait la ville, voulant tout comprendre d'un seul coup d'œil !

Les maisons hautes, noires et étranges semblaient toutes de la même taille et construites par le même architecte.

Sur les toits, des milliers de cheminées rendaient encore plus égaux, dans leur monotonie grise, ces appartements aux fenêtres sombres et fermées.

[...]

Mais Rosalina ne regarde plus les maisons et le ciel. À Paris, on n'a pas le temps pour ça...

Elle regarde maintenant les rues.

[...]

Sur les trottoirs humides, de petites créatures, faites de grâce et de charme, pressées et frileuses, par tonnes, passent... Les Parisiennes ! (Costallat [1923] 1999 : 72)⁴⁷

Rosalina est le symbole de la femme séduisante cosmopolite, dont la fascination pour le mode de vie moderne l'a séduite et corrompue. À la fin du roman, on découvre qu'à cause de son comportement, elle ne va jamais se marier et devenir une bonne mère. Ce type de femme met en danger la société patriarcale. Le livre était censé alerter sur le comportement indésirable chez les femmes, alléguant qu'elles ne vont jamais respecter leurs responsabilités si elles adoptent l'attitude de Rosalina. Pourtant, même si Costallat veut faire de son roman une véritable leçon de moralité,

⁴⁷ « Rosalina, dentro do automóvel, olhava para a cidade, querendo compreendê-la toda, num único olhar!

As casas altas, negras, estranhas, pareciam todas do mesmo tamanho e feitas pelo mesmo arquiteto.

Nos telhados, milhares de chaminés faziam mais iguais ainda, na sua monotonia cinzenta, aqueles apartamentos de janelas escuras de fechadas. [...] Mas Rosalina não olhava mais as casas e o céu. Em Paris, não há tempo pra isso...

Olhava agora as ruas.

[...] Pelas calçadas úmidas, pequenas criaturas, feitas de graça e de encanto, apressadas e friorentas, aos punhados passam... As parisienses ! »

après avoir vendu 75 000 exemplaires en cinq ans, le livre a été censuré, car la *Liga da moralidade* craignait que le récit romanesque encourageât ce genre de comportement chez les jeunes filles de la haute société et chez les femmes mariées⁴⁸ (Resende 1999 : 21).

En revanche, D’Incao explique que l’aménagement urbain des villes brésiliennes, inspiré de l’haussmannisation de Paris et reproduit à Rio de Janeiro, a également joué un rôle dans la propension au changement de comportement chez les bourgeoises. Cela a contribué à réorganiser le noyau familial ainsi qu’à redéfinir les activités considérées comme féminines entraînant de nouvelles attitudes chez une partie des femmes des classes aisées (D’Incao 2004 : 223).

Rappelons que, au début du 20^e siècle, l’élite brésilienne cherchait à se distinguer de la population à faible revenu. Selon D’Incao, à Rio de Janeiro, la présence de personnes défavorisées n’était tolérée au centre-ville que dans un but professionnel. La mode européenne adoptée par la bourgeoisie a aussi joué un rôle crucial dans cette distinction sociale. Pour cette classe sociale, la tenue vestimentaire luxueuse permettait non seulement de se distinguer de la population défavorisée, mais aussi de démontrer son appartenance à un groupe exclusif (D’Incao 2004 : 226).

La révolution de la mode dans les années 1920 a impacté cette société, suscitant des réactions négatives de la presse, des caricaturistes et des écrivains. Stambowsky reprend l’argument de D’Incao concernant les changements d’habitudes engendrés par l’urbanisation croissante, mais elle met l’accent sur les conséquences de ces changements sur la mode de l’époque (D’Incao 2004 : 223). Les vêtements ont été perçus comme une révolution influencée non seulement par des références européennes, qui n’étaient pas toujours bien accueillies par les critiques les plus conservateurs, mais aussi par le fait que la Femme nouvelle brésilienne aspirait à obtenir les mêmes droits que les hommes (Stambowsky 2019 : 169). À cet égard, le sociologue et anthropologue Gilberto Freyre explique que les jupes style ballon du 18^e et 19^e siècles dictaient le rythme de la marche des femmes, qui se caractérisait par sa délicatesse et sa grâce (Freyre [1987] 2021 : 34). Toutefois, cette dynamique a évolué au fur et à mesure que les femmes modernes ont adopté ce que Stambowsky désigne comme la silhouette tubulaire, soit des vêtements plus souples et plus courts, mieux adaptés aux mouvements corporels nécessaires pour répondre à ses aspirations d’occuper l’espace public et de mener une vie professionnelle épanouissante (Stambowsky 2019 :

⁴⁸ Le comportement de Rosalina était cautionné s’il était pratiqué par des femmes que les hommes gardaient comme des maîtresses.

170). Cette évolution a également été renforcée par l'intégration dans la garde-robe féminine d'accessoires traditionnellement associés aux hommes, tels que les gilets (Stambowsky 2019 : 184). Ainsi, la « masculinisation » de la garde-robe féminine s'alignait aussi avec les changements de comportement des femmes, qui cherchaient à adapter leurs vêtements aux nouveaux rôles qu'elles assumaient désormais, bien que ces rôles fussent autrefois exclusivement réservés aux hommes (Freyre [1987] 2021 : 36).

La nouvelle manière de s'habiller de certaines femmes bourgeoises n'est pas passée inaperçue par la presse plus conservatrice. En effet, tout comme Iskin l'a remarqué dans le contexte européen, au Brésil, les revues et les journaux publiaient des caricatures qui raillaient le comportement des Femmes nouvelles (Iskin 2006 : 190). Par exemple, dans une satire publiée dans la revue *Frou-Frou* en 1925 (figure 48), Belmonte dépeint une femme portant une robe courte, plus courte que celles portées par les *melindrosas*, et arborant des cheveux à la garçonne. Cette manière de s'habiller renvoie à la Femme nouvelle. Elle tient une poupée ou un pantin ressemblant à un homme. Dans la légende de l'image, on peut lire « Aujourd'hui... C'est comme ça...⁴⁹ » pour suggérer que les *melindrosas* manipulent les hommes afin d'obtenir ce qu'elles souhaitent. En effet, les caricatures ridiculisaient les attitudes et les vêtements de la Femme nouvelle dans le but de décourager l'adhésion à ces comportements et de préserver la hiérarchie des genres.

Un autre thème qui apparaissait dans les caricatures était celui de la revendication au droit de vote par les femmes. La revue *O Malho*, réputée pour ses caricatures ironisant la situation politique du pays, a publié le 2 juin 1928 (figure 49) une caricature mettant en scène Assis Brasil, député fédéral, fervent défenseur du vote secret au Brésil à l'époque. Sur l'image, il tient le bébé du vote secret avec le mot « secret » au-dessus de lui. À côté de lui, se trouve Juvenal Lamartine, gouverneur du Rio Grande do Norte et partisan du suffrage féminin. Il tient le bébé du vote féminin avec le mot « indiscretion » au-dessus de lui. Dans le dialogue, le premier bébé dit : « Maintenant, vous verrez. Je vais réformer tout ce bazar », tandis que l'autre répond : « Je ne te laisserai pas faire. Je ferai obstacle. Je raconterai tout ». Les bébés signalent non seulement l'ingénuité des nouvelles idées défendues par ces politiciens, mais le fait qu'ils sont tenus par des hommes suggère aussi un renversement des rôles traditionnels attribués à chaque genre. Lors de l'analyse de cette caricature, l'historienne Thaís Batista Rosa Moreira signale que le bébé du vote féminin est plus

⁴⁹ « Agora... É assim...⁴⁹ ».

émotionnel, renvoyant à la conception essentialiste que la femme est régie par les émotions et non par la raison. Pour ce motif, elle devait s'abstenir de s'impliquer dans les affaires politiques et, par conséquent, se voyait privée du droit de vote (Moreira 2019 : 65).

Néanmoins, ce n'est pas que dans la caricature que les Femmes nouvelles ont été représentées. Iskin a également observé que les artistes impressionnistes français·es les représentaient souvent. Bien que la capture de l'image de cette femme ne soit pas l'objectif premier de ces artistes, étant donné sa présence dans la société européenne, en particulier au sein des cercles avant-gardistes, iels finissaient par la peindre lorsqu'ils représentaient le quotidien de cette société. Par exemple, Mary Cassatt a représenté la femme bourgeoise qui prenait le transport public dans *Intérieur d'un tramway passant sur un pont* (1890-1891, figure 50). Édouard Manet a montré que les femmes jouaient à des parties de croquet mixte (Édouard Manet, *La partie de croquet*, 1871, figure 51) (Iskin 2006 : 189). De même, Georgina de Albuquerque a aussi dépeint la Femme nouvelle de son époque. Son tableau *Coin de la rivière* en est un exemple.

2.3.1 La Femme nouvelle dans *Coin de la rivière*

Les deux protagonistes du tableau portent des vêtements à la mode, ont les cheveux courts et boivent en public, ce qui les rapproche des attitudes des *melindrosas*. Elles appartiennent à ce groupe de femmes qui aspirent à s'affirmer dans la société et qui revendiquent une égalité de traitement et d'opportunités entre les genres. Albuquerque montre les femmes modernes qui habitent l'espace public pour une rencontre informelle dans un bar. Dans cette situation, les femmes de *Coin de la rivière* expriment une attitude de contestation envers les normes sociales conservatrices qui les restreignent à la sphère domestique. Toutefois, la peinture elle-même revendique ses droits sans employer un ton agressif ; au contraire, elle propose une atmosphère sereine. L'artiste dépeint la scène dans un environnement détendu, baigné par la lumière du soleil tropical. En évoquant cette sérénité, la peinture revendique une force pour ces femmes, qui ne correspondent pas au stéréotype qui leur est attribué. Georgina de Albuquerque parvient à créer cet effet grâce à l'utilisation des couleurs selon les méthodes adoptées par les impressionnistes. Avec une maîtrise remarquable des couleurs contrastantes, comme l'emploi du rose de la robe de la femme à gauche en contraste avec le turquoise de l'eau, les tons chauds se superposent sans jamais devenir exagérément criards. En outre, elle utilise principalement des tons feutrés. Ce choix de

couleurs capture très bien la sensation d'être dans une région tropicale, sans donner un ton provocateur à la peinture. Son tableau est un spectacle de couleurs, de lumière et de traces de pinceaux. Il faut que l'observateur ou l'observatrice s'arrête devant la peinture pour percevoir la puissance du jeu de regards et l'angoisse de la femme en jaune.

Mais, serait-il possible que cet échange entre deux femmes se déroule naturellement dans l'espace public à l'époque de la réalisation de cette œuvre ? Il semble qu'Albuquerque cherche à montrer que la présence des femmes dans cet espace est naturelle. Or, la réponse se trouve dans le tableau lui-même. Les femmes auraient encore un long chemin à parcourir pour parvenir à une telle conquête et cela est signalé par le regard du jeune homme. Je suis en accord avec l'analyse de la spécialiste en études sémiotiques Claudia Monteiro concernant ce personnage qui, en dirigeant son regard vers les femmes, guide également le regard de l'observateur·trice du tableau vers elles (Monteiro 2004 : 79). Cependant, à mon avis, sa fonction dans l'œuvre ne se limite pas à cela. Même s'il est issu d'une nouvelle génération et d'une classe inférieure, il représente l'autorité masculine dans le tableau et il remarque bien cette présence des femmes dans un espace public sans qu'elles aient à présenter une justification pour y être, comme faire des courses ou rendre visite à quelqu'un. Effectivement, dans *Coin de la rivière*, elles occupent l'espace public pour vivre une rencontre posée, plutôt que de le traverser à la marche. Avec cette liberté qu'elles expérimentent vient également la surveillance implicite exercée par le regard du garçon. Je voudrais aussi suggérer une analogie entre les deux protagonistes du tableau et le chien : de la même manière qu'au Brésil, cet animal domestique peut se retrouver dans un lieu public sans susciter d'inquiétude, peut-être un jour, cela pourrait s'appliquer également aux femmes qui occuperaient cet espace sans causer de controverse ou sans s'attirer des regards des autres personnes.

Monteiro note encore dans sa lecture de l'œuvre que les deux femmes révèlent des postures différentes dans la même situation pouvant même renvoyer à deux attitudes d'une même femme :

[...] corps plus ou moins contenus, mais toujours enfermés dans l'espace qui les entoure, les deux figures représentent des manières graduelles de prendre place dans le

monde. Comme si l'une était le double de l'autre, elles représentent la même femme qui s'apprête à bouger — à s'aventurer — dans la vie.⁵⁰ (Monteiro 2004 : 81).

Cette analyse laisse penser qu'il existe une « progression » dans leurs comportements, la femme d'attitude assurée étant considérée comme la plus évoluée par Monteiro (2004 : 81). De mon point de vue, Albuquerque nous présente deux attitudes différentes des femmes bourgeoises de son époque quant à leur présence dans cet espace, l'une se sentant plus à l'aise, tandis que l'autre se sent un peu tendue par les regards qui sont dirigés vers elle. Néanmoins, quant au geste de la femme en jaune, je partage l'avis de Monteiro (2004 : 80) : le fait qu'elle ait posé son chapeau sur la troisième chaise empêche qu'une troisième personne s'y rejoigne, gardant, ainsi, l'aspect intime de la rencontre. La manière dont elles interagissent entre elles évoque le thème de l'amitié.

2.4 L'amitié dans les arts

L'historienne de l'art Carina Rech (2021 : 104) a exploré en profondeur le rôle essentiel joué par l'amitié entre les artistes féminines nordiques, soulignant ainsi sa contribution à la création d'un sentiment de communauté et de camaraderie qui a eu un impact significatif sur le développement professionnel et sur la perception de soi des artistes femmes à la fin du 19^e siècle. Selon Rech, l'amitié se forge lorsque deux individus partagent des intérêts communs (Rech 2021 : 106). Elle va même plus loin en affirmant que l'amitié a un potentiel « subversive and liberating » (Rech 2021 : 107). En effet, l'amitié permet le partage d'émotions et de pensées qui enrichissent la perception de soi et de l'autre. Ce potentiel de l'amitié revêt une importance encore plus fondamentale lorsque l'on considère cette forme de relation entre femmes à une époque où elles étaient assignées à des rôles distincts, voire subordonnés, de ceux des hommes au sein de la société. Dans le milieu artistique, d'après Rech (2021 : 109), le soutien mutuel entre les artistes femmes permet le partage d'expérience sur les défis auxquels elles doivent faire face pour poursuivre une carrière artistique. Le soutien d'une amie également artiste ayant vécu des expériences similaires

⁵⁰ « ... corpo mais ou menos contido, mas sempre cerceadas pelo espaço que as cerca, as duas figuras representam formas gradativas de ir ocupando espaço no mundo. Como se uma fosse o duplo da outra, figuram a mesma mulher prestes a se movimentar – a se aventurar – na vida. »

peut grandement contribuer à surmonter les discriminations et les préjugés fondés sur leur genre. Ainsi, « friendship became a partial solution to these contradiction through companionship and solidarity » (Rech 2021 : 109)⁵¹.

L'amitié entre les artistes femmes dépasse les limites du groupe et de la période examinés dans l'étude de Rech (2021), les artistes nordiques vers 1880. Au fil du temps et dans divers pays, le partenariat entre les artistes femmes a existé : Jacqueline Lamba (1910-1993) et Frida Kahlo (1907-1954), Mary Cassatt (1844-1926) et Louisine Elder Havemeyer (1855-1929), Helen McNicoll (1879-1915) et Dorothea Sharp (1873-1955), pour ne citer que ces exemples. Ces femmes ont non seulement partagé les fruits de leurs travaux, mais elles ont également exercé une influence mutuelle, tissant ainsi un lien solide grâce à leur encouragement réciproque. Par conséquent, l'amitié a favorisé l'agentivité des artistes femmes de façon significative, leur procurant la force indispensable pour poursuivre avec détermination leurs carrières artistiques dans un domaine largement dominé par les hommes. Considérer ces liens de sororité m'amène à envisager une histoire de l'art décentrée des grand·es artistes en tant qu'individu·es, mais plutôt comme des constituant·es interconnecté·es au sein de réseaux.

En ce qui concerne Georgina de Albuquerque, je voudrais citer en premier lieu les actions de cette artiste qui témoignent de son engagement envers la solidarité féminine. Ensuite, en explorant certains indices, nous découvrirons des liens d'amitié qu'elle entretenait avec une autre figure majeure de l'art au Brésil au début du 20^e siècle, Anita Malfatti. Enfin, je procéderai à l'analyse de l'amitié dans certaines scènes de la vie quotidienne représentées par Albuquerque, notamment *Coin de la rivière*.

2.4.1. Les actes de sororité de Georgina de Albuquerque

En faisant l'éloge du travail de ses collègues, en témoignant ainsi de leur valeur et de leur contribution significative, Albuquerque a utilisé son statut pour renforcer la présence de

⁵¹ Étant donné la richesse de l'étude de Rech (2021), qui aborde de nombreux auteur·trices, de l'Antiquité grecque jusqu'à nos jours, je vais éviter de m'attarder sur une revue exhaustive de la littérature à ce sujet. Le résumé fourni sera amplement satisfaisant pour ce mémoire. Toutefois, pour les curieux et curieuses qui souhaiteraient approfondir le sujet, l'ouvrage *Becoming artists : self-portraits and studio scenes by nordic women painters in the 1880s* de Carina Rech (2021) constitue une référence incontournable.

nombreuses femmes dans son domaine. Voici son témoignage lorsqu'un journaliste lui demande ce qu'elle pense de l'art des femmes :

Riche en vocations intelligentes. L'école est pleine de filles au talent brillant. Et nous avons déjà plusieurs peintres dignes de mérite. D. Regina Veiga, Fédora do Rego Monteiro, qui a malheureusement abandonné l'art, Zina Aita, peintre moderne de grand talent, qui fait sa peinture avec le souci de créer de la valeur ; Tarcila [*sic*] do Amaral, grande intelligence et culture admirable, Haydêa Santiago, Solange, Sarah Figueiredo, Sylvia Meyer, plusieurs autres, qui peignent avec affection et vocation.⁵² (Costa 1927 : 91)

Consciente de la forte présence féminine dans le milieu artistique brésilien du début du 20^e siècle, Albuquerque ne se contente pas de simplement citer des noms d'artistes femmes, elle prend le temps de dire quelques mots sur chacune d'entre elles. L'historienne Maria Augusta Ribeiro Pedrão (2009 : 787) a également noté les efforts d'Albuquerque pour accorder plus d'espace aux femmes dans le milieu artistique lorsqu'elle était directrice de l'ENBA, mais sans cependant préciser les actions concrètes entreprises par l'artiste pour atteindre cet objectif. En tout cas, Albuquerque s'est montrée engagée à former une sororité afin de consolider le prestige des artistes femmes dans la scène culturelle brésilienne de son époque.

Albuquerque n'a pas seulement soutenu les artistes femmes qui avaient déjà entamé leur carrière. Elle a également enseigné et guidé celles qui se sont présentées comme ses disciples lors de leur inscription à l'EGBA. Dans le livre de Carlos Levy (2003), qui recense tous les catalogues de l'EGBA et révèle les noms des artistes ayant participé à chaque édition, on découvre des artistes femmes qui ont identifié Georgina de Albuquerque comme leur professeure. La liste suivante présente le nom de chaque artiste, suivi de l'année ou des années où elles ont été recensées comme disciples de Georgina de Albuquerque : Isabel Miguelote 1916, 1917 et 1919 ; Solange de Frontin Hess 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1928, 1929, 1930 et 1931 ; Luísa Garcia 1917 ; Marisa Elisa de Frontin Werneck 1917, 1918, 1919 et 1920 ; Helena de Frontin Hess 1925 ; Camila F. Álvares de Azevedo, 1928, 1929 et 1930 ; Sadie M. Taves 1928 et

⁵² « Cheio de vocações inteligentes. A Escola está repleta de moças de brilhante talento. E já temos varias pintoras de merecimento. D. Regina Veiga, Fédora do Rego Monteiro, que infelizmente, abandonou a arte, Zina Aita, pintora moderna de grande talento, fazendo essa pintura com a preocupação de crear alguma coisa ; Tarcila do Amaral, grande inteligênciã e admirável cultura, Haydêa Santiago, Solange, Sarah Figueiredo, Sylvia Meyer, varias outras, que pintam com carinho e vocaçãõ. »

1931 ; Henriqueta Mendes de Almeida 1929 ; Rhoda Edite Hadden 1929 ; Elisa Almeida 1930 et 1933 ; Heloïse Leonardo do Rego Barros 1930 et 1931 ; Rosalita C. Mendes de Almeida 1930 et 1931. Au total, douze artistes composent la liste. Cependant, il est probable que cette liste ne soit pas exhaustive et ne présente pas toutes les artistes qui ont bénéficié du soutien et de l'enseignement d'Albuquerque pour lancer leur carrière. Cela s'explique par le fait que l'EGBA a cessé d'exister en 1932, et il est possible que toutes les artistes formées par Albuquerque n'aient pas été exposées à cette institution. Néanmoins, il est évident que Georgina de Albuquerque a enseigné à des femmes désireuses de suivre la même voie artistique qu'elle. Le soutien d'une artiste femme expérimentée, qui avait déjà tracé ce chemin et qui connaissait bien les dynamiques du milieu, a probablement joué un rôle déterminant dans leur carrière.

En plus d'avoir contribué à la formation d'artistes femmes qui ont exposé à l'EGBA, Albuquerque s'est engagée en tant que membre du comité organisateur de l'Exposition d'arts plastiques planifiée par l'Union universitaire féminine en 1944. Selon le catalogue de l'exposition, un total de 74 artistes a exposé leurs œuvres dans les catégories de peinture, sculpture, gravure, dessin et arts décoratifs (União 1944). L'organisation de cette exposition témoigne de l'engagement de l'Union universitaire féminine à défendre les intérêts des femmes dans les professions libérales. Cela démontre également l'implication d'Albuquerque dans la recherche d'espaces dédiés aux artistes femmes afin de promouvoir leurs travaux.

Albuquerque contribuait aussi de manière significative à la promotion de la croissance culturelle des étudiantes. J'ai pu parvenir à cette conclusion en me basant sur un article publié en 1937 dans le *Correio Paulistano* (1937 : 16), décrivant l'excursion d'une semaine qu'elle avait organisée pour emmener quinze étudiantes de l'ENBA à São Paulo pour un voyage culturel. Une photo illustre l'article (voir figure 52) : elle nous montre l'auteur de l'article, le seul homme dans la photo, accompagné d'Albuquerque au milieu de ses étudiantes. L'auteur cite aussi l'importance qu'Albuquerque accorde aux voyages culturels dans la formation artistique : « ces voyages sont d'une grande importance, surtout pour l'artiste, qui a besoin, pour exercer sa profession, d'une vision complète de son pays, pour interpréter, à travers l'art, le sens de son histoire et de son peuple »⁵³ (*Correio* 1937 : 16). Son discours très nationaliste met en évidence sa conscience de

⁵³ « essa viagens, maximé para o artista, que requer o exercício de sua profissão uma visão completa do seu país, para interpretar, pela arte, o sentido de sua história e de sua gente. »

l'importance des voyages culturels en groupe pour l'enrichissement des artistes, en particulier des femmes qui, en raison des préjugés sociaux auxquels elles étaient confrontées, ne pouvaient pas entreprendre de tels voyages individuellement.

Dans cet article (*Correio* 1937 : 16), l'auteur a également sollicité l'avis de Georgina de Albuquerque concernant le milieu artistique brésilien. Dans sa réponse, elle cite quelques artistes dont elle appréciait le travail : Candido Portinari, Wash Rodrigues, Rebolo, Hugo Adami et Anita Malfatti. Albuquerque souligne qu'elle apprécie chez Malfatti la compréhension du contexte artistique. En effet, il est manifeste que l'admiration envers le travail de Malfatti va au-delà de l'admiration, plusieurs indices témoignant d'une réelle proximité entre Georgina de Albuquerque et Anita Malfatti.

2.4.2. L'amitié entre Georgina de Albuquerque et Anita Malfatti

Avant de présenter les liens entre Albuquerque (1885-1962) et Malfatti (1889-1964), il est nécessaire d'introduire brièvement cette dernière permettant ainsi une meilleure compréhension des similarités et des divergences dans la bibliographie des deux artistes.

Anita Malfatti est née à São Paulo en 1889, au sein de parents immigrants. Malgré sa déficience congénitale natale de la main droite, rien n'a pu entraver sa détermination à poursuivre une carrière artistique, et elle peignait de sa main gauche. Tout comme Albuquerque, elle a commencé dès un jeune âge ses études artistiques grâce à l'encouragement de sa mère. Elle a aussi étudié à l'étranger, mais ses destinations sont différentes d'Albuquerque : Berlin et, plus tard, New York. C'est notamment à Berlin qu'elle s'est familiarisée avec l'expressionnisme, le style qui a fait sa réputation (Pedrão 2009 : 787).

Malfatti ne s'est jamais mariée, bénéficiant plutôt du soutien financier de sa famille, en particulier de son oncle, Jorge Krug. Cependant, tout change après qu'elle ait reçu une critique négative de Monteiro Lobato en 1917, ce qui pousse son oncle à lui retirer son appui. Confrontée à une crise financière, elle se tourne alors vers l'enseignement de l'art et la vente de ses tableaux pour subvenir à ses besoins. Elle a réussi à rester fidèle à sa carrière artistique tout en parvenant à honorer ses besoins financiers (Pedrão 2011 : [s.p.]).

Malgré des parcours personnels et des contextes d'apprentissages différents, ainsi que des choix de styles artistiques distincts, Albuquerque et Malfatti ont toutes deux réussi à s'imposer dans un milieu artistique marqué par le paternalisme. Outre leur exacte contemporanéité, étant nées à quatre ans d'intervalle l'une de l'autre, et décédées à deux, leurs trajectoires présentent des similitudes frappantes. Pedrão (2009 : 787) a mis en évidence des points communs entre ces deux artistes, en plus de leur origine partagée à São Paulo. Albuquerque s'est démarquée par ses innovations artistiques en tant que pionnière de la peinture historique, étant la première femme à réaliser une telle œuvre. De son côté, Malfatti a introduit avec audace des peintures expressionnistes novatrices dans le milieu artistique brésilien, abordant des thèmes avant-gardistes pour l'époque, comme la représentation de l'immigrante dans son tableau *L'Étudiante russe* (*A estudante russa*, vers 1915, figure 53). Ainsi, toutes les deux ont d'une manière ou d'une autre contribué à l'innovation dans le milieu artistique brésilien. Leur réussite se manifeste dans le fait qu'elles ont obtenu une reconnaissance de leur vivant et ont été capables de subvenir à leurs besoins financiers grâce à leur art et à l'enseignement.

En prenant en considération la définition de l'amitié selon Rech (2021 : 106), qui met en avant que celle-ci repose sur des intérêts communs, on constate que Georgina de Albuquerque et Anita Malfatti partagent de nombreux points d'intérêt, notamment dans le domaine de l'art, de l'enseignement et de leur quête commune pour être reconnues en tant qu'artistes femmes, pour ne citer que ceux-là. Ces multiples similarités ont probablement favorisé l'établissement d'un lien d'amitié entre elles. De plus, Malfatti est née de parents immigrants, rappelant l'importance de l'amitié pour les immigrant·es soulignée par Peel (2014 : 279). Malheureusement, on ne connaît pas aujourd'hui l'existence de preuves, comme une correspondance par exemple, qui pourraient indiquer plus solidement l'existence de l'amitié entre Albuquerque et Malfatti. Cela peut être attribué à un choix personnel des artistes de ne pas conserver leurs correspondances, ou aux institutions qui, lors de leur tri, décident de ce qui mérite d'être préservé. En ce qui concerne le cercle relationnel de Malfatti, la littérature s'est principalement concentrée sur son rôle au sein du Groupe des cinq, formé également par les artistes Tarsila do Amaral, Mario de Andrade, Oswald de Andrade et Menotti Del Picchia. En particulier, son amitié avec Mario de Andrade a été largement étudiée, et les correspondances entre elleux ont été soigneusement préservées par l'Institut d'études brésiliennes de l'Université de São Paulo. Malgré ce manque de preuve indiquant

un lien d'amitié entre Albuquerque et Malfatti, quatre indices suggèrent non seulement l'existence d'une correspondance, mais aussi de la fréquentation mutuelle entre elles.

Premièrement, une correspondance signée par Lucílio de Albuquerque destinée à Anita Malfatti indique aussi que celle-ci se correspondait avec Georgina de Albuquerque. Dans la lettre, le signataire a mentionné que son épouse, Georgina de Albuquerque, était trop malade pour répondre à Anita Malfatti, mais qu'elle avait pris en note les demandes de Malfatti quant à une exposition d'artistes brésiliennes à l'étranger qu'elles organisaient ensemble (Albuquerque 1930). Cette communication de Lucílio de Albuquerque quant à la santé de sa femme témoigne non seulement d'une communication entre les deux artistes, mais également d'une collaboration pour organiser des expositions ensemble.

Deuxièmement, selon une actualité publiée dans le *Correio paulistano* en 1935 (1935 : 2), les deux ont participé à la fondation du regroupement d'artistes Almeida Junior. Ce regroupement suivait le modèle européen et avait comme but la réalisation d'expositions annuelles du travail de ses membres et des conférences sur l'art.

Troisièmement, une photographie publiée dans le journal *A Nação* le 6 octobre 1937 (voir figure 54) témoigne du soutien d'Albuquerque à Malfatti lors d'une exposition de cette dernière, qui résidait à São Paulo, exposition qui avait lieu au Palace Hôtel à Rio de Janeiro. Sur cette image saisissante, les deux femmes semblent rayonner de joie lors de leur rencontre chaleureuse durant le vernissage.

Quatrièmement, une peinture signée par Albuquerque montre Malfatti peignant un tableau en plein air (voir figure 55). L'œuvre se présente comme la reconnaissance du travail d'une artiste femme par une autre artiste femme. Ainsi, cette peinture est un double témoignage de l'expression artistique de femmes, soulignant leur créativité et leur contribution significative dans le domaine de la peinture brésilienne.

Finalement, les quatre indices révèlent qu'Albuquerque et Malfatti se sont rencontrées à différents moments de leur carrière, laissant présager une certaine proximité entre elles. De plus, les similitudes dans leurs parcours artistiques, ainsi que les témoignages de soutien mutuel, suggèrent un lien fort entre ces deux femmes. Cet soutien est également représenté dans les tableaux d'Albuquerque, où elle a capturé l'importance de ce lien parmi les femmes de son époque.

2.4.3. La représentation de l'amitié dans *Coin de la rivière*

Dans *Coin de la rivière* (vers 1926, figure 2), lorsqu'une femme partage ses pensées avec une amie, celle-ci lui prête une oreille attentive. L'artiste a mis en lumière le soutien inconditionnel de l'amitié en permettant de vivre cette expérience en public, malgré le désaccord d'une part importante de la société quant à leur présence dans cet espace. L'appui mutuel que les deux protagonistes se procurent renforce leur confiance individuelle, réduisant ainsi l'inconfort qu'une femme pouvait ressentir lorsqu'elle se trouvait seule dans l'espace public. Même une analyse formelle du tableau pointe vers l'importance de ce soutien, car un cercle se forme entre les deux femmes. Dans ce cercle, le garçon à gauche n'arrive pas à s'infiltrer. De plus, la position des pieds renforce ce sentiment d'un lien de sororité alors qu'elles se tiennent ensemble face au regard masculin. Grâce à leur amitié, elles sont capables d'être authentiques et de trouver la confiance nécessaire pour occuper un espace que certains refusaient de leur accorder. Si l'on revient à la caricature de Belmonte où une femme invite son amie à aller magasiner (figure 44), la femme recherche ce même sentiment de soutien auprès d'une autre lorsqu'elle l'invite à faire des achats, utilisant cela comme prétexte pour se promener dans la ville. Dans le contexte du Brésil des années 1920, les importantes modifications que venait de subir Rio de Janeiro pouvaient provoquer l'effet d'aliénation et de solitude cité par Peel (2014 : 279). Par conséquent, l'acte de se promener en compagnie d'une autre femme témoigne de la solidarité féminine qui contribue à rendre la déambulation en ville plus agréable et sécurisante en présence d'une amie.

Par ailleurs, nous ne pouvons pas nier la possibilité d'une relation amoureuse entre les deux femmes de *Coin de la rivière*. Dans le chapitre que j'ai co-écrit avec Cavalcanti (Cavalcanti et Savoie 2023 : 168-169), nous avons souligné l'observation de Vaquinhas concernant l'existence de relations lesbiennes dans la société brésilienne au cours des années 1920 (Vaquinhas 2016 : 358). De plus, des textes d'écrivaines de cette époque qui discutent du lesbianisme, comme en témoigne le livre *Virginité antihygiénique* d'Ercília Nogueira Cobra, où l'auteur mentionne qu'elle a observé dans la société carioca la préférence de quelques femmes à avoir des relations sexuelles avec d'autres personnes du même genre (Cobra 1924 : 114). Ce livre n'est pas passé inaperçu : à cause des critiques que Cobra fait à la religion, au mariage et à l'éducation des femmes, il a été censuré.

Finalement, l'œuvre de Georgina de Albuquerque et les observations faites sur l'amitié féminine nous invitent à reconsidérer le rôle essentiel de cette relation dans la vie des femmes.

L'amitié offre un soutien personnel, une intimité et une sollicitude qui contribuent à façonner leur identité individuelle. Ces représentations artistiques et les recherches menées dans différents domaines témoignent de la valeur inestimable de ce lien établi entre femmes qui leur donnait la confiance nécessaire pour dépasser les limites imposées par les normes de genre de leur époque, créant ainsi un espace où elles pouvaient s'épanouir et se soutenir mutuellement.

Le tableau de Georgina de Albuquerque entraînerait une lecture complètement différente si l'une d'entre elles se retrouvait seule et fixée par une autre figure masculine. On pourrait l'imaginer plus vulnérable, par exemple, ou se protégeant de ce regard plus difficilement. L'amitié entre femmes bourgeoises se révélait essentielle, non seulement dans le contexte de leur présence dans l'espace public, mais également pendant les moments où elles se retrouvaient seules à la maison, lorsque leurs maris travaillaient. Dans ces moments-là, la visite de leurs amies venait briser la solitude et apportait du réconfort à leur quotidien. Georgina de Albuquerque a su aussi capturer cette forme de soutien dans *Jeunes femmes et ara* qui sera traité dans le prochain chapitre.

CHAPITRE 3 : *JEUNES FEMMES ET ARA* (SANS DATE)

L'historienne de l'art Carol Armstrong soutient que les choix de Manet dans la composition de son tableau *Le Balcon* (1868-1869, figure 56) témoigne de sa volonté de saisir l'essence de la féminité moderne en dépeignant deux femmes parisiennes vêtues à la mode sur un balcon, accompagnées d'un homme et d'un garçon à peine visible en arrière-plan (Armstrong 2002 : 180). Parallèlement, *Jeunes femmes et ara* (sans date, figure 3) de Georgina de Albuquerque illustre la féminité moderne à un moment précis de l'histoire du Brésil.

Pour faciliter la saisie des éléments essentiels de la scène peinte par Albuquerque pour son analyse, le chapitre débute par une description du tableau. Étant donné que *Jeunes femmes et ara* n'est pas daté, j'ai examiné plusieurs indices internes pour proposer une estimation de sa date de réalisation, notamment la mode portée par les femmes. Ensuite, je présente le contexte historique afin de comprendre les attentes de la société envers les femmes bourgeoises brésiliennes à l'époque de la création du tableau. Je termine avec une analyse comparative entre les tableaux de Manet et d'Albuquerque en tenant compte de leurs contextes respectifs. Cette analyse met en évidence les choix artistiques de chaque peintre dans la représentation des femmes bourgeoises, influencés par leurs expériences de la modernité. Contrairement à Manet, dont les personnages semblent déconnectés les uns des autres, Albuquerque propose une scène de convivialité qui met en avant l'importance des liens d'amitié entre les femmes brésiliennes. Cette différence souligne l'approche unique d'Albuquerque, qui privilégie une représentation plus chaleureuse et sociale de la condition féminine bourgeoise. Cependant, elle semble faire abstraction des spécificités de l'expérience vécue par les femmes issues de deux origines ethniques différentes, ce qui met en évidence la persistance du mythe de la démocratie raciale répandu à cette époque.

Par ce chapitre, je vise à dévoiler les éléments constitutifs de l'œuvre d'Albuquerque par l'étude du tableau de manière approfondie, en contextualisant l'époque de sa réalisation et en comparant son approche d'un motif artistique avec celle de Manet. Ce faisant, le chapitre met en lumière les spécificités de sa représentation des femmes bourgeoises, en insistant sur les liens amicaux tissés entre elles par l'artiste brésilienne.

3.1. Description de *Jeunes femmes et ara*

Un ara rouge s'est posé gracieusement sur la balustrade du balcon, captivant l'attention du regard de deux femmes. Les plumes chatoyantes de l'oiseau arborent des couleurs vives. Son visage est orné de plumes blanches, entouré d'un rouge ardent, d'un jaune vibrant et d'un bleu envoûtant, créant une symphonie de couleurs. Cette palette de plumage se termine par une longue et fine queue rouge qui flotte gracieusement dans l'air.

Curieux, cet oiseau utilise son bec courbé et pointu pour prendre un objet quelconque de la main de la jeune femme qui se tient près du garde-corps. Ses ongles sont peints d'un rouge intense. La main gauche appuyée contre le grillage, elle arbore une bague dorée étincelante à son doigt annulaire et un bracelet qui orne son poignet. Vêtue d'une longue robe blanche, ses manches en tissu transparent sont courtes à la coupe de princesse et la jupe est composée de la superposition de couches horizontales. Une ceinture à peine visible marque sa taille. Elle incline sa tête vers l'oiseau ; on la voit seulement de profil. Ses lèvres s'affichent d'une écarlate flamboyante, une couleur vibrante qui semble irradier sur ses joues, illuminant son teint. Ses cheveux, d'un châtain clair avec des mèches en boucles à la hauteur de la nuque, sont soigneusement coiffés.

L'autre femme qui est aussi sur ce balcon arbore elle aussi des cheveux soigneusement coiffés dans un style similaire, mais d'une teinte noire profonde. Sa peau noire contraste avec celle de la première femme. Elle porte une robe vert émeraude aux manches courtes qui dégage une aura de sophistication. Les motifs de rayures ton sur ton alternant entre nuances de vert émeraude clair et foncé ornent sa robe. Adossée à un volet en bois partiellement visible, une petite ouverture dans la partie supérieure laisse pénétrer une lueur douce, indiquant le jour et éclairant la partie supérieure de la tête de la femme vêtue de vert. Les deux femmes se font face, leur regard s'aligne avec une fascination commune pour l'ara. Celle vêtue de blanc s'est légèrement tournée vers l'oiseau, les yeux fixés sur lui, tandis que son bras est levé pour lui offrir quelque chose avec une élégance subtile.

Derrière elles, l'ouverture dévoile l'intérieur d'une maison, offrant un aperçu de la vie domestique qui se déroule derrière cette scène captivante. Une chaise à dossier incurvé et creusé, une table ornée d'un napperon blanc et une poêle posée dessus se dessinent dans l'ombre, suggérant un foyer rempli de convivialité.

Dans cet instant figé, l'ara rouge, les deux femmes et l'environnement domestique se combinent pour former une scène envoûtante. Chaque détail, des couleurs chatoyantes des plumes de l'oiseau aux éléments visuels distinctifs des femmes, transporte l'observateur·trice dans un monde tropical rempli de beauté.

3.2. Sur les traces de *Jeunes femmes et ara* : la recherche de sa date de production et de son contexte historique

Avant de commencer l'analyse du tableau, il est essentiel d'établir une date approximative de sa réalisation, car, selon les mots de l'historien de l'art Michel Baxandall, « les formes et les styles de la peinture reflètent l'environnement social » tout comme « les formes et les styles de la peinture peuvent affiner aussi la perception que nous avons de la société » (Baxandall [1972] 1985 : 231). L'historienne de l'art féministe Griselda Pollock soutient également que le contexte historique de l'artiste ne peut pas être ignoré, car il façonne la productivité de l'œuvre, mais ce contexte ne restreint jamais ses significations ou ses potentiels (Pollock [1988] 2003 : 118). Alors, la datation approximative de *Jeunes femmes et ara* permet à la fois d'établir un dialogue entre cette œuvre et d'autres créations contemporaines tout en éclairant les prises de position de Georgina de Albuquerque concernant les enjeux émergents et les rapides changements dans la condition des femmes à cette époque.

Selon les informations de la fiche technique fournie par le Musée Antonio Parreiras, l'œuvre a été acquise en 1981 et présente sept tampons au verso. Parmi ces tampons, deux sont illisibles, et nous pouvons en identifier un provenant du Salon National des Beaux-arts de 1964, quatre provenant du Musée Antonio Parreiras et une provenant du V Salon pauliste des beaux-arts (Fundação 2022b). D'après le catalogue de cette manifestation artistique, elle a eu lieu en 1937 (Conselho 1937). Le même document mentionne que Georgina de Albuquerque a exposé deux tableaux dans ce salon, *Paysan pauliste (Caipira paulista, vers 1937, œuvre disparue)* et *La lecture (Leitura, vers 1937, figure 57)* (Conselho 1937 : 28). Une reproduction de ce dernier tableau est présente dans l'ouvrage (Conselho 1937 : 57, voir figure 57). Étant donné que l'image et les titres ne correspondent pas au tableau *Jeunes femmes et ara*, il est nécessaire de confirmer le contenu du

tampon derrière le tableau. Malheureusement, cela n'a pas été possible lors de ma visite de cette peinture en personne⁵⁴.

Une approche complémentaire pour déterminer la datation de cette peinture serait d'analyser les vêtements et la mode des femmes représentées. L'historienne Caroline Farias Alves a adopté cette méthode pour estimer la création d'une autre œuvre d'Albuquerque, *Nair de Tefé* ou *La Brésilienne* (*Nair de Tefé* ou *A brasileira*, vers 1920, figure 4). Elle justifie son choix en expliquant que cette œuvre elle-même offre des indices nous permettant de la situer dans le temps, dont la mode portée par la femme portraiturée (Alves 2019 : 24-32). En me basant sur la méthodologie d'Alves, j'ai analysé la mode brésilienne et consulté des magazines populaires pour établir une comparaison entre les types de robes dans *Jeunes femmes et ara* et celles qui y sont similaires. En adoptant cette approche, j'ai pu remarquer une frappante concordance entre les styles vestimentaires, les coiffures et les choix de bijoux des femmes représentées dans le tableau et les tendances de la mode de la fin des années 1930 (voir figures 58, 59 et 60). En raison de l'importance que la mode a dans ce tableau, la sous-section suivante lui est dédiée.

3.2.1. À la croisée des tendances : l'influence de la mode dans *Jeunes femmes et ara*

João Braga et Luís André do Prado, experts en histoire de l'habillement, soulignent que la mode des années 1930 a abandonné le style tubulaire et androgyne des années 1920 au profit d'une mise en valeur des courbes d'un type de corps féminin spécifique, rappelant l'esthétique des sculptures grecques classiques (Braga et Prado 2011 : 139). De la sorte, « les ceintures, précédemment éliminées, reprennent leur place. [...] Les épaules carrées s'opposent aux tailles fines, favorisant les poitrines moyennes [...] Les jupes, qui dans la décennie précédente glissaient jusqu'au genou, descendent quasiment six doigts en dessous de ce dernier »⁵⁵ (Braga et

⁵⁴Lorsque j'ai vu ce tableau au Brésil, il était exposé au Musée de l'Ingá. Malheureusement, il ne m'était pas autorisé de consulter son verso pour vérifier les tampons.

⁵⁵ « as cinturas, antes eliminadas, voltaram a seu lugar. [...] os ombros quadrados em oposição à cintura fina, privilegiando os seios médios [...] As saias, que na década anterior resvalaram para a altura dos joelhos, desceram para quase seis dedos abaixo deles. »

Prado 2011 : 140). Afin de donner l'illusion d'une taille fine et de hanches étroites, elles optaient aussi pour des vêtements dotés d'épaulettes ou de manches larges.

En ce qui concerne le port de bijoux, il était préférable qu'ils soient discrets. Généralement, un collier suffisait pour conserver à la fois la sobriété et l'élégance (Braga et Prado 2011 : 141). De plus, à cette époque, la mode favorisait les ongles longs, même sous les gants, et ils devaient être constamment soignés et recouverts d'émail rouge (Braga et Prado 2011 : 146).

Quant à la coiffure, l'historienne Michelle Perrot a constaté qu'au début du 20^e siècle, elle était perçue non seulement comme un article d'habillement, mais aussi comme un élément de mode distinct (Perrot 2007 : 59). Selon Braga et Prado, dans les années 1930, la coiffure a connu un changement notable. À cette époque, le chapeau a commencé à perdre sa popularité, principalement en raison de son effet perturbateur sur les spectateurs et spectatrices dans les cinémas qui devenaient de plus en plus populaire. De plus, son port n'était plus obligatoire (Braga et Prado 2011 : 143-144). En conséquence, plusieurs boutiques de chapeaux ont été remplacées par des salons de coiffure. Les cheveux « pouvaient être longs et volants, coupés au niveau du menton (coupe Chanel), ondulés (permanente), modelés avec de la brillantine ou frisés à l'aide d'un fer à friser »⁵⁶ (Braga et Prado 2011 : 146). Dans les magazines des années 1930, les cheveux sont souvent soigneusement coiffés en boucles (voir figures 60 et 61). Cette coiffure est aussi arborée par de jeunes femmes dans une publicité d'une école privée pour les femmes (figure 62).

Dans les années 1930, d'après Braga et Prado, la mode au Brésil s'inspirait principalement de celle en France et aux États-Unis (Braga et Prado 2011 : 146). En fait, la montée en puissance du cinéma hollywoodien a eu un impact significatif sur l'industrie mondiale de la mode, les États-Unis détenant environ 85 % de la production mondiale de films (Braga et Prado 2011 : 145). À cette époque, plusieurs distributeurs états-uniens se sont installés au Brésil pour s'assurer que les films hollywoodiens étaient toujours à l'affiche dans les salles de projection. De plus, ces distributeurs de films travaillaient activement pour assurer une présence massive des films hollywoodiens au Brésil, investissant dans des publicités et des articles dans les magazines les plus

⁵⁶ « podiam ser longos e soltos, cortados à altura do queixo (corte Chanel), ondulados (com permanente), polidos com brilhantina ou frisados a ferro. »

populaires, comme *Fon-fon*. Dans ce but, ils diffusaient aussi des photographies des actrices célèbres arborant les créations de leurs costumiers favoris (figure 63).

En effet, des actrices telles que Greta Garbo, Joan Crawford, Katherine Hepburn et Marlene Dietrich ont exercé une influence considérable sur la mode et sur le comportement des femmes. Leur style et leur élégance ont captivé l'imagination du public, remettant en question la position de la France en tant que puissance culturelle qui dictait les normes de la mode féminine. Cette position a été compromise davantage après la Deuxième Guerre mondiale, qui a beaucoup affecté la suprématie européenne. En 1937, la revue *Fon-fon* a publié un article intitulé « Ce que portent les vedettes » (« O que vestem as estrelas », *Fon-fon* 1937 : 22-23, figure 63) reconnaissant déjà la victoire de la mode véhiculée par Hollywood sur celle de Paris. Ce changement marque un tournant dans l'histoire de la mode, avec Hollywood éclipsant progressivement Paris et influençant les attitudes des femmes brésiliennes.

Ce qui était montré sur le grand écran inspirait également les costumiers brésiliens, qui commençaient à se faire une place sur le marché en adoptant les modèles et les patrons étrangers. Fait à noter, la crise économique de 1929 avait entraîné la faillite de nombreux négociants de café qui avaient perdu leur fortune accumulée. Les classes aisées, avec moins d'argent dans les poches, réduisaient leurs voyages à l'étranger. Le gouvernement incitait plutôt les gens à s'adapter à la situation en se procurant des produits nationaux, y compris des vêtements. À la fin des années 1930, le conflit qui commence en Europe a ajouté un obstacle de plus à l'importation qui se faisait difficile. Ainsi, la production nationale de la haute couture permettait aux classes aisées de ne pas renoncer à déployer leurs costumes les plus somptueux afin de se démarquer socialement et d'afficher leur statut (Braga et Prado 2011 : 145).

Les jeunes femmes dans *Jeunes femmes et ara* font voir des robes qui marquent bien leurs seins et leurs tailles, quoiqu'elles ne correspondent pas à celles portées dans le quotidien des femmes des années 1930 (figure 58 et 59). La différence principale réside dans les jupes : la mode de cette époque voulait que celles-ci moulent les hanches et les jambes mettant en valeur la silhouette féminine, contrairement à celles dans l'œuvre qui présentent un volume considérable. Néanmoins, les robes représentées dans la peinture se rapprochent davantage des modèles sophistiqués portés par les femmes lors d'événements spéciaux, où les jupes volumineuses étaient encore considérées comme un symbole d'élégance. Par contre, ces vêtements peints par

Albuquerque présentent une ressemblance frappante avec certaines robes de soirée créées par la célèbre couturière des vedettes américaines Madeleine Vionnet dans la deuxième moitié des années 1930 (voir les figures 64 et 65). Les deux exemples reproduits ici sont aujourd'hui conservés au Metropolitan Museum of Art à New York, témoignant de l'importance de Vionnet pour la mode de son époque.

Par rapport aux coiffures arborées dans *Jeunes femmes et ara*, celles des deux femmes sont légèrement différentes l'une de l'autre, malgré qu'elles aient toutes les deux les cheveux coiffés en boucles. Elles présentent des similitudes avec celles des divas du cinéma des années 1930, telles que Greta Garbo (figure 66) et Katherine Hepburn (figure 67). Les ongles émaillés en rouge de la femme en blanc et la sobriété des bijoux portés par les deux renvoient aussi à la mode des années 1930.

Selon cette analyse de la mode représentée à l'intérieur de *Jeunes femmes et ara*, il est fort probable que Georgina de Albuquerque a peint ce tableau vers la deuxième moitié des années 1930. Les deux robes éveillent un intérêt de la part de l'observateur ou observatrice en raison du luxe affiché par leur style et de l'espace qu'elles occupent dans le tableau, à peu près deux tiers de la peinture leur sont consacrées. De plus, leur représentation a probablement exigé beaucoup d'habileté de la part d'Albuquerque comme artiste, car elle les a peintes en utilisant des nuances de couleurs variées et en alternant la pression des touches afin de créer du volume, des plis et de la texture. Cet aspect de la peinture démontre l'importance que ces vêtements ont dans *Jeunes femmes et ara*.

À l'égard des vêtements dépeints par les artistes femmes, l'historienne de l'art Samantha Burton a remarqué que la Canadienne Helen McNicoll (1879-1915) et l'États-Unienne Mary Cassatt (1844-1926), deux artistes également associées au courant impressionniste, ont aussi consacré leur temps et leur talent à peindre des robes (Burton 2023 : 95). Dans *La tenue victorienne* (1914, figure 68) de McNicoll et *Françoise en vert, cousant* (*Françoise in green, sewing*, 1908-1909, figure 69) de Cassatt, les robes occupent aussi une grande partie de l'espace pictural. Le soin accordé au rendu des vêtements féminins témoigne que « these paintings were equally deliberately constructed by artists exercising their agency as creative producers. » (Burton 2023 : 97).

Il est tout aussi essentiel de reconnaître l'agentivité d'Albuquerque comme artiste productrice de contenu créatif. Dans *Jeunes femmes et ara*, elle a délibérément choisi de représenter un genre spécifique de robe et a accordé une attention minutieuse aux détails. Par exemple, elle a

méticuleusement rendu les manches transparentes et ajouté une finition en dentelle à la robe blanche, tout comme elle a ajouté des rayures vertes de ton sur ton à la robe verte, pour ne citer que cela. De plus, elle a démontré une grande finesse d'exécution dans la représentation des bijoux. Cela démontre l'intérêt de Georgina de Albuquerque à présenter la mode de l'époque axée sur la féminité.

On peut comparer les vêtements dépeints dans *Jeunes femmes et ara* à ceux dans *Coin de la rivière* (vers 1926, figure 2), sur lequel Georgina de Albuquerque a représenté un autre genre de robe en accord avec la mode de l'époque de la production du tableau, les années 1920. Dans ce dernier, les vêtements larges de style tubulaire portés par les femmes favorisaient une plus grande liberté de mouvement, ce qui leur permettait d'accomplir différentes tâches. Cet exemple démontre la maîtrise de Georgina de Albuquerque en tant qu'artiste dans la représentation de vêtements et l'attention qu'elle porte aux détails historiques et contextuels. En explorant différents genres de robes et en tenant compte de leur influence sur les mouvements et les activités des femmes, elle témoigne de sa capacité à saisir les changements de la mode et de son rôle sociétal. Ce souci du détail et cette compréhension de l'histoire de la mode renforcent sa position en tant qu'observatrice perspicace de la société de son époque.

Maintenant qu'une datation approximative a été faite, pour une analyse approfondie, il est essentiel de replacer *Jeunes femmes et ara* dans le contexte de l'époque. Cela permettra d'appréhender les exigences qui entouraient le comportement des femmes bourgeoises à l'époque, pendant le gouvernement totalitaire des années 1930.

3.2.2. La condition de la femme bourgeoise au Brésil des années 1930

Entre 1930 et 1945, le Brésil était régi par un gouvernement totalitaire issu d'un coup d'État. Selon l'historien Eduardo Bueno, c'est la bourgeoisie qui a commandé cet acte. Le coup d'État de 1930 mené par Gétulio Vargas et ses alliés a retiré le président élu Júlio Prestes du pouvoir et a marqué le début de l'*Ère Vargas*. Vargas est arrivé au pouvoir annonçant que son gouvernement était provisoire afin de mettre à terme le gouvernement régi par l'élite oligarchique. Il devient le chef du gouvernement et se donne de larges pouvoirs, révoquant la constitution de 1891 et optant de gouverner par décrets (Bueno 2020 : 345). Il a aussi proposé de grands changements économiques qui stimulaient la croissance des villes, en changeant la base de l'économie

brésilienne de l'agriculture à l'industrie. Un nouveau projet de Constitution en 1934 n'a pas abouti. En 1937, Vargas s'est inspiré du modèle de la constitution autoritaire de la Pologne pour créer une nouvelle constitution au Brésil. Cette constitution reflétait les valeurs de son régime autoritaire, paternaliste et nationaliste. Cette époque a également été marquée par l'abolition du parlement, l'emprisonnement des opposants du gouvernement, la censure à la presse et la répression des manifestations communistes. Ainsi, l'État brésilien se transforme profondément, se modifiant économiquement et socialement selon les valeurs du nouveau gouvernement totalitaire (Bueno 2020 : 352).

Paradoxalement, c'est durant ce régime que les femmes ont obtenu le droit de vote, soit en 1932. Toutefois, cette victoire n'a pas véritablement apporté d'amélioration à leurs conditions de vie. Selon l'historienne Natascha Ostos, tout au long des années 1930, le Code civil de 1916, qui restreignait la liberté des femmes en les soumettant à l'autorité de leur mari ou de leur père, demeurait en vigueur. Bien que les changements urbains, économiques et politiques du début du 20^e siècle attiraient les femmes à l'espace public, notamment dans les villes, le nouveau gouvernement totalitaire, qui a gouverné le pays entre 1930 et 1945, et l'Église catholique, qui était toujours très puissante au Brésil dans les années 1930, encourageaient le modèle de famille traditionnelle (Ostos 2012 : 316).

À cette époque, le débat sur leurs droits et leurs devoirs demeurait présent dans la presse, tout comme dans la décennie précédente. Selon Ostos, les articles abordaient la condition des femmes en adoptant différentes tonalités, allant de la plaisanterie aux arguments juridiques, scientifiques, religieux et économiques (Ostos 2012 : 317). L'auteurice compare la presse à un « tribunal social chargé de juger de la pertinence, ou non, de tout acte émanant de femmes »⁵⁷ (Ostos 2012 : 317), car l'honneur de la famille reposait toujours sur le comportement de la femme (Ostos 2012 : 323). Les années 1930 se démarquent toutefois de la décennie précédente par une interférence croissante de l'État totalitaire et de l'Église dans la condition des femmes. Ostos note que :

À partir des discours, des essais et des articles publiés dans les publications officielles, ainsi que des règlements et des décrets, nous pouvons mesurer dans quelle

⁵⁷ « tribunal social que se encarregava de julgar a conveniência, ou não, de qualquer ato proveniente das mulheres. »

mesure l'État a adopté certaines des positions qui circulaient dans la société sur le rôle que devaient jouer les femmes.⁵⁸ (Ostos 2012 : 327)

Après avoir analysé les diverses manifestations de l'État dans la presse, Ostos conclut que les femmes jouaient un rôle crucial dans l'amélioration de l'économie nationale. Elles étaient considérées comme responsables de la formation de la population brésilienne. En d'autres termes, les femmes étaient intégrées à un plan gouvernemental visant à façonner des citoyens brésiliens capables de contribuer à la croissance économique et à l'organisation civile du pays. Leur mission consistait ainsi à civiliser et à prendre soin des citoyens et citoyennes afin qu'ils puissent être moralement exemplaires et maintenir leur santé pour que la population contribue à la croissance économique après la crise de 1929 (Ostos 2012 : 338).

Dans le but d'aider les femmes à accomplir leur mission dans son plan économique, l'État a reconnu l'importance de l'éducation de base des femmes et a mis en place un programme éducatif spécifiquement conçu pour les femmes. Tandis que les garçons apprenaient les sciences, comme la philosophie et la géographie, les filles étudiaient les quatre opérations mathématiques de base et avaient des cours de gestion domestique (Ostos 2012 : 236). L'historienne Margareth Rago souligne que cette éducation ne les préparait pas à une vie professionnelle, mais plutôt à leur rôle essentiel de maîtresse de maison. Cela s'inscrivait dans le cadre du plan de l'État totalitaire visant à promouvoir le développement discipliné et sain de la population en se basant sur l'idée que les femmes sont naturellement douées pour s'occuper des enfants (Rago 1985 : 63). L'historienne et pédagogue Jane Almeida ajoute que l'éducation féminine, restreinte à un contenu spécifique, ne remettait pas en question l'ordre établi par l'idéologie paternaliste⁵⁹ (Almeida 2014 : 340). Toutefois, Almeida précise que, malgré une attitude favorable de l'État envers l'éducation des femmes, elles étaient contraintes de présenter une autorisation de leur père ou de leur mari pour y accéder (Almeida 2014 : 338).

⁵⁸ « A partir de discursos, ensaios e artigos divulgados em publicações oficiais, além de regulamentações e decretos, podemos auferir até que ponto o Estado encampou alguns dos posicionamentos que circulavam pela sociedade a respeito do papel que deveria ser desempenhado pelas mulheres. »

⁵⁹ Pour apprendre davantage sur l'éducation des femmes au Brésil entre 1914 et 1940, je recommande la lecture du livre de l'historienne Susan K. Besse, *Modernizando a desigualdade : reestruturação da ideologia de gênero no Brasil 1914-1940* (1999). Dans le cadre de ce mémoire, je mentionne seulement l'essentiel pour qu'on puisse comprendre le contexte de l'époque.

Un exemple de l'importance du type d'éducation offerte aux femmes bourgeoises se trouve dans les publicités des écoles privées spécialisées en éducation de femmes, comme le Collegio Bennett, publiées dans les journaux. Dans une annonce datant de 1932 (figure 70), le texte annonce que cette école offre « une éducation moderne pour les filles »⁶⁰ (Beira 1932 : 27) et liste les cours offerts aux jeunes femmes : économe domestique, éducation physique, beaux-arts et cours normal. Inclure cette information dans l'annonce met en évidence l'importance du programme éducatif des écoles féminines, démontrant ainsi leur engagement à offrir un enseignement qui favorise l'éducation domestique des étudiantes. De plus, la publicité mentionne les noms des deux professeures d'origine nord-américaine en utilisant le titre *Miss* afin d'attirer l'attention sur cet aspect plutôt que d'opter pour *senhorita*, sa traduction en portugais. Cela renvoie à la forte empreinte de la culture états-unienne au Brésil.

Bien que l'Église s'opposât à l'éducation des femmes, l'État bénéficiait du soutien de l'Église catholique pour promouvoir l'importance du mariage et d'une progéniture nombreuse au sein de la population. Pourtant, après la crise économique de 1929, la situation financière de nombreuses familles s'est détériorée et le revenu seul des hommes n'était plus souvent suffisant pour répondre aux besoins du foyer. Cela a entraîné une augmentation de la participation des femmes bourgeoises sur le marché du travail. L'historienne Susan K. Besse a identifié plusieurs facteurs supplémentaires qui ont encouragé les femmes des classes moyennes et aisées à travailler à partir de 1910. Parmi ces facteurs figurait l'augmentation des opportunités d'emploi dans le secteur des services et le désir de certaines femmes de la bourgeoisie de s'épanouir professionnellement (Besse 1999 : 143). Pour que la femme soit capable de s'occuper de sa famille, porter des enfants sains et travailler sans menacer le modèle de famille bourgeoise, l'État a pris une série de mesures afin de réglementer le travail féminin. D'après Ostos, ces mesures incluaient la prohibition du travail féminin en activités dangereuses et insalubres, l'interdiction du travail de nuit et la licence maternité⁶¹. Le règlement avait pour objectif de répondre aux ambitions économiques du gouvernement, mais il ne favorisait pas nécessairement l'égalité entre les sexes, que des lois en faveur de la parité salariale, par exemple, auraient pu accomplir (Ostos 2012 : 239).

⁶⁰ « Uma educação moderna para meninas »

⁶¹ Ostos (2012 : 328) commente aussi l'importance de ne pas attribuer exclusivement à l'État tous les mérites de ces mesures, car il convient de reconnaître que les femmes travaillant dans les usines revendiquaient depuis longtemps de meilleures conditions de travail.

Ainsi, dans les années 1930, les femmes étaient confrontées à une force externe qui les encourageait à revenir à leur rôle de maîtresse de maison alors que beaucoup d'entre elles travaillaient. Dans ces conditions, les femmes se sont trouvées face à un conflit complexe. D'une part, les villes représentaient un attrait avec des opportunités de travail, ce qui rendait difficile pour les femmes de rester confinées à l'espace domestique, puisque la situation économique du pays exigeait également leur présence dans l'espace public pour contribuer financièrement à leur famille. D'autre part, les politiques gouvernementales exerçaient des pressions sur les femmes pour qu'elles se consacrent aux tâches ménagères et à la famille. D'ailleurs, sous le gouvernement de l'Ère Vargas, les femmes se trouvaient dans une situation où elles avaient peu d'espace pour contester leurs conditions, car toute forme d'expression ou d'activité qui remettait en question l'ordre établi était réprimée ou censurée. Cela créait un climat oppressant qui limitait considérablement la capacité des femmes à remettre en cause les normes patriarcales imposées par le régime. Les femmes étaient donc contraintes de naviguer entre les demandes contradictoires de la société qui exigeaient leur présence dans la sphère publique et leur confinement dans la sphère domestique conformément aux normes traditionnelles de genre.

C'est dans ce contexte que Georgina de Albuquerque a réalisé *Jeunes femmes et ara*. Ce tableau présente à la fois des similitudes et des différences par rapport à *Le Balcon* (1868-1869, figure 56) d'Édouard Manet. L'étude de ressemblances et de dissemblances nous aide à comprendre comment Albuquerque a dépeint la situation des femmes de l'époque.

3.3. Comparaison entre *Jeunes femmes et ara* de Georgina de Albuquerque et *Le Balcon* d'Édouard Manet

Selon l'historien de l'art Michel Hoog, le tableau de Manet était en exposition au Musée du Luxembourg à Paris pendant la période où Georgina de Albuquerque se trouvait dans la capitale française (Hoog 1974 : 123). Dans l'entrevue accordée au journaliste Angyone Costa, Albuquerque a affirmé qu'elle avait fréquenté les musées à Paris (Costa 1927 : 91). Ces deux données laissent supposer qu'elle a très probablement eu l'occasion de voir cette œuvre. La ressemblance entre *Jeunes femmes et ara* et *Le Balcon* d'Édouard Manet ne peut donc être considérée comme le fruit du hasard. L'étude comparative entre ces deux peintures, réalisées par des artistes de genres,

d'époques et de nationalités différentes, fait ressortir des aspects intéressants qui seront présentés dans les deux sous-sections suivantes.

3.3.1. Les représentations de femmes modernes dans *Jeunes femmes et ara* et dans *Le Balcon*

Parmi les similitudes entre les deux tableaux, tout d'abord, une convergence thématique se dégage, avec des personnages sur un balcon et un aperçu limité de l'intérieur domestique en arrière-plan. Ensuite, l'approche de l'espace dans ces deux peintures est apparentée. Hoog a remarqué que *Le Balcon* propose une représentation picturale restreinte et peu profonde, sans pour autant déformer la perspective (Hoog 1974 : 120). Cette caractéristique est encore plus marquée dans l'œuvre d'Albuquerque, où les corps des femmes ne sont pas entièrement visibles et la grille du balcon n'est que partiellement représentée. Dans *Jeunes femmes et ara*, l'exploration phénoménologique de l'espace est tout aussi présente que dans *Coin de la rivière*, car le cadre restreint de cet espace domestique, qui nous empêche de prendre du recul par rapport à la scène, renvoie à la domesticité dans laquelle les femmes du tableau sont prisonnières, sans possibilité de s'en échapper.

Puis, tant le tableau de Manet que celui d'Albuquerque sont tous deux caractéristiques de la première phase du modernisme qui, selon l'historien de l'art André Dombrowski, se définit par des œuvres qui ne renvoient pas à des références extérieures ou à d'autres médiums, comme l'écriture ou la musique. Autrement dit, elles ne citent pas une histoire ou une anecdote, mais elles témoignent de la vie quotidienne de la société dont l'artiste fait l'expérience (Dombrowski 2016 : 235).

Selon Armstrong, dans *Le Balcon*, Manet fait un choix délibéré de se détourner des sujets historiques qu'il avait précédemment dépeints, comme en témoigne son célèbre tableau *L'Exécution de Maximilien* (1868-69, figure 71), pour se tourner vers la représentation de la vie quotidienne dans la ville moderne (Armstrong 2002 : 183). D'ailleurs, Armstrong a constaté que Manet met à jour *Les Majas au balcon* de Francisco Goya (1808-1814, figure 72), en transplantant le sujet à la Paris moderne (Armstrong 2002 : 180). Albuquerque s'est probablement inspirée du *Balcon* de Manet pour transplanter le sujet au contexte brésilien des années 1930, de la sorte que la peintre se place dans une lignée d'artistes renommés en raison de la reprise d'une iconographie.

Ainsi, à travers *Jeunes femmes et ara*, Albuquerque contribue à cette iconographie par la représentation des femmes portant la mode de l'époque, c'est-à-dire des tenues inspirées de celles affichées par les vedettes de cinéma. En outre, ces femmes semblent respecter des recommandations de se consacrer à l'espace domestique, discrètement suggéré en arrière-plan. Fait à noter, Pollock considère le balcon comme un espace privé, souvent représenté dans les œuvres des artistes femmes impressionnistes, où la balustrade sépare les femmes de l'espace public (Pollock [1988] 2003 : 78). Par exemple, des femmes sur le balcon sont aussi présentes dans les œuvres *Dame et enfant sur la terrasse des Morisot, ou femme et enfant au balcon* (1872, figure 73) de Berthe Morisot (1841-1895) et *Susan sur un balcon tenant un chien* (1883, figure 74) de Mary Cassatt (1844-1926).

Souza nous rappelle que le balcon est un élément clé de la nouvelle architecture urbaine de la France à la fin du 19^e siècle et du Brésil au début du 20^e, favorisant une interaction entre l'espace privé et public (Souza 2011 : 36). En effet, il permet à la société bourgeoise, notamment aux femmes, de participer à la vie citadine sans quitter le confort de leur foyer. Cependant, quelques demeures bourgeoises au Brésil entretenaient encore un jardin qui les entourait, de sorte que le balcon ne faisait pas face à la rue, mettant davantage l'accent sur la sphère privée dont bénéficiaient certaines femmes bourgeoises au Brésil. À titre d'exemple de ce type de résidence, le *Solar do Jambeiro*, situé à Nitéroï, peut être cité. C'est également le cas de la maison du couple Albuquerque. Dans une entrevue, le journaliste Tapajós Gomes décrit cette partie de la maison comme l'atelier en plein air du couple, une « petite forêt qui pousse naturellement à l'arrière de la maison » (Gomes 1927 : 38). Par conséquent, on peut considérer que le balcon de *Jeunes femmes et ara* n'est pas tant un espace liminal entre la maison (privé) et la rue de la ville (public), mais plutôt un espace domestique offrant ainsi une vue sur un jardin tropical.

Enfin, les tons de vert et de blanc dans *Jeunes femmes et ara* rappellent ceux dans *Le Balcon*. Dans ce dernier, le vert se répand sur la balustrade du balcon et le volet de la porte, tandis que celui d'Albuquerque, il teinte la robe à rayures de la femme qui nous fait face. Quant au blanc, Manet et Albuquerque l'ont employé pour teinter des robes. Même si les robes datent d'époques différentes, il me semble qu'Albuquerque maintient le blanc pour une des robes dans un acte de reconnaissance à l'élégance affichée par les femmes du tableau de Manet. Cet intérêt de Manet pour la mode féminine du 19^e siècle témoigne que « he committed himself to the figure of the Parisienne [une précurseuse de la Femme nouvelle] » (Armstrong 2002 : 177).

Dans le tableau d'Albuquerque, le vert de l'une des robes est la couleur complémentaire du rouge de l'ara, provoquant un contraste qui met en évidence l'oiseau et sa liberté, s'opposant à la domesticité de ces femmes. Bien qu'il puisse être domestiqué, l'animal reste sauvage, un élément naturel de la faune brésilienne. Sa vraie place n'est pas dans une cage, tout comme ces femmes ne devraient pas être contraintes à une place imposée par l'idéologie dominante, mais plutôt être libres de choisir leur propre destin. En effet, les deux femmes de *Jeunes femmes et ara* arborent des robes élégantes conçues pour être portées lors d'événements spéciaux, mais Albuquerque ne nous donne pas d'indices d'un événement étant donné que la pièce derrière les deux femmes semble vide. Elles demeurent néanmoins attachées à cet espace domestique, la balustrade du balcon renforçant cet effet d'emprisonnement des femmes.

3.3.1.1. Les Brésiliennes de *Jeunes femmes et ara*

De la même manière que Manet a cherché à représenter la Parisienne, Albuquerque semble également chercher à dépeindre la Brésilienne issue de la bourgeoisie de son époque. Alves (2019) a étudié un autre tableau antérieur de l'artiste où elle avait également montré cet archétype. Cette œuvre originalement intitulée de *La Brésilienne (A Brasileira, vers 1920, figure 4)* avait été exposée à la Galerie Muller à Buenos Aires en 1921. Elle est aujourd'hui conservée au Musée Mariano Procópio sous le titre *Nair Tefé*⁶².

Nair de Teffé (vers 1920) fait voir une femme blanche souriante qui est habillée à la mode des années 1920. C'est le portrait de la première caricaturiste femme au Brésil, Nair de Teffé qui a épousé le 9^e président du pays, Hermes da Fonseca⁶³. Pendant son mariage, Teffé a momentanément interrompu ses activités de caricaturiste. Lors de son mandat de Première dame, elle a bravé les conventions en faisant la promotion de la musique populaire, notamment celle de Chiquinha Gonzaga, et en l'introduisant dans les cercles bourgeois, suscitant ainsi le choc au sein de la haute société selon le professeur d'ethnomusicologie Carlos Sandroni (2001 : 81). Par ce portrait, Albuquerque choisit de représenter l'archétype de la femme brésilienne à travers une figure de la haute société qui défie les attentes, à l'image de Teffé, une artiste qui s'affranchissait

⁶² Selon Alves (2019 : 58), l'œuvre a changé de titre lors de son processus de muséification.

⁶³ Hermes da Fonseca était au pouvoir entre 1910 et 1914.

des normes sociales. Les similarités entre cette femme et la condition personnelle de Georgina de Albuquerque ne sont pas simplement fortuites. Par ce tableau, l'artiste fait une déclaration en montrant la femme qu'elle souhaite voir représentée en tant que modèle de Brésilienne.

La représentation que fait Albuquerque de femmes brésiliennes dans *Jeunes femmes et ara* ne correspond pas aux stéréotypes qui leur étaient typiquement associés et que l'on retrouve généralement dans les tableaux modernistes brésiliens, tels que *La femme noire (A Negra, 1923, figure 75)* de Tarsila do Amaral ou *Tête de métisse sur fond bleu (Cabeça de Mulata com fundo azul, 1937, figure 76)* de Candido Portinari. Effectivement, dans leurs représentations de personnes noires ou métisses, souvent associées à des classes sociales plus humbles, les artistes modernistes ont souvent usé de stéréotypes dévalorisants, comme le souligne l'historien de l'art Rafael Cardoso (2022) dans son étude historiographique du sujet. Dans un article écrit en 2015, Cardoso commente la question problématique du tableau *La femme noire (A Negra, 1923, figure 75)* de Tarsila do Amaral : « As a white woman of the most privileged class in São Paulo, her claim to Afro-Brazilian heritage is scanty, at best. At worst, it can be viewed as linked to a troubling nostalgia for the not-so-distant slave-holding past. » (Cardoso 2015 : 207).

Dans *Jeunes femmes et ara*, Georgina de Albuquerque, également issue d'une classe privilégiée comme Amaral, représente une femme noire en évitant ces stéréotypes. Albuquerque présente une femme noire accompagnée d'une femme blanche sans établir de hiérarchie entre elles. Non seulement les deux sont élégamment vêtues, mais une atmosphère d'intimité émane de leur interaction. Cela est renforcé par la composition formelle du tableau, qui suggère la formation d'un cercle entre elles. Ainsi, Albuquerque a cité ce qui était communément considéré comme deux groupes d'immigrants qui ont contribué à former la nation : les Européens et les Africains⁶⁴.

Aujourd'hui, les spécialistes, comme l'historien Mozart Linhares Silva et la journaliste Viviane Inês Weschenfelder (2018), et les anthropologues Lilia Moritz Schwarcz (2011) et Gabriela Bacelar Rodrigues (2021)⁶⁵, défendent que le concept de métis ait été introduit avec

⁶⁴ Ce n'est pas mon objectif de réduire les expériences d'immigration forcée des personnes d'origine africaine. Je reconnais les conditions très divergentes d'immigration entre les Européens et les Africains, étant donné que le premier groupe est généralement composé d'immigrants volontaires, tandis que le second a souvent été contraint à l'immigration. La vision décrite ici témoigne de l'idéologie dominante à l'époque.

⁶⁵ La bibliographie sur ce sujet est vaste et j'ai dû faire des choix. J'ai inclus des références d'auteurs et d'autrices établies qui sont considérées comme des autorités sur ce sujet au Brésil, ainsi que le travail d'une jeune chercheuse afin de donner voix à cette nouvelle génération qui s'efforce de lutter contre les termes qui cherchent à

l'objectif de blanchir la population brésilienne, cachant ainsi une grande partie de son origine noire et autochtone. D'après l'anthropologue Schwarcz, même l'encouragement de l'immigration européenne par le moyen d'incitation étatique avait le but de blanchir la population du pays qui a reçu un tiers de la population africaine entraînée vers les Amériques (Schwarcz 2011 : 87-89). Durant les années du gouvernement totalitaire, les artistes ont participé à la représentation de ce concept choisi comme le symbole du Brésilien et de la Brésilienne. Au cours des années 1930, les institutions artistiques valorisaient les œuvres qui dépeignaient le stéréotype du métis. En revanche, dans *Jeunes femmes et ara*, Georgina de Albuquerque a trouvé la solution créative de montrer les deux, le blanc et le noir, évitant ainsi d'effacer une population représentative de son pays.

Néanmoins, cette promotion d'harmonie et d'égalité entre les personnes noires et blanches ne reflète pas nécessairement la réalité en vigueur. Un témoignage écrit en 1929 par Jules Droz, membre et fondateur du parti communiste suisse, pointe sur la rareté de voir des personnes noires membres des classes aisées à cette époque :

Les coolies brésiliens, les débardeurs, les hommes qui font de lourdes tâches, sont tous des hommes de couleur, tandis que les officiers d'intendance, les maîtres d'équipage, ceux qui manient la plume et les commis, les femmes bien habillées, etc. sont tous des Blancs. Il peut y avoir quelques blancs dans les premiers et quelques noirs dans les seconds, mais cela ne change rien à la proportion et s'il y a une exception, elle est infime et ne fait que confirmer la règle.⁶⁶ (Droz cité par Domingues 2005 : 123)

De plus, j'ai remarqué que, dans les sections de mode et dans les annonces de vêtements consultés, la femme noire n'est pas présente. Une des rares représentations de femmes noires aux côtés des femmes blanches dans les décennies 1920 et 1930, que j'ai étudiée dans le cadre de ce mémoire, apparaît dans la caricature de Belmonte (figure 47) à la dernière ligne, où il dépeint les femmes allant à la messe soi-disant pour être regardées. Les traits utilisés pour dépeindre la femme

blanchir la population brésilienne. En effet, la présence de la femme noire dans cette peinture mérite une étude approfondie, cependant cela dépasse le cadre de ce mémoire. Je recommande vivement aux chercheurs et chercheuses intéressés·es par ce sujet de mener des études à l'avenir.

⁶⁶ « Os coolies brasileiros, os trabalhadores da estiva, os homens de trabalho pesado, são todos homens de cor, enquanto que os comissários, os contramestres, aqueles que manejam a pena e os funcionários, as mulheres bem vestidas etc. são todos brancos. Talvez haja alguns brancos entre os primeiros e alguns negros no segundo grupo, mas isso não muda a proporção e se há exceção ela é ínfima e não faz senão confirmar a regra. »

noire sont exagérés, insistant ainsi sur un stéréotype, bien que cette femme soit habillée à la mode comme les autres femmes de l'image.

Durant la même décennie de la réalisation de *Jeunes femmes et ara*, le livre *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre a paru (1933). Il explique le fonctionnement des propriétés durant l'époque de l'esclavage au Brésil : la *Casa Grande* est où le seigneur et sa famille habitaient, tandis que la *Senzala* est où les esclaves habitaient. Freyre soutient que la structure de propriété au Brésil reflétait à une échelle réduite la structure patriarcale du gouvernement du pays. Dans ce schéma, le seigneur représentait l'autorité suprême à laquelle tout le monde devait obéir. Son livre a eu un impact significatif sur le changement de la perception négative du métissage au sein de la population brésilienne, car, à l'époque, certaines personnes considéraient que le mélange des races n'apportait que des caractéristiques pernicieuses pour la société. Cependant, l'auteur soutient également que le système d'esclavage au Brésil était beaucoup moins violent que dans d'autres pays américains, contribuant ainsi à ce que Petrônio Domingues, spécialiste en histoire sociale, définit comme le mythe de la démocratie raciale :

La démocratie raciale, au sens strict, signifie un système racial dépourvu de tout obstacle juridique ou institutionnel à l'égalité raciale et, dans une certaine mesure, un système racial dépourvu de toute manifestation de préjugé ou de discrimination. [...] [L]e mythe de la démocratie raciale était une distorsion de la structure des relations raciales au Brésil, idéologiquement construite par une élite considérée comme blanche, intentionnellement ou non, pour masquer la réalité oppressive de l'inégalité entre les Noirs et les Blancs.⁶⁷ (Domingues 2005 : 116-118)

En ce qui concerne *Jeunes femmes et ara*, le tableau semble représenter le mythe d'une relation harmonieuse et sororale entre une femme noire et une blanche. Ainsi, Albuquerque a figuré une scène qui se situe entre l'aveuglement de la situation des Noires et la propagande d'une société où régnait le mythe de la démocratie raciale. Peut-être qu'elle souhaitait dépeindre ce qu'elle désirait voir dans sa société, ou peut-être le tableau fait le portrait d'une exception telle que décrite par Droz, une femme noire bourgeoise qu'Albuquerque avait côtoyée.

⁶⁷ « Democracia racial, a rigor, significa um sistema racial desprovido de qualquer barreira legal ou institucional para a igualdade racial, e, em certa medida, um sistema racial desprovido de qualquer manifestação de preconceito ou discriminação.[...]o mito da democracia racial era uma distorção do padrão das relações raciais no Brasil, construído ideologicamente por uma elite considerada branca, intencional ou involuntariamente, para maquiagem a opressiva realidade de desigualdade entre negros e brancos. »

À mon avis, étant donné l'intérêt de l'État pour un symbole représentant les Brésiliens ou les Brésiliennes, Georgina de Albuquerque a envisagé cette œuvre comme une potentielle acquisition par une institution publique, sans nécessairement refléter une réalité existante au Brésil. En fait, l'indication que la scène se déroule au Brésil réside dans la présence de l'ara.

3.3.1.2. L'ara de *Jeunes femmes et ara*

Tout comme *Le Balcon* « could just as easily indicate Madrid as Paris » (Armstrong 2002 : 177), sans l'ara, la rencontre des femmes sur un balcon de *Jeunes femmes et ara* pourrait se dérouler dans diverses localités. L'ara nous aide à placer la scène géographiquement. L'espèce d'ara du tableau d'Albuquerque est fidèle à l'*Ara macao* (figure 77). Selon le zoologue Oliveiro Pinto, cet oiseau est originaire de la région, s'étendant du sud du Mexique à la région du nord de l'État de Mato Grosso, au Brésil (Pinto 1938 : 183). Pourtant, Jean Théodore Descoutilz, naturaliste français et artiste ornithologue, affirme que c'était même possible de voir l'oiseau dans la région de Niterói (Descoutilz 1852 : 12), la ville où habitait Albuquerque. Il est donc possible que l'artiste ait peint l'ara à partir de ses observations de l'oiseau. Or, si on le compare à un ara qui se trouve dans le livre *Ornithologie brésilienne* de Descoutilz (1852 : planche 7, voir figure 78), il est fort probable qu'elle se soit inspirée de cette représentation : la bibliothèque de l'ENBA, l'institution où elle enseignait lors de la réalisation de ce tableau, en possédait un exemplaire. En tout cas, l'artiste traduit dans le tableau l'expérience de vivre dans une ville où il était possible de côtoyer la nature, malgré le processus d'urbanisation intense que la région avait subi.

L'ara est souvent associé à l'Amérique, comme l'a remarqué le spécialiste en écologie de la préservation Stuart Pimm dans une entrevue avec les historien·nes de l'art Nicholas Chare et Valérie Bienvenue (Pimm 2022 : 98). Pimm met en évidence que l'ara semble avoir très certainement captivé l'attention des Européens et Européennes dès leur arrivée en Amérique étant donné sa représentation dans la région du continent américain sur une carte (voir figure 79 et 80) (Pimm 2022 : 98). Dès le début, cette représentation a contribué à établir une association entre l'ara et l'Amérique. Chare et Bienvenue ont également remarqué la présence de l'ara dans une peinture brésilienne réalisée par Manoel Santiago, intitulée *Tatouage* (*Tatuagem*, 1929, figure 81), « where he portrays a bare-breasted Indigenous woman lying languorous in a hammock, the bird perched on her uprised left hand. Here the macaw is seemingly employed as a primitivist stereotype, used

to symbolize the woman's proximity to nature» (Chare et Bienvenue 2022 : 108)⁶⁸. Cette association entre femme et le stéréotype primitif ne se produit pas dans l'œuvre d'Albuquerque qui se distingue par sa réappropriation de l'association entre l'ara et le Brésil, renforçant l'idée qu'Albuquerque tente par ce tableau de représenter les Brésiliennes vivant en harmonie. En outre, cette artiste n'est pas la seule à associer l'ara à son pays dans la peinture moderne. L'artiste brésilien Candido Portinari (1903-1962) a mis en premier plan cet oiseau proche d'un singe lorsqu'il a représenté la nature du Brésil dans son tableau *Flore et faune brésiliennes (Flora e fauna brasileiras)*, 1934, figure 82).

3.3.2. Le regard et les femmes bourgeoises dans *Jeunes femmes et ara* et dans *Le Balcon*

Quant à la distinction entre les tableaux de Manet et d'Albuquerque, les regards des personnages dans *Le Balcon* se dirigent vers l'extérieur de la toile, tandis que dans *Jeunes femmes et ara*, ils convergent vers l'ara. Dans ce tableau, les deux femmes sont captivées par les couleurs et la majesté de l'oiseau sauvage et, bien qu'incapables de le poursuivre dans sa liberté, cherchent à l'attirer à leur proximité. Lorsqu'elles tournent légèrement leur visage pour fixer l'oiseau, elles détournent le regard de l'observateur ou observatrice.

Même si leur présence n'est pas destinée à être observée, étant donné qu'elles vivent plutôt un moment d'intimité, le détournement des regards des femmes soulève la question de savoir si elles ont le droit de regarder directement autrui, notamment les hommes. La candidate au doctorat en arts visuels Sarah Borges Luna (2021 : 7-8), qui a écrit sur le droit des femmes d'exercer le regard dans la modernité carioca, cite un auteur et deux autrices qui ont réfléchi sur la position de la femme comme regardeuse. Premièrement, lorsque Pollock commente *Le peintre de la vie moderne* de Charles Baudelaire, elle remarque que la femme est l'objet du regard, tandis que le droit au regard est réservé aux hommes, et que ce regard masculin assujettit les femmes aux hommes (Pollock [1988] 2003 : 100). Deuxièmement, Mulvey a aussi constaté que la femme est l'objet passif du regard dans le cinéma hollywoodien alors que l'homme réalise l'action dans les

⁶⁸ Pour en savoir davantage sur cette association entre la femme autochtone et l'ara, Nicholas Chare et Valérie Bienvenue (2022 : 108) recommandent de consulter Silva Neto, João Augusto da. 2018. « Manoel Santiago vai a Paris : centro-periferia na pintura de um artista amazonense (déc. 1920) ». *Faces da história*, 5 (2) : 64-84.

films (Mulvey [1975] 2012 : s.p.). Troisièmement, dans le domaine des beaux-arts, l'historien de l'art John Berger explique qu'« être homme c'est agir, être femme c'est paraître. Les hommes regardent les femmes alors que les femmes s'observent en train d'être regardées » (Berger [1972] 1976 : 51). En prenant l'exemple du comportement des femmes au sein de leur société, on leur apprend à éviter de confronter le regard d'autrui.

Pourtant, Pollock, en analysant les scènes domestiques dépeintes par des artistes femmes impressionnistes, explique que, étant habituées à occuper la position féminine de réceptacle du regard, elles devaient changer de position pour occuper celle de porteuses du regard lors de l'exercice de leur profession (Pollock [1988] 2003 : 123-124). Cependant, ces artistes, à l'instar de Berthe Morisot et Mary Cassatt, n'encouragent pas le regard voyeur dans leurs œuvres, car « [l]es femmes représentées fonctionnent comme les sujets de leur propre regard ou de leurs actions, dans des lieux hautement spécifiques où le spectateur est intégré. » (Pollock ([1988] 2011 : 265). Ainsi, elles ne représentent pas leur genre de la même manière que les artistes hommes. Cela devient évident si l'on compare les scènes de baigneuses de Edgar Degas (voir figure 83) et Mary Cassatt (voir figure 84). Le premier met en valeur le corps de la femme en adoptant un angle et une position qui favorisent un regard voyeur, tandis que dans l'œuvre de Cassatt, les choix concernant le point de vue et la position du corps sont moins outrageants, ce qui encourage un autre type de regard, plus contemplatif.

Les remarques de Pollock ([1988] 2003 : 123-124) peuvent aussi s'appliquer à l'œuvre d'Albuquerque, qui exerce activement son regard lorsqu'elle peint. Par ailleurs, ses représentations de femmes bourgeoises diffèrent de celles d'artistes hommes, notamment de celles dépeintes par Manet. Dans *Jeunes femmes et ara*, les femmes ne regardent pas l'observateur ou observatrice. Il s'agit plutôt d'une scène sororale où elles sont davantage refermées sur ce moment intime. Ainsi, Albuquerque démontre sa conscience des attentes liées à son genre, qui réduisent souvent les femmes à un objet du regard sans qu'elles puissent le remettre en question, malgré son refus de se conformer à ce stéréotype lors de l'exercice de sa profession. En représentant les femmes qui interagissent avec l'ara dans un espace restreint sans suggérer d'interprétations douteuses, Albuquerque encourage plutôt un regard d'empathie et n'incite pas que « l'individu s'empare d'autrui comme objet de plaisir » (Mulvey [1975] 2012 : s.p.).

Dans le tableau de Manet, l'approche des femmes est différente. Elles regardent directement le spectateur alors que Manet a aussi inséré un homme dans la scène. Armstrong mentionne que, par cet acte, l'artiste suggère une relation équivoque entre l'homme du monde, l'artiste Jean Baptiste Antoine Guillemet, et les deux femmes célibataires, la peintre Berthe Morisot et la musicienne Fanny Claus (Armstrong 2002 : 182). Cela est aussi présent dans le témoignage de Morisot au sujet de son portrait à l'intérieur de *Le Balcon* : « je suis plus étrange que laide ; il paraît que l'épithète de femme fatale a circulé parmi les curieux » (Morisot citée par Armstrong 2002 : 359). D'après le constat de Morisot, les personnes l'identifiaient comme la femme fatale à l'intérieur de la peinture de Manet, c'est-à-dire « the irresistably attractive woman who leads men to destruction » (Steele 2004 : 316). En effet, selon l'historienne de la mode Valerie Steele, bien que la femme fatale évoque traditionnellement Ève ou Pandora, à la fin du 19^e siècle, l'émergence de la femme moderne suscitait une anxiété particulière, au point que le concept de la femme fatale commence à englober la Parisienne à la mode (Steele 2004 : 316-317). Même si Morisot ne s'identifiait pas à la catégorie de la femme fatale, la façon dont Manet la représente encourage l'observateur ou observatrice de la peinture à l'associer à cet archétype. De plus, Manet utilise la figure de la femme fatale dans un scénario où les objets suggèrent des interprétations ambiguës, ce qui suscite un regard voyeur envers les femmes représentées dans sa peinture. Cela met en évidence la différence d'approche entre les tableaux d'Albuquerque et de Manet en ce qui concerne la représentation des femmes.

Quant au saisissement des émotions des femmes, Virginia Woolf a constaté que les écrivains hommes « insistent sur les valeurs masculines et décrivent le monde des hommes ; c'est que l'émotion dont ces livres [écrits par des hommes] sont imprégnés est incompréhensible du point de vue d'une femme » (Woolf [1929] 2020 : 156). De cette manière, les femmes ne parviennent pas à s'identifier à l'émotion décrite par les auteurs. Souvent, une situation semblable se produit dans le domaine des beaux-arts, où les femmes n'arrivent pas à s'identifier à l'image créée d'elles par des artistes hommes. Par exemple, au sujet de son portrait à l'intérieur de *Le Balcon*, selon le témoignage de Morisot, elle ne s'identifie pas à l'image que Manet a dépeinte d'elle. Malheureusement, à ce jour, il existe une lacune dans les données disponibles pour approfondir la compréhension des opinions des femmes concernant *Jeunes femmes et ara*.

Une autre différence entre *Jeunes femmes et ara* et *Le Balcon* se révèle dans le rapport des personnages. Comme l'a souligné Dombrowski dans son analyse du tableau de Manet, l'une des

caractéristiques frappantes est l'absence d'interaction entre les personnages. Leurs regards ne se croisent pas, ils ne se touchent pas et ils semblent privés d'émotions (Dombrowski 2016 : 235). Dans cette composition de Manet, les femmes ne sont pas enfermées dans une forme, elles sont plutôt mises en avant, captant ainsi toute l'attention des observateurs et observatrices. En revanche, dans *Jeunes femmes et ara*, la formation d'un cercle entre les femmes crée une dynamique différente, plus intime. Les deux femmes arborent une expression d'admiration, comme si elles appréciaient pleinement la singularité de cette occasion partagée en compagnie de l'oiseau qui a attiré leur attention. Ainsi, à l'opposé du détachement des personnages du tableau de Manet, celui d'Albuquerque affiche deux femmes profitant d'un moment décontracté dans un espace privé.

3.3.3. La relation entre les femmes dans *Jeunes femmes et ara* et dans *Le Balcon*

Dans le deuxième chapitre, j'avais souligné la présence de deux femmes partageant un moment intime lorsque j'ai analysé le tableau *Coin de la rivière*. La coïncidence n'est pas fortuite quant à la manière dont ce thème est abordé dans *Jeunes femmes et ara*. Contrairement au tableau de Goya, *Les Majas au balcon*, où l'on distingue nettement deux hommes derrière les deux femmes, et au tableau de Manet, *Le Balcon*, où l'on discerne clairement un homme sur le balcon et un garçon portant un plateau dans la pénombre, la version d'Albuquerque, *Jeunes femmes et ara*, substitue les hommes par un ara. De plus, derrière les femmes de cette peinture, seul le mobilier vient composer l'environnement. Elles se retrouvent seules, bien qu'elles soient vêtues de robes élégantes qui évoquent un possible événement auquel elles ont participé. En effet, l'absence de figures masculines confère aux femmes une complicité encore plus marquée.

Dans cette optique, Édouard Manet a certes essayé de peindre la modernité féminine, mais il ne pourra pas en saisir certains aspects parce qu'il n'a pas l'expérience d'une femme. Non seulement il circulait dans différents espaces, comme l'a constaté Pollock, mais sa relation à l'espace diffère également de celle d'une artiste femme (Pollock [1988] 2003 : 113-115). En revanche, dans les années 1930, les femmes étaient soumises à une pression sociale écrasante qui leur imposait un ensemble d'obligations, non seulement dans la sphère domestique mais également dans l'espace public, où leurs comportements étaient censurés. Par conséquent, l'expérience que Manet en fait est différente de celle des artistes femmes. Celles-ci sont confrontées à ce dilemme entre ce que la société attend d'elles et ce qu'elles souhaitent comme accomplissement personnel.

Leur routine est délimitée par les espaces de féminité décrits par Pollock ([1988] 2003 : 115). Alors, le fait de s'unir à d'autres femmes poursuivant les mêmes objectifs les aide à se reconforter et à se soutenir mutuellement. Dans ce cadre de l'expérience de l'amitié entre les femmes et de leur perception des espaces publics et privés, Manet est l'étranger.

Le tableau *Jeunes femmes et ara* offre ainsi un aperçu de l'amitié entre deux femmes. Albuquerque a saisi ce lien par la représentation d'un moment partagé entre deux bourgeoises. Même en l'absence d'une interaction directe, leur simple présence permet déjà de briser l'isolement et d'apporter un soutien mutuel. Une sensation similaire se dégage du tableau de Mary Cassatt, *Le thé* (vers 1880, figure 85), où deux femmes sont assises dans un salon, prenant le thé. Dans ce qui semble être un moment de silence pendant cette rencontre, durant lequel l'une déguste le thé et l'autre semble rêvasser, son visage reposant sur sa main gauche, une sensation de confort et d'intimité facile se dégage du tableau.

Peindre la modernité féminine est une entreprise qui trouve son écho dans l'œuvre *Le Balcon* de Manet, qui s'est inspiré à son tour de Goya. Georgina de Albuquerque s'insère dans ce lignage artistique par la reprise du thème de manière authentique, en s'inspirant spécifiquement du tableau de Manet. Dans *Jeunes femmes et ara*, elle réintroduit la complicité entre les femmes représentée dans *Les Majas au balcon* (1808-1814, figure 72) de Goya, créant ainsi un lien entre les différentes époques artistiques. En effet, l'œuvre d'Albuquerque dresse un portrait captivant des femmes bourgeoises brésiliennes des années 1930, car elle met également en valeur sa conception et son expérience de leur vécu.

Cependant, l'œuvre d'Albuquerque présente une femme noire bénéficiant du même privilège que les femmes blanches, ignorant les réalités sociales vécues par l'écrasante majorité des femmes racisées et renforçant ainsi le mythe de la démocratie raciale. Ce reflet d'un privilège blanc est sujet à la critique émise par les féministes noires envers les féministes blanches. Dans ce contexte, il devient essentiel d'adopter une approche plus critique. Reconnaître les diverses expériences vécues par les femmes en fonction de leur race nous permet de remettre en question les structures qui perpétuent les inégalités et les préjugés systémiques.

Enfin, Georgina de Albuquerque représente l'union de femmes bourgeoises à travers une expérience de vie partagée par leur genre, mais cette expérience n'était pas nécessairement vécue de manière égale par les femmes blanches et noires. De cette manière, l'œuvre représente plutôt la

sororité qui était essentielle pour les femmes bourgeoises afin de surmonter les défis de leur époque. La demande constante des tâches domestiques, symbolisée par l'ouverture donnant un aperçu de l'intérieur de la maison dans le tableau, témoigne de ces défis. C'est la raison pour laquelle le choix de placer les femmes dans un balcon est une stratégie efficace pour traduire les enjeux sociaux vécus par elles. Dans le contexte du tableau d'Albuquerque, le balcon, un espace liminal, incarne le caractère dichotomique de la vie des femmes. Ainsi, Albuquerque, à travers sa peinture, a réussi à dépeindre les enjeux de femmes bourgeoises qui trouvaient dans l'amitié un refuge pour pouvoir faire face aux demandes de la modernité.

CONCLUSION

Dans le cadre de ce mémoire, j'ai proposé de voir les tableaux *Coin de la rivière* et *Jeunes femmes et ara* de Georgina de Albuquerque en tant que témoignages de la vie quotidienne des femmes bourgeoises au Brésil au début du 20^e siècle, qui étaient contraintes de respecter un ensemble de règles dictées par le contexte patriarcal de l'époque. Georgina de Albuquerque a elle-même vécu cette réalité, réussissant ainsi à représenter ce quotidien dans ses tableaux. Dans ces deux œuvres, on découvre à la fois les conventions auxquelles Albuquerque a dû se conformer tout comme les audaces subtiles qu'elle a osé utiliser pour donner vie à ces tableaux. De plus, l'artiste manifeste son agentivité en utilisant à la fois les conventions imposées à son genre et en les transcendant discrètement.

Dans le premier chapitre, j'ai exposé les stratégies qu'Albuquerque a employées pour se donner l'apparence de respecter les normes imposées aux femmes à son époque, tandis qu'elle les transgressait subtilement afin de se tracer une carrière artistique. Mon apport à l'état actuel des connaissances s'effectue par une étude croisée des notions de classe sociale et de genre qui transparaissent dans les œuvres *Coin de la rivière* et *Jeunes femmes et ara* de Georgina de Albuquerque lorsqu'elles sont étudiées à la lumière de leur contexte de production. Dans ma recherche, les données historiques et sociales sont intrinsèquement intégrées aux tableaux, au lieu d'être simplement juxtaposées de manière externe. Ces éléments contribuent de manière significative à l'élaboration d'une analyse de l'image complète, cohérente et prenant en compte les différents aspects qui se trouvent au cœur des œuvres. En ignorant ces tableaux, ou en passant outre à leurs spécificités, on s'empêche de saisir pleinement l'expérience d'un groupe social, les femmes bourgeoises, duquel faisaient partie Albuquerque ainsi que la majorité de ses consœurs artistes. Je considère ainsi le travail d'Albuquerque comme un témoignage représentatif d'un aspect souvent négligé de la vie de ces femmes, leur quotidien dans une société patriarcale, contribuant ainsi à combler une lacune à la fois dans l'histoire de l'art et dans celle des femmes. En révélant les relations tant internes, à l'instar de l'analyse des interactions entre les personnages du tableau, qu'externes des tableaux, comme la présentation d'autres documents, il m'a été possible de faire ressortir les coulisses d'une société patriarcale et des difficultés pour une femme d'y circuler. De plus, les diverses déclarations de Georgina de Albuquerque témoignent de sa prise de conscience

de l'oppression subie par les femmes à son époque. Par conséquent, les deux études de cas assument principalement deux fonctions : d'une part, revendicatrices du droit des femmes bourgeoises d'explorer l'espace public, et d'autre part, révélatrices de la condition de ces femmes.

Étudier les deux œuvres à la lumière de Pollock ([1988] 2003) au sujet des espaces genrés et d'Iskin (2006) concernant la Femme nouvelle m'a permis de relever certaines particularités ayant trait à chaque tableau. Dans *Coin de la rivière*, réalisée à la fin des années 1920, Georgina de Albuquerque propose l'ouverture de la place des femmes bourgeoises de l'espace domestique vers l'espace public. Elle fait remarquer le désir de certaines femmes d'investir cet espace, un désir qu'elle-même, en tant qu'artiste, partageait en voulant se promener impunément dans l'espace public pour exercer son métier et ainsi représenter le quotidien de son époque. Par la présence du jeune homme qui regarde et écoute les femmes prenant une boisson, l'artiste met également en évidence qu'elles étaient souvent l'objet d'observations indiscrettes lorsqu'elles se trouvaient dans l'espace public. De plus, Albuquerque montre l'importance de la compagnie d'une autre femme lors de l'occupation de l'espace public. Cette présence mutuelle offre un soutien précieux. Comme elles appartenaient à la même classe sociale et qu'elles étaient confrontées à des défis similaires, leur compréhension des problèmes rencontrés créait une identification et facilitait le tissage des liens d'amitié.

Dans *Jeunes femmes et ara*, pour lequel j'ai proposé comme date de réalisation la fin des années 1930, le lien d'amitié entre les femmes bourgeoises est également mis en avant. Cependant, contrairement à *Coin de la rivière*, les femmes se trouvent dans un espace que l'on pourrait qualifier de liminal, voire de privé, plus précisément un balcon. En comparaison avec Manet, qui lui aussi représentait des femmes contemporaines sur un balcon, Albuquerque dépeint une scène de convivialité et offre une vision de l'expérience des femmes dans l'espace domestique. Effectivement, les spécialistes de l'amitié ont souligné l'importance de cultiver ces liens, notamment pour les femmes et les immigrants et immigrantes, car ces relations sont essentielles pour briser l'isolement et offrir un soutien mutuel. En outre, l'amitié génère un sentiment d'appartenance, de sécurité et de bien-être, contribuant ainsi à créer un environnement propice à l'épanouissement personnel. Georgina de Albuquerque va plus loin en illustrant l'amitié entre des femmes de différentes origines, ce qui permet de mettre en lumière la diversité de la population brésilienne. Elle tire son inspiration d'une tradition afin de conférer une touche contemporaine et

locale à la représentation des femmes sur le balcon, tout en témoignant de l'expérience des femmes bourgeoises dans son époque.

Le choix du style artistique de Georgina de Albuquerque pour ces deux œuvres, l'impressionnisme, a également été considéré. Au début du 20^e siècle, l'impressionnisme était bien reçu au Brésil. Albuquerque a choisi d'exprimer ses préoccupations et ses critiques de la société d'une manière indirecte et subtile sous les couleurs vives, les touches visibles et les jeux de lumière caractéristiques de cette façon de faire. En outre, cette approche ne comporte pas de contraintes restrictives en termes de représentation de l'espace, ce qui a permis à Albuquerque d'explorer l'espace de manière authentique à travers une approche phénoménologique. Ainsi, l'impressionnisme a agi comme un masque artistique, permettant à Albuquerque de critiquer subtilement les normes sociales et de remettre en question les attentes de genre, tout en étant acceptée et appréciée par le public brésilien.

Mon analyse de *Coin de la rivière* et de *Jeunes femmes et ara* a abordé surtout le croisement entre genre et classe sociale. Néanmoins, elle n'est pas la seule analyse possible. Ce que je propose est l'une des approches possibles pour l'étude de ces tableaux. J'espère que mon mémoire sera une source d'inspiration pour d'autres interprétations et lectures de ces œuvres, suscitant ainsi un débat autour de ces peintures dans le milieu académique. De plus, il convient de souligner que ces tableaux peuvent également être étudiés sous d'autres angles, tels que les études décoloniales et postcoloniales. Cette perspective alternative permettrait une compréhension plus approfondie de leur signification et de leur impact plus large.

En raison de la distance physique des archives, le temps limité dont j'ai disposé ne m'a pas permis de vérifier l'existence d'autres informations sur ces œuvres, comme la possibilité de l'utilisation de modèles. En effet, contrairement aux documents numérisés et regroupés dans le site des Archives de la ville de Rio de Janeiro, qui concernent son mari Lucílio, ceux relatifs à Georgina de Albuquerque sont dispersés dans diverses archives physiques, ce qui engendre un processus de recherche laborieux et chronophage. La réalisation d'un inventaire exhaustif des ressources disponibles sur cette peintre dans chaque institution peut considérablement enrichir notre compréhension de l'artiste et de son œuvre.

Finalement, en nous intéressant à ces deux tableaux d'Albuquerque, nous en apprenons davantage sur sa vision du quotidien des femmes bourgeoises. Ces œuvres nous éclairent sur leur

réalité dans un environnement où elles devaient constamment s'adapter aux normes changeantes du patriarcat. L'amitié se révélait comme un moyen de traverser ces changements et Albuquerque a témoigné de cela dans ses œuvres. De plus, cette forme de relation était d'une grande importance dans la vie à la fois personnelle et professionnelle d'Albuquerque, ces deux domaines se trouvant parfois réunis. Plonger dans l'univers de Georgina de Albuquerque révèle l'importance vitale des réseaux d'artistes femmes. Cela nous ramène à l'appel de Linda Nochlin dans son texte « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? » qui nous encourage à poser de nouvelles questions afin d'étudier l'histoire de l'art à fond. Dans ce cas, il faut s'interroger sur le réseau qu'une artiste a établi·e pour être reconnue·e, car personne ne devient un·e artiste accompli·e sans l'appui d'un réseau solide. Répondre à cette question correspond également à la proposition de Pollock pour réécrire l'histoire de l'art de manière différente, qui se substituerait à celle hiérarchisée et basée sur une simple succession d'artistes (Pollock 1999 : xv). Cela implique d'explorer les liens qui se tissent non seulement entre les artistes, mais aussi au travers de leur engagement institutionnel et des interactions au sein de leur vie personnelle. Comme le souligne le collectif de jeunes chercheuses *Femmes artistes en réseaux*, récemment créé au sein de l'Institut national d'histoire de l'art en France, il y a des aspects que l'on ne peut pleinement comprendre qu'en étudiant les réseaux de artistes femmes dans leur globalité (Moreau et Plumejeau 2023). En explorant les réseaux de artistes femmes dans leur plénitude, il est possible de dévoiler les fils invisibles qui relient l'art, la politique et la vie personnelle, révélant ainsi une histoire de l'art bien plus riche et nuancée, au-delà du simple récit centré uniquement sur le mythe des héroïnes et des pionnières.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

A ÉPOCA. « Bar Canto do rio ». 14 février 1917.

———. « Bars ». 14 février 1917.

ALBUQUERQUE, Georgina de. 1939. Georgina de Albuquerque à Mario de Andrade, 11 mai 1939. São Paulo : Archive de l'Institut d'études brésiliens.

———. 1948. « Desenho como Base no Ensino das Artes Plásticas ». Document dactylographié par l'artiste. Rio de Janeiro : Bibliothèque Manuel de Araújo Porto Alegre du Musée National des beaux-arts.

———. 1951. « Lucílio de Albuquerque e a fase impressionista de sua pintura ». Dans *Conferências de 1951*. Sous la Direction de Pinacoteca do Estado de São Paulo, 15-20. São Paulo : Pinacoteca do Estado de São Paulo e Secretaria da Educação.

———. 1958. « Georgina de Albuquerque : autobiografia ». Document dactylographié par l'artiste. Rio de Janeiro : Bibliothèque Manuel de Araújo Porto Alegre du Musée National des beaux-arts.

———. s. d. Georgina de Albuquerque à Clemente Mariani, sans date. Rio de Janeiro : Arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro. [En ligne]. <http://wpro.rio.rj.gov.br/portallucilioalbuquerque/index.php/component/fwgallery/image/614-carta-ao-ministro-clemente-mariani-pag2>. Consulté le 7 juillet 2022.

———. s. d. Georgina de Albuquerque à Jornal do Brasil, sans date. Rio de Janeiro : Arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro. [En ligne]. <http://wpro.rio.rj.gov.br/portallucilioalbuquerque/index.php/component/fwgallery/image/611-carta-ao-gerente-da-radio-jornal-do-brasil>. Consulté le 7 juillet 2022.

———. s. d. Georgina de Albuquerque à Roberto Marinho, sans date. Rio de Janeiro : Arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro. [En ligne]. <http://wpro.rio.rj.gov.br/portallucilioalbuquerque/index.php/component/fwgallery/image/612-carta-a-roberto-marinho>. Consulté le 7 juillet 2022.

- ALBUQUERQUE, Lucílio. 1930. Lucílio de Albuquerque à Anita Malfatti, 28 juillet 1930. São Paulo : Archive de l'Institut d'études brésiliens.
- ALMEIDA, Jane Soares de. 2014. « Mulheres no cotidiano : educação e regras de civilidade (1920/1950) ». *Dimensões* 33 : 336-359.
- ALMEIDA, Marianne Ribeiro de, et Thomaz Santos Leite. 2016. « “Sessão do conselho de Estado” como paradigma : inovações plásticas e re representação na pintura histórica brasileira ». Dans *Anais do evento I Encontro interno de história da UFJF*. Sous la Direction de Karine Faria Vasconcellos de Paula et al., 171-83. Juiz de Fora : Universidade Federal de Juiz de Fora. [En ligne]. <https://www.ufjf.br/semanadehistoria/files/2016/09/Anais.pdf>. Consulté le 15 juillet 2022.
- ALVES, Caroline Farias. 2015. « De Princesa Leopoldina a Nair de Teffé : a construção de uma iconografia feminina por Georgina de Albuquerque ». Dans *Atas XI Encontro de História da Arte Unicamp*. Sous la Direction de Alexandre Pedro de Medeiros et al., 84-93. Campinas : Unicamp.
- . 2017. « Entre os silêncios da história e as representações femininas: retratos de Georgina de Albuquerque e sua contemporâneas ». Dans *Atas XII Encontro de História da Arte Unicamp*. Sous la Direction de Alexandre Pedro de Medeiros et al., 153-64. Campinas : Unicamp.
- . 2019. « Arte, gênero e sociabilidade: Nair de Teffé, a Brasileira retratada por Georgina de Albuquerque ». *Mémoire de Maîtrise*, Juiz de Fora : Universidade Federal de Juiz de Fora.
- A NAÇÃO*. 1937. « Um grande acontecimento artístico : é a significação da presente exposição de pintura, de Annita Malfatti, no salão dos Artistas Brasileiros, no palace Hotel », 6 octobre 1937
- ANDRADE, Adelaide de Souza. 2003. « Croquis e intensificações da luz : a linguagem pictórica de Georgina de Albuquerque e as possibilidades expressivas de seu tempo ». Dans *Vozes femininas : gênero, mediações e práticas de escrita*. Sous la Direction de Flora Sússekind, Tânia Dias, et Carlito Azevedo, 293-300. Rio de Janeiro : 7 letras.
- ARANTES-BRERO, Denise Rocha Belfort. 2016. « Os talentos e a cultura: a trajetória de Anita Malfatti ». *Revista Educação Especial* 29 (55) : 399-412.

- ARMSTRONG, Carol M. 2002. *Manet Manette*. New Haven : Yale University Press.
- BARRANCOS, Dora. 2022. *História dos feminismos na América latina*. Rio de Janeiro : Bazar do tempo.
- BASHKIRTSEFF, Marie. 1890. *Journal de Marie Bashkirtseff: avec un portrait*. Vol. 2. Paris : G. Charpentier et cie.
- BAXANDALL, Michael. 1972. *L'œil du quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la renaissance*. Traduit par Yvette Delsaut. Paris : Gallimard.
- BEIRA-MAR. 1932. « Collegio Bennett », 29 octobre 1932
- BERGER, John. 1972. *Voir le voir*. Traduit par Monique Triomphe. Paris : Alain Moreau.
- BESSE, Susan Kent. 1999. *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil, 1914-1940*. São Paulo : EdUSP.
- CHARE, Nicholas, et Valérie Bienvenue, dir. 2022. *Animals, Plants and Afterimages : The Art and Science of Representing Extinction*. New York et Oxford : Berghahn.
- BOUILLON, Jean-Paul, et Elizabeth Kane. 1985. « Marie Bracquemond ». *Woman's Art Journal* 5 (2) : 21-27.
- BRAGA, João, et Luís André do Prado. 2011. *História da moda no Brasil : das influências às autorreferências*. São Paulo : Disal Editora et Pyxis Editorial.
- BRISSET, Carolyn, et al. 1986. *Exposição a mulher e o feminino na pintura brasileira : segmento I, período 1800-1930*. Rio de Janeiro : Acervo Galeria de Arte.
- BUCUR, Maria. 2017. *Gendering Modernism : a Historical Reappraisal of the Canon*. Londres et New York : Bloomsburry Academic.
- BUENO, Eduardo. 2020. *Brasil uma história : cinco séculos de um país em construção*. 2^e éd. São Paulo : Leya.
- BURTON, Samantha. 2023. « From chintz to crinoline : McNicoll in the studio ». Dans *Cassatt — McNicoll : impressionists between worlds*. Sous la Direction de Caroline Shields, 83-101. Fredericton, Nouveau-Brunswick : Goose Lane Editions.

- CABO, Isabel Alves do. 2022. « Uma promessa : o marco de Georgina de Albuquerque na arte nacional nas primeiras décadas do século XX ». Travail rédigé afin d'obtenir le diplôme de bachelier en histoire de l'art, Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- CAIXA CULTURAL, et Piedade Epstein Grinberg. 2006. *Lucilio de Albuquerque 1877-1939*. Rio de Janeiro : Caixa Cultural.
- CAMPOFIORITO, Quirino. 1952. « Honra ao mérito ». *O Jornal*, 18 janvier 1952.
- CARDOSO, Rafael. 2015. « The Problem of Race in Brazilian Painting, c. 1850–1920 ». *Art history* 38 (3) : 488-511.
- . 2022. *Modernidade em preto e branco : arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo : Companhia das Letras.
- CARRAZZONI, Maria Elisa, dir. 1974. Exposição comemorativa do 1o centenário do impressionismo (1874-1974) : reflexos do impressionismo. Rio de Janeiro : Museu Nacional de Belas Artes.
- CARVALHO, Oscar d'Alva Reis. 1904. « A Questão feminina III ». *Kosmos* 1 (3) : [s.p.].
- CASTRO, Isis Pimentel de. 2018. « Entre Batalhas : Relíquias ao Revival da Arte Acadêmica ». Thèse de doctorat, Mariana : Universidade Federal de Ouro Preto.
- CONSELHO DE ORIENTAÇÃO ARTÍSTICA DE S. PAULO. 1937. *Catálogo do V Salão Paulista de Bellas Artes*. São Paulo : Salão Paulista de Bellas Artes.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. 2019. « O impressionismo no Brasil e as fronteiras na história da arte ». Dans *História da arte : fronteiras*. Sous la Direction de Angela Brandão, Fernando Guzmán, et Josefina Schenke, 120-33. São Paulo : Universidade Federal de São Paulo.
- . 2020a. « Shifting Conceptions of Impressionism in Brazil ». Dans *Globalizing Impressionism : Reception, Translation, and Transnationalism*. Sous la Direction de Frances Fowle et Alexis Clark, [s.p.] Londres : Yale University Press. [En ligne]. <https://www.aeportal.com/?id=-19999>. Consulté le 3 mars 2022.
- . 2020b. « Uma história do impressionismo no Brasil : possibilidades e estratégias ». Dans *Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Sous la Direction de Marco Pasqualini de Andrade et al., 26-39. Pelotas, RS.

- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares, et Camila de Oliveira Savoi. 2023. « Sob a luz tropical : algumas reflexões sobre a representação de mulheres no quadro “Canto do Rio”(c. 1926) de Georgina de Albuquerque ». Dans *Representações do feminino na literatura, artes e mídias*. Sous la Direction de Cindy Conceição Oliveira Costa, Rhusily Reges da Silva Lira, et Allana Cristina Sales Meneses, 158-177. Tutóia, MA (Brésil) : Editora Diálogos. [En ligne]. <https://www.editoradiálogos.com/livros/representacoes-do-feminino-na-literatura-artes-e-mídias/>. Consulté le 3 juin 2023.
- CEREZER, Larissa. 2008. « No recato da Intimidade : reflexões sobre a mulher e a família burguesa no brotar do século XX ». *PerCursos* 9 (1) : 31-39.
- CHAIMOVICH, Felipe. 2017. « O Impressionismo e o Brasil : nascimento da arte industrial ». *Moderno MAM extra*, 9 (mai) : 7-16.
- CHIARELLI, Tadeu, Elaine Dias, et Ana Paula Simioni, dir. 2015. *Mulheres artistas: as pioneiras, 1880-1930*. São Paulo : Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- COBRA, Ercília Nogueira. 1924. *Virgindade Anti-Hygienica : preconceitos e convenções hypocritas*. Brasil : publiée par l’auteurice Ercília Nogueira Cobra. [En ligne]. <https://www.cobra.pages.nom.br/feminportal/virgindade/>. Consulté le 20 novembre 2021.
- CORREIO PAULISTANO. 1911a. « Exposição Lucilio e Georgina de Albuquerque », 19 octobre 1911.
- . 1911b. « Exposição Lucilio e Georgina de Albuquerque », 24 octobre 1911.
- . 1911c. « Exposição Georgina e Lucilio de Albuquerque », 29 octobre 1911.
- . 1919. « Exposição Georgina e Lucilio de Albuquerque », 25 février 1919.
- . 1935. « Grupo Almeida Junior », 13 juin 1935.
- . 1937. « Visita S. Paulo uma caravana da Escola de Bellas Artes do Rio de Janeiro », 6 novembre 1937.
- COSTA, Angyone. 1927. « Georgina e Lucílio de Albuquerque ». Dans *A inquietação das abelhas*, 83-92. Rio de Janeiro : Pimenta de Mello & Cia.
- COSTALLAT, Benjamin. [1923] 1999. *Mademoiselle Cinema*. Rio de Janeiro : Casa da Palavra.

- DESCOURTILZ, Jean Théodore. 1852. *Ornithologie brésilienne ou histoire des oiseaux du Brésil : remarquables par leur plumage, leur chant ou leurs habitudes*. Rio de Janeiro : Thomas Reeves.
- D'INCAO, Maria Ângela. 2004. « Mulher e família burguesa ». Dans *História das mulheres no Brasil*. Sous la Direction de Mary Del Priore, 223-240. São Paulo : Contexto.
- DOMBROWSKI, André. 2018. « Living on Manet's Balcony, or the Right to Privacy ». Dans *Is Paris Still the Capital of the Nineteenth Century? : Essays on Art and Modernity, 1850-1900*. Sous la Direction de Hollis Clayson et André Dombrowski, 235-256. New York : Routledge.
- DOMINGUES, Petrônio. s. d. « O mito da democracia racial e a mestiçagem no Brasil (1889-1930) ». *Diálogos Latinoamericanos* 10 : 116-131.
- EDITORES DA ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. 2017. « Exposições Gerais de Belas Artes ». Dans *Enciclopédia Itaú Cultural*. [En ligne]. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo869/exposicoes-gerais-de-belas-artes>. Consulté le 24 juin 2023.
- ELSNER, Jás. 2010. « Art history as ekphrasis ». *Art history* 33 (1) : 10-27.
- FADEL, Sérgio. 2009. *5 visões do Rio na coleção Fadel*. Rio de Janeiro : Edições Fadel.
- FON-FON. 1925. « Ao 1o barateiro », 4 juillet 1925.
- . 1926. « Viagem e esporte ! », 11 avril 1926.
- . 1937. « O que vestem as estrelas ? », 23 octobre 1937.
- FREYRE, Gilberto. 2021. *Modos de homem & modas de mulher*. 2^e éd. São Paulo : Global.
- FUNDAÇÃO ANITA MANTUANO DE ARTES DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. 2022a. « Canto do Rio ». Fiche technique 000332. Niterói : Musée Antonio Parreiras.
- . 2022b. « Moças e Arara ». Fiche technique 000614. Niterói : Musée Antonio Parreiras.
- GARB, Tamar. [1993] 1999. « Gênero e representação ». Dans *Modernidade e modernismo : a pintura francesa no século XIX*. Sous la Direction de Francis Francina et al, 219-290. São Paulo : Cosac & Naify.

- GAUDIOSI, Stefania. 2019. *Necessario è solo il superfluo : intervista a Lea Vergine*. Milan : Postmedia Books.
- GOMES, Tapajós. 1927. « Entre artistas : Georgina e Lucílio de Albuquerque ». *Ilustração Brasileira*, mai 1927.
- GUANABARA FLUMINENSE. 1954. « Uma tradição a menos », mars 1954.
- HEINICH, Nathalie. 1998. *Le Triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*. Paris : Les Éditions de minuit.
- HIGONNET, Anne. 1992. *Berthe Morisot's Images of Women*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de, et Paulo Herkenhoff. 2006. « Sobre mulheres e manobras radicais ». Dans *Manobras radicais*, 13-110. São Paulo : Centro Cultural Banco do Brasil.
- HOOG, Michel. 1974. « Edouard Manet : The balcony ». Dans *Impressionism : a centenary exhibition*. Sous la Direction d'Anne Dayes, René Huyghe, et Michel Hoog, 120-123. New York : Metropolitan Museum of Art. [En ligne]. <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll10/id/78705>. Consulté le 3 mars 2022.
- ISKIN, Ruth E. 2006. « Was there a New Woman in impressionist painting ? » Dans *Women in impressionism : from mythical feminine to modern woman*. Sous la Direction de Sidsel Maria Søndergaard, 189-224. Milan : Skira.
- JORNAL BEIRA-MAR: COPACABANA, IPANEMA, LEME. 1929. « O domingo na praia », 13 octobre 1929.
- LERNER, Gerda. 2020. *A Criação do patriarcado : história da opressão das mulheres pelos homens*. Sao Paulo : Pensamento-Cultrix.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. 2003. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes : Período Republicano. Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933*. Rio de Janeiro : ArteData.
- LUNA, Sarah Borges. 2021. « As mulheres não podem olhar ? : o “devir-mulher” no campo artístico na modernidade carioca ». Dans *Anais do 31o Simpósio Nacional de História*. Sous

- la Direction de Márcia Maria Menendes Motta, [s.p.]. Sao Paulo : ANPUH-Brasil. [En ligne]. https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1628818318_ARQUIVO_35c762eec51ffb2e5d87f15feb52c88a.pdf. Consulté le 2 septembre 2022.
- MALUF, Mariana, et Maria Lúcia Mott. 2002. « Reconditos do mundo feminino ». Dans *História da vida privada no Brasil República : da belle époque à era do rádio*. Sous la Direction de Nicolau Sevcenko : 288-330. São Paulo : Companhia das Letras.
- MATTOS, Adalberto P. 1926. « De Bellas artes ». *Para todos*, 22 mai 1926.
- MIGUEIS, Armando. 1958. « A Artista é, antes de tudo, mulher amorosa do seu lar : a professora Georgina de Albuquerque e a participação da mulher nos movimentos plásticos ». *Vida doméstica*, mars 1958.
- MONTEIRO, Cláudia Eugênia de Mello e Alvim Jacy. 2004. « Georgina de Albuquerque : a pintura da delicadeza ». Thèse de doctorat, Niterói : Universidade Federal Fluminense.
- MOREAU, Marie-Laure, et Anne-Gaëlle Plumejeau. 2023. « Femmes artistes en réseaux : documentation et archives des sororités artistiques en France (XIX-XXe siècles). L'association F.A.R., nouveau collectif de jeunes chercheuses invité à l'INHALab en 2024 ». *Institut national d'histoire de l'art*. [En ligne]. https://mcusercontent.com/0957538ed112e983ba1da9f90/files/a46d6a11-fce2-87a1-606d-fb42bae1f912/CP_INHALab_FAR_20230707.01.pdf. Consulté le 19 juillet 2023.
- MOREIRA, Thaís Batista Rosa. 2019. « Os essencialismos de gênero pelo viés da ironia : o antifeminismo em publicações das revistas ilustradas humorísticas O Malho e Careta ». *Epígrafe* 7 (7) : 55-81.
- MULVEY, Laura. [1975] 2012. « Plaisir visuel et cinéma narratif ». Traduit par Gabrielle Hardy. *Débordements*. [En ligne]. <https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey>. Consulté le 23 juin 2023.
- MUSEU HISTÓRICO DA CIDADE. [s.d.]. « Projeto da Avenida Central e obras complementares ». Museu histórico da cidade. [En ligne]. <https://museudacidadedorio.com.br/pt-br/content/partir-do-sec-xx>. Consulté le 2 mars 2023.
- NARCISO, Carla Alexandra Filipe. 2009. « Espaço público : ação política e práticas de apropriação. Conceito e procedências ». *Estudos e pesquisas em psicologia* 2 (9) : 265-291.

NOCHLIN, Linda. [1971] 1993. « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » Dans *Femmes, art et pouvoir*, 201-244. Nîmes : Jacqueline Chambon.

———. 1989. « L'Orient imaginaire ». Dans *Les politiques de la vision : art, société et politique au 19^e siècle*, 63-96. Paris : Éditions Jacqueline Chambon.

NOGUEIRA, Manuela Henrique. 2016. « Georgina de Albuquerque : trabalho, gênero e raça em representação ». *Mémoire de Maîtrise*, São Paulo : Universidade de São Paulo.

———. 2017. « Georgina de Albuquerque : imagens de uma artista enquanto mãe ». Dans *Oitocentos : o Ateliê do Artista*. Sous la Direction de Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Sanson Portella, et Rosangela de Jesus Silva, IV : 153-60. Rio de Janeiro : CEFET/RJ, DezenoveVinte.

O FLUMINENSE. 1917. « Precisa-se », 22 décembre 1917.

———. 1919. « Precisa-se », 2 juillet 1919.

———. 1920a. « Precisa-se », 24 mars 1920.

———. 1920b. « Precisa-se », 25 mars 1920.

———. 1924. « Precisa-se », 5 octobre 1924.

———. 1929. « Precisa-se », 20 mars 1929.

OLIVEIRA, Claudia de. 2022. « Georgina de Albuquerque e suas estratégias de consagração : encontros e divergências ». *19&20* 17 (1-2) : 1-93.

OSTOS, Natascha Stefania Carvalho De. 2012. « A questão feminina : importância estratégica das mulheres para a regulação da população brasileira (1930-1945) ». *Cadernos Pagu* 39 (décembre) : 313-343.

PARA TODOS. 1927. « De Bellas artes », 22 octobre 1927.

PEDRÃO, Maria Augusta Ribeiro. 2009. « Georgina Albuquerque e Anita Malfatti – Representações sobre as mulheres na Primeira República ». Dans *Anais II Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Sous la Direction de Alberto Gawryszewski, 786-91. Londrina : Universidade Estadual de Londrina. [En ligne]. <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/primeira.htm>. Consulté le 4 décembre 2021.

- . 2011. « Georgina de Albuquerque e Anita Malfatti : mulheres e artistas ». *Jornal o Lince*, août 2011. <http://www.jornalolince.com.br/2011/ago/pages/artes-mulheres.php>. Consulté le 4 décembre 2021.
- PEEL, Mark. 2014. « New worlds of friendship : the early twentieth century ». Dans *Friendship : a history*. Sous la Direction de Barbara Caine, 279-316. Londres et New York : Routledge. [En ligne]. <https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9781315729336/friendship-barbara-caine>. Consulté le 20 août 2022.
- PERROT, Michelle. 2007. *Minha história das mulheres*. Traduit par Angela M.S. Côrrea. São Paulo : Contexto.
- PHILLIPS, Sarah R. 2021. « Ways of Connecting with the Secret World behind the Life Model : Sarah R. Phillips in Conversation with Nicholas Chare and Ersy Contogouris ». Dans *On the Nude : Looking Anew at the Naked Body in Art*. Sous la Direction d'Ersy Contogouris et Nicholas Chare, 241-247. New York : Routledge.
- PIMM, Stuart. 2022. « Putting Nature Back Together Again : Stuart Pimm in Conversation ». Dans *Animals, plants and afterimages : The Art and Science of Representing Extinction*. Sous la Direction de Nicholas Chare et Valérie Bienvenue, 91-110. New York, Oxford : Berghahn.
- PINTO, Irene Sousa. 1919. « Palestras femininas : arte e artistas ». *Correio Paulistano*, 23 mars 1919.
- PINTO, Oliveira Mario de Oliveira. 1938. *Catálogo das aves do Brasil : e lista dos exemplares que as representam no Museu Paulista*. Vol. 1. São Paulo : Museu Paulista.
- POLLOCK, Griselda. [1988] 2003. « Modernity and the spaces of femininity ». Dans *Vision and difference : feminism, femininity and histories of art*, 70-127. New York : Routledge.
- . [1988] 2011. « Modernité et espaces de la féminité (1988-2003) ». Dans *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*. Sous la direction de Fabienne Dumont, 225-266. Paris : Les presses du réel.
- . 1999. *Differencing the Canon Feminism and the Writing of Art's Histories*. Londres : Routledge.

- PRIBERAM INFORMÁTICA. 2023. « Picareta ». Dans *Dicionário Priberam online de português*. [En ligne]. <https://dicionario.priberam.org/picareta>. Consulté le 21 février 2023.
- QUEIROZ, Eneida. 2016. « Georgina de Albuquerque e a pintura impressionista no Brasil ». Dans *Mémoria feminina : mulheres na história de mulheres*. Sous la Direction de Maria Elisabete Arruda de Assis et Taís Valente dos Santos, 34-43. Recife : Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana.
- RABELO, Josiane Oliveira, Marta Oliveira Costa, et Dinamara Garcia Fendens. 2022. « Breve panorama histórico sobre a educação feminina no Brasil em meados do século XIX e início do século XX ». *Interfaces Científicas* 10 (3) : 324-37.
- RACHUM, Ilan. 1977. « Feminism, Woman Suffrage and National Politics in Brasil: 1922-1937 ». *Luso-Brazilian Review* 14 (1) : 118-34.
- RAGO, Luzia Margareth. 1985. *Do cabaré ao lar : a utopia da cidade disciplinar, Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro : Paz e Terra.
- RECH, Carina. 2021. *Becoming Artists : self-portraits, friendship images and studio scenes by Nordic women painters in the 1880s*. Göteborg : Makadam.
- RESENDE, Beatriz. 1999. « A volta de Mademoiselle Cinema ». Dans *Mademoiselle Cinema*, par Benjamin Costallat, 9-27. Rio de Janeiro : Casa da Palavra.
- RIBEIRO, Flexa. 1927. «Relatório sobre as provas dos cinco candidatos no concurso para professor de pintura da Escola nacional de bellas-artes : Marques Junior, A Bracet, D. Georgina de Albuquerque, A. Belvilaqua e Carlos Chambelland ». *Archives du Musée D. João VI*. Rio de Janeiro : Escola nacional de belas-artes. [En ligne]. <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&pasta=&pesq=Georgina%20de%20Albuquerque&pagfis=36698>. Consulté le 29 mai 2022.
- RODRIGUES, Gabriela Machado Bacelar. 2021. « (Contra)mestiçagem negra: pele clara, anti-colorismo e comissões de heteroidentificação racial ». Mémoire de Maîtrise, Salvador : Universidade Federal da Bahia.
- ROSENEIL, Sasha. 2011. « Mettre l'amitié au premier plan : passés et futurs féministes ». *Nouvelles Questions Féministes* 30 (2) : 56-75.

- ROSENTHAL, Angela. 1992. « Angelica Kauffman Ma(s)king claims ». *Art history* 15 (1) : 38-59.
- SANDRONI, Carlos. 2001. *Feitiço decente : transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro : Editora UFRJ.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2011. « Gilberto Freyre: Adaptação, mestiçagem, Trópicos e Privacidade em Novo Mundo Nos Trópicos ». *Philia&filia* 2 (2) : 85-117.
- SILVA, Mozart Linhares da, et Viviane Inês Weschenfelder. 2018. « A cor da mestiçagem: o pardo e a produção de subjetividades negras no Brasil contemporâneo ». *Análise Social* 53 (227) : 308-30.
- SILVA, Thais Canfield da. 2018. « Revisitando Georgina de Albuquerque : caminhos para uma revisão historiográfica de sua trajetória ». Dans *Estado de Alerta ! : livro 2*. Sous la Direction de Luiz Sérgio de Oliveira et Maria Luisa Távora, 173-185. Niterói : PGCCA-UFF.
- . 2019. « Ser mãe, ser artista : a representação da maternidade na obra de Georgina de Albuquerque ». *Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI : pesquisa sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes*. Sous la Direction de Alberto Martín Chillón et al., 271-281. Rio de Janeiro : NAU.
- . 2021. « A trajetória de Georgina de Albuquerque no ensino das artes plásticas no Rio de Janeiro ». Mémoire de maîtrise, Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. 2002. « Entre convenções e discretas ousadias : Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil ». *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 17 (50) : 143-85.
- . 2013. « O Auto-retrato feminino no Brasil oitocentista: Abigail de Andrade e os impasses da representação ». *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* 3 : 1-11. [En ligne]. <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/3-pdf/Simoni.pdf>. Consulté le 24 novembre 2021.
- . 2014. « Les Portraits de l'Impératrice : genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil ». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Les femmes dans les Amériques : Féminismes*,

- études de genre et identités de genre dans les Amériques, 19^e et 10^e siècles*, [s.p.]. [En ligne]. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.66390>. Consulté le 24 novembre 2021.
- . 2019. *Profissão artista : pintoras e escultoras brasileiras*. Sao Paulo : Fapesp.
- . 2022. « Georgina de Moura Andrade Albuquerque : Taubaté, SP, 1885-Rio de Janeiro, RJ, 1962 ». Dans *Mulheres artistas : nos salões e em toda parte*, 29-31. São Paulo : Arte123.
- SOUZA, Adelaide Cerqueira Lima de. 2011. « Luz, conflito e harmonização na pintura de Georgina de Albuquerque : obras de 1920-1926 ». Mémoire de Maîtrise, Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- STAMBOWSKY, Marissa Gorberg. 2019. *Belmonte : caricatura dos anos 1920*. Rio de Janeiro : FGV.
- STANDARD OIL COMPANY OF BRAZIL, réal. 1952. « Georgina de Albuquerque ». *Honra ao mérito*. Rio de Janeiro et Recife : Rádio Nacional do Rio de Janeiro et Rádio Jornal do Comércio do Recife.
- STEELE, Valerie. 2004. « Femme Fatale : Fashion and Visual Culture in Fin-de-siècle Paris ». *Fashion Theory* 8 (3) : 315-328.
- TEIXEIRA, Suelem Demuner. 2021. « Reformas urbanas no Rio de Janeiro no início do século XX (1903-1906) e sua repercussão no território nacional ». *Que República é essa*. [En ligne]. <http://querepublicaeessa.an.gov.br/temas/323-reformas-urbanas-do-rio-de-janeiro-no-inicio-do-seculo-xx.html>. Consulté le 18 novembre 2021.
- UNIÃO UNIVERSITÁRIA FEMININA. 1944. *Exposição de artes plásticas : organizada pela União Universitária Feminina sob os auspícios do Ministério da educação e saúde*. Rio de Janeiro : Associação brasileira de imprensa.
- VAMOS LER. 1942. « A pintora Georgina de Albuquerque numa caricatura de Alvarus », 10 décembre 1942.
- . 1945. « Exposição Georgina de Albuquerque », 26 juillet 1945.
- VAQUINHAS, Irene. 2016. « Cabelos à Joãozinho e melindrosas : uma nova imagem das mulheres nos anos 1920 ». Dans *Falar de Mulheres dez anos depois : No Centenário do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas*. Sous la Direction de Isabel Henrique de Jesus et al.,

353-360. Ribeirão : Húmus. [En ligne]. <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/44885>. Consulté le 18 novembre 2021.

VERGINE, Lea. 1982. *L'autre moitié de l'avant-garde 1910–1940 : femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*. Paris : Éditions des Femmes.

VINCENTIS, Paulo de. 2015. « Pintura histórica no Salão do Centenário da independência do Brasil ». Mémoire de Maîtrise, São Paulo : Universidade de São Paulo.

WANDERLEY, Carolina Alves. 2019. « Estereótipos críticos na arte brasileira : um estudo da crítica de arte sobre a produção artística de Georgina de Albuquerque (1910-1930) ». Travail rédigé afin d'obtenir le diplôme de bachelier en histoire de l'art, Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro.

WEBER, Marianne. [1914] 2016. « La femme nouvelle ». *Socio*, n° 7 : 111.

WILLIAMS, Raymond. 2015. « Bourgeois ». Dans *Keywords : A Vocabulary of Culture and Society*, 14-16. New York : Oxford.

WOLFF, Janet. 1985. « The invisible flâneuse : women and the literature of modernity ». *Theory, culture & society* 2 (3) : 37-46.

———. 1994. « The artist and the flâneur : Rodin, Rilke and Gwen John in Paris ». Dans *The flâneur*. Sous la Direction de Keith Tester, 111-137. Londres et New York : Routledge.

WOOLF, Virginia. [1929] 2020. *Un Lieu à soi*. Folio classique. Paris : Gallimard.

ANNEXES

Image retirée

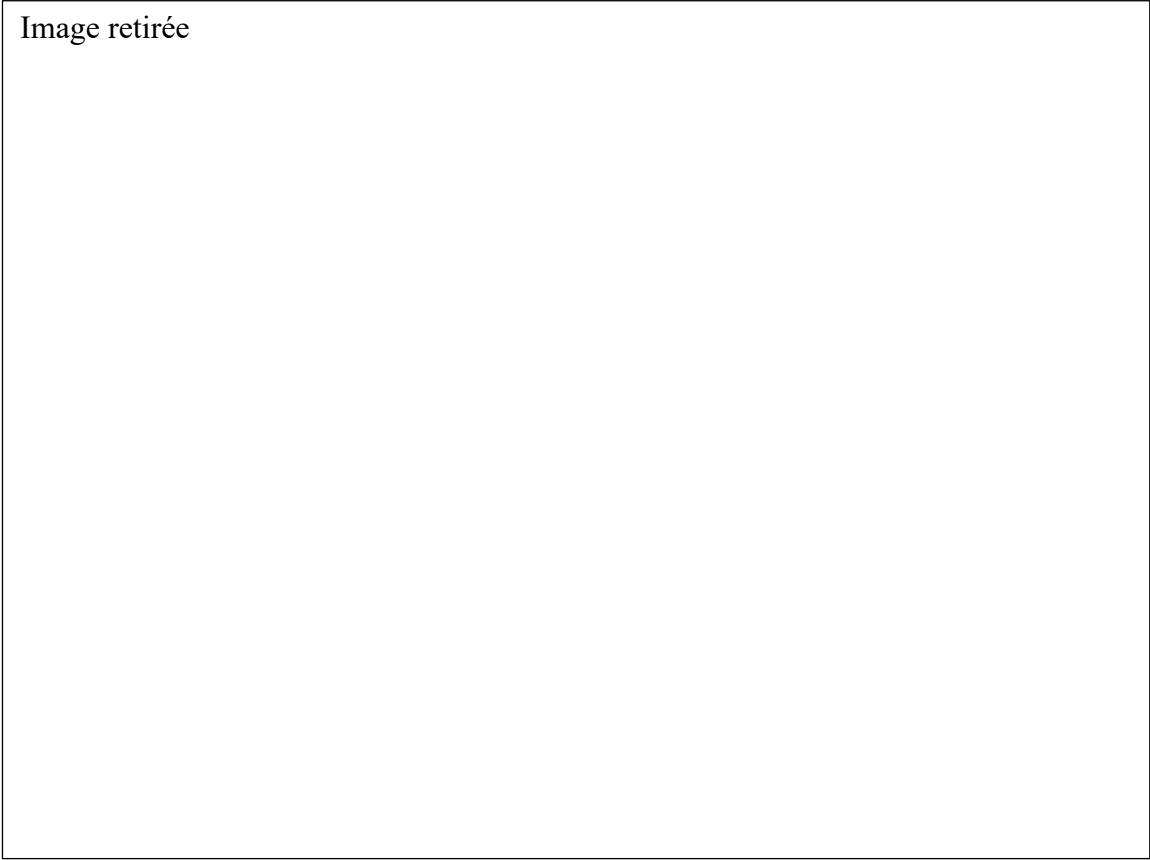


Figure 1. – Georgina de Albuquerque, *Session du Conseil d'État (Sessão do Conselho de Estado)*, 1922, huile sur toile, 210 cm X 265 cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. **Source :** <http://www.elfikurten.com.br/2013/06/georgina-de-albuquerque-o.html>

Image retirée

Figure 2. – Georgina Moura Andrade de Albuquerque, *Coin de la rivière (Canto do Rio)*, vers 1926, huile sur toile, 76,5 X 105 cm, Museu Antônio Parreiras, Niterói. **Source :** <http://www.museuantonioparreiras.rj.gov.br/acervo>

Image retirée

Figure 3. – Georgina Moura Andrade de Albuquerque, *Jeunes femmes et ara (Moças e Arara)*, sans date, huile sur toile, 119,7 x 90,2 cm, Museu Antônio Parreiras, Niterói. **Source :** <http://www.elfikurten.com.br/2013/06/georgina-de-albuquerque-o.html>

Image retirée

Figure 4. – Georgina Moura Andrade de Albuquerque, *Nair de Tefé*, vers 1920, huile sur toile, 42 cm X 34 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora. **Source** : Google Arts & Culture.

Image retirée

Figure 5. – Georgina de Albuquerque, *Dans la plantation de café (No Cafezal)*, 1926, huile sur toile, 100 cm x 138 cm, Pinacothèque de São Paulo, São Paulo. **Source** : Google Arts & Culture.

Image retirée

Figure 6. – Mary Stevenson Cassatt (1844-1926), *Dans la loge*, 1878, huile sur toile, 81,28 x 66,04 cm, Museum of Fine Arts, Boston. **Source** : <https://collections.mfa.org/download/31365>

Image retirée

Figure 7. – Georgina de Albuquerque, *Suprême amour (Supremo amor)*, 1907, huile sur toile, 130 x 80 cm, localisation inconnue. **Source :**
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103349x&pasta=ano%20191&pesq=Georgina%20de%20Albuquerque&pagfis=292>

Image retirée

Figure 8. – Georgina de Albuquerque, *Tête d'Italienne (Cabeça de italiana)*, 1907, huile sur toile, 61 x 50 cm, Pinacothèque de l'État de São Paulo, São Paulo. **Source** : Google Arts & Culture.

Image retirée

Figure 9. – Georgina de Albuquerque, *L'Arbre de Noël (Árvore de Natal)*, 1916, huile sur toile, dimensions inconnues, localisation inconnue. **Source :** <https://peregrinacultural.wordpress.com/2015/12/24/a-arvore-de-natal-em-festa-pinturas/>

Image retirée

Figure 10. – Augusto Bracet, *Premiers sons de l'hymne à l'indépendance (Primeiros sons do hino da independência)*, 1922, huile sur toile, 190 x 250 cm, Museu histórico nacional, Rio de Janeiro.

Source : Wikipédia.

Image retirée

Figure 11. – Pedro Bruno, *Tiradentes, le précurseur* (*Tiradentes, o precursor*), 1922, huile sur toile, 265 x 372 cm, Museu histórico nacional, Rio de Janeiro. **Source :** <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1740887364989622-veja-imagens-de-o-sequestro-da-independencia-uma-historia-da-construcao-do-mito-do-sete-de-setembro>

Image retirée

Figure 12. – Hélios Seelinger, *Ma terre (Minha terra)*, 1921, huile sur toile, 300 x 600 cm, Museu histórico nacional, Rio de Janeiro. **Source** : Google Arts & Culture.

Image retirée

Figure 13. – Pedro Américo, *L'Indépendance ou la Mort ! (Independência ou morte !)*, 1888, huile sur toile, 760 x 415 cm, Museu Paulista, São Paulo. **Source** : Wikipédia.



Figure 14. – Le tableau *Session du Conseil d'État* (1922) de Georgina de Albuquerque exposé au Musée historique national à Rio de Janeiro, 2022. **Source** : photo prise par l'auteurice.

Image retirée

Figure 15. – Georgina de Albuquerque, *Sans titre*, 1942, dessin, dimensions inconnues, École des beaux-arts, Rio de Janeiro. **Source** : Albuquerque, 1948.

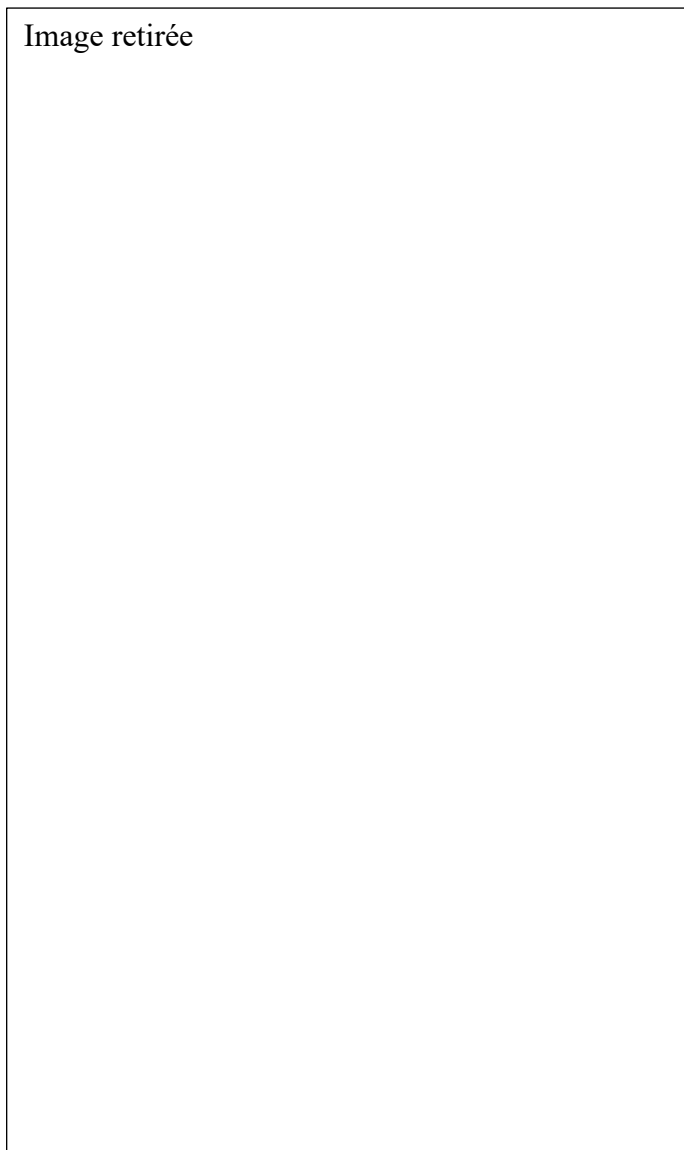


Figure 16. – Georgina de Albuquerque, *Sans titre*, 1942, dessin, dimensions inconnues, École des beaux-arts, Rio de Janeiro. **Source** : Albuquerque, 1948.

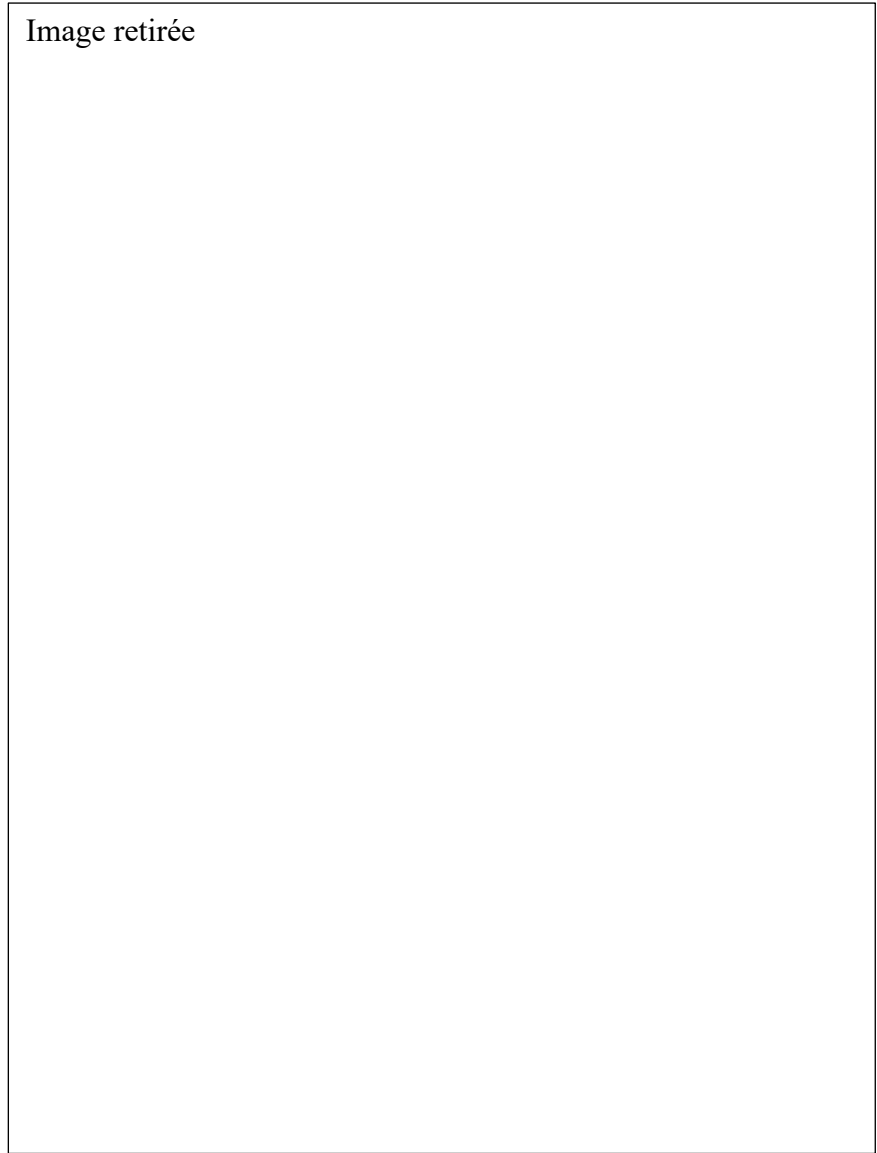


Figure 17. – *Nouveau Directeur (Novo Diretor)*. **Source** : Biblioteca Walter Nery.

Image retirée

Figure 18. – Photographe inconnue, *Georgina de Albuquerque et Lucílio de Albuquerque dans leur atelier à Paris*, début du 20^e siècle, photographie argentique, dimensions inconnues, Bibliothèque nationale, Rio de Janeiro. **Source :**

http://dezenovevinte.net/800/tomo4/index_arquivos/800_IV_mhn.pdf

Image retirée

Figure 19. – Photographe inconnue, *Georgina de Albuquerque et Lucílio de Albuquerque, Album de photographie d'artistes brésiliens et étrangers de Nogueira Silva*, début du 20^e siècle, photographie argentique, dimensions inconnues, Bibliothèque nationale, Rio de Janeiro. **Source :**

http://dezenovevinte.net/800/tomo4/index_arquivos/800_IV_mhn.pdf

Image retirée

Figure 20. – Photographe inconnue, *Georgina de Albuquerque et ses fils*, *Album de photographie d'artistes brésiliens et étrangers de Nogueira Silva*, vers 1920, photographie argentique, dimensions inconnues, Bibliothèque nationale, Rio de Janeiro. **Source :** http://dezenovevinte.net/800/tomo4/index_arquivos/800_IV_mhn.pdf

Image retirée

Figure 21. – Lucílio de Albuquerque, *Tête (À la Campagne)* (*Cabeça (À la campagne)*), 1907, huile sur toile, 61 x 50 cm, Pinacothèque de l'État de São Paulo, São Paulo. **Source** : Google Arts & Culture.



Figure 22. – Lucílio de Albuquerque, *Portrait de Georgina de Albuquerque (Retrato de Georgina de Albuquerque*, 1920, huile sur toile, 145,5 x 96 cm, Musée de l'Ingá, Niterói, RJ. **Source** : http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_la_arquivos/la_1920_ii.jpg

Image retirée

Figure 23. – Abigail de Andrade (1864-1890), *Panier de courses (Cesto de compras)*, 1884, huile sur toile, dimensions inconnues, collection particulière. **Source** : Wikipédia.

Image retirée

Figure 24. – Georgina de Albuquerque, *Nu féminin (Nu feminino)*, vers 1907, huile sur toile, 81,5 x 50 cm, Musée Dom João VI, Rio de Janeiro. **Source** : Chiarelli et al, 2015 : 64.

Image retirée

Figure 25. – Álvaro Cotrim, *La Peintre Georgia [sic] de Albuquerque* (*A pintora Georgia [sic] de Albuquerque*), 1942, dessin, dimensions inconnues, localisation inconnue. **Source** : *Vamos ler*, 1942.

Image retirée

Figure 26. – Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), *Quelques collègues (Alguns colegas)*, 1921, huile sur toile, 45,5 x 170,6 cm, Musée national des beaux-arts, Rio de Janeiro. **Source** : Wikipédia.

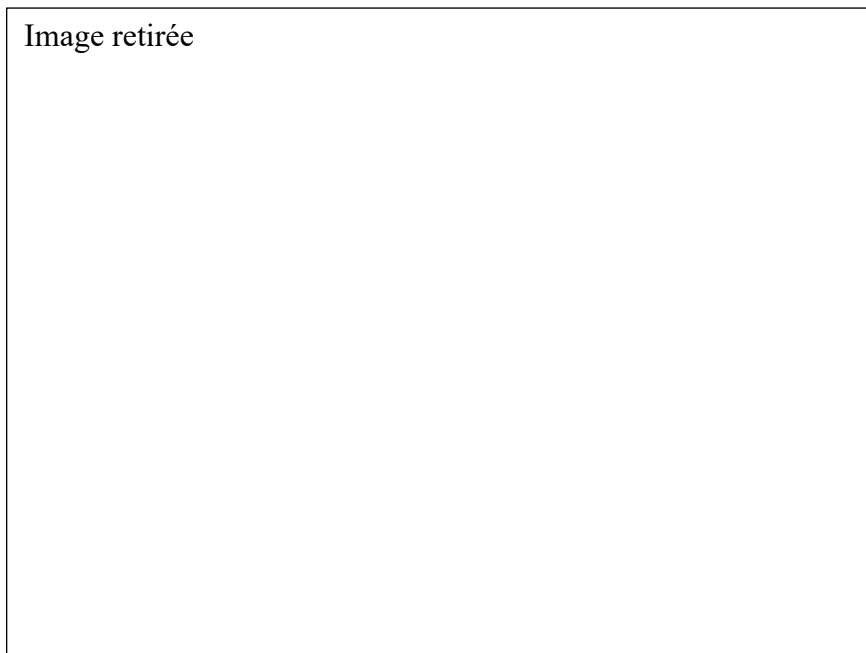


Figure 27. – Photographe inconnu, *L'Avenue Centrale (actuelle avenue Rio Branco)* à *Rio de Janeiro*, au 19^e siècle, photographie noir et blanc, dimensions inconnues, localisation inconnue. **Source** : <http://querepublicaessa.an.gov.br/temas/323-reformas-urbanas-do-rio-de-janeiro-no-inicio-do-seculo-xx.html>

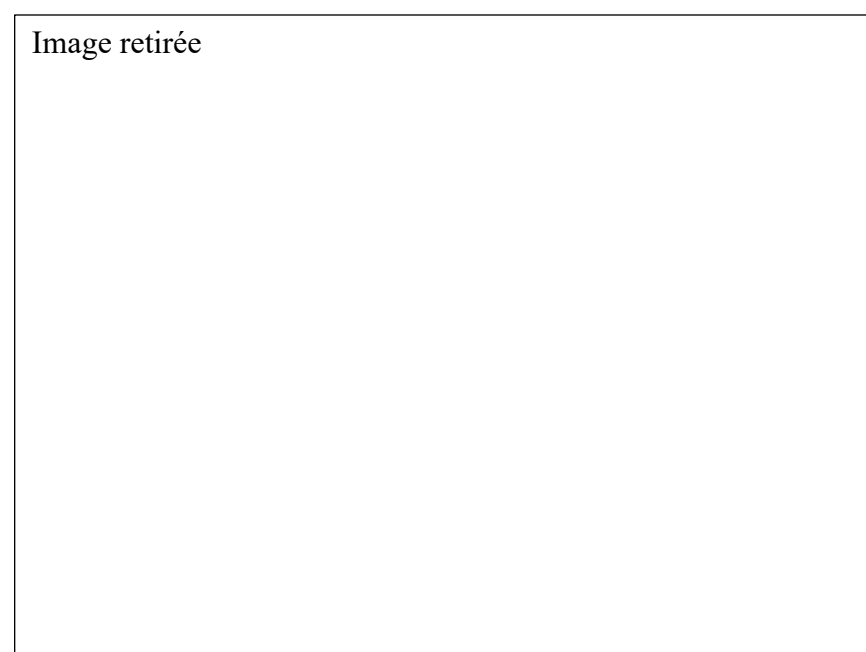


Figure 28. – Photographe inconnu, *L'Avenue Centrale (actuelle avenue Rio Branco)* à *Rio de Janeiro* au 20^e siècle, photographie noir et blanc, dimensions inconnues, localisation inconnue. **Source** : <http://querepublicaessa.an.gov.br/temas/323-reformas-urbanas-do-rio-de-janeiro-no-inicio-do-seculo-xx.html>

Image retirée

Figure 29. – Amaro, *Postaes*, 1909, encre sur papier, dimensions inconnues, localisation inconnue.
Source : *Revista da Semana*, 15 août 1909, numéro 483, page 15.

Image retirée

Figure 30. – De La Tramblais, *Hausmann (Gâcheur)*, 1870-1871, Lithographie coloriée à la main sur papier, 27 x 18,4 cm, Victoria and Albert Museum, Londres. **Source :**
<https://collections.vam.ac.uk/item/O185312/hausmann-gacheur-print-de-la-tramblais/hausmann-g%C3%A2cheur-print-de-la-tramblais/hausmann-g%C3%A2cheur-print-de-la-tramblais/>

Image retirée

Figure 31. – Artiste inconnue, *Bar Canto do Rio*, 1929, encre sur papier, dimensions inconnues, localisation inconnue. **Source** : *Jornal Beira-Mar*, année VII, numéro 182, 1^{er} septembre 1929, page 3.



Figure 32. – *Vue de la plage d'Icaraí sur la baie de Guanabara*, 2022, photographie digitale. **Source** : photographie prise par l'autrice.

Image retirée

Figure 33. – Georgina Moura Andrade de Albuquerque, *Dimanche au quartier Quinta da boa vista* (*Domingo na Quinta da Boa Vista*), 1927, huile sur toile, 98 x 111 cm, collection particulière.
Source : Silva (2021 : 165).

Image retirée

Figure 34. – *Ao 1º Barateiro*, annonce publicitaire. **Source** : *Fon-Fon* le 4 juillet 1925, année XIX, numéro 27, page 23.

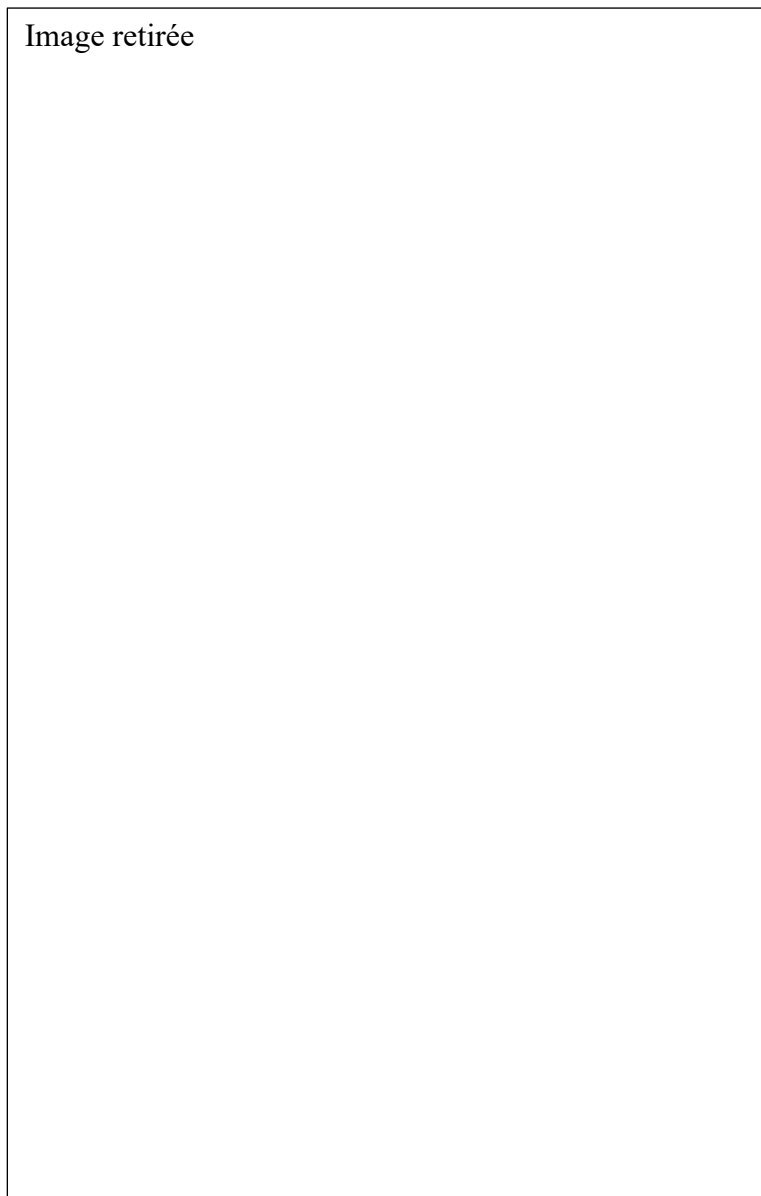


Figure 35. – *Casa Colombo*, annonce publicitaire. **Source** : la revue *Fon-Fon* le 11 avril 1926, année XX, numéro 15, page 19.

Image retirée

Figure 36. – *Casa Abrunhosa*, annonce publicitaire. **Source :** *Frou-frou*, 1923, année I, numéro 5, page 28.

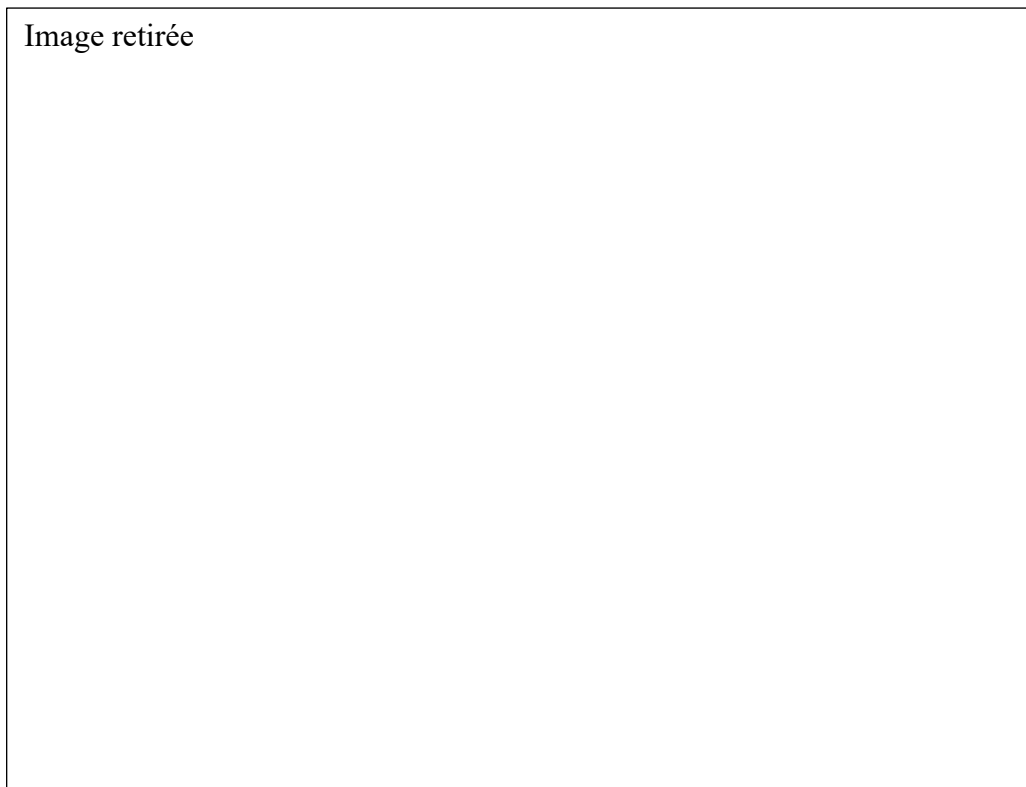


Figure 37. – *Elegancia carioca*, photographie. **Source** : *Fon-Fon*, le 11 août 1925, année XIX, numéro 34, page 63. Traduction de la légende : « La Casa Abrunhosa, avec ses "exemplaires" étincelants, retient le pas de belles petites figures de l'élégance carioca, qui restent des heures et des heures à apprécier les riches modèles de l'établissement réputé de la chaussure de la rue Assembléa. »

Image retirée

Figure 38. – *Casas de luxo*, photographie. **Source** : *Fon-Fon*, le 2 janvier 1926, année XX, numéro 1, page 66. Traduction de la légende : « Des figures féminines de notre "haute-gamme" ont été surprises par notre lentille lorsqu'elles ont quitté le célèbre établissement de chaussures de la rue Assembléa — *Casa Abrunhosa*. »

Image retirée

Figure 39. – *Calçados chics*, photographie. **Source** : *Fon-Fon*, le 11 septembre 1926, année XX, numéro 37, page 51. Traduction de la légende : « Chaussures chics — En cette fin d’hiver, quand le froid commence à décliner, les élégantes clientes de Casa Abrunhosa commencent aussi à se déplacer pour ne pas manquer leurs chaussures chics de la saison qui commence... »

Image retirée

Figure 40. – Gustavo Dall'ara (1865-1923), *Maison persane à la rue Rosario* (*Casa persa na rua do Rosário*), 1914, huile sur toile, 76 x 47 cm, Collection Sergio Fadel. **Source** : Fadel (2009 : 126)

Image retirée

Figure 41. – Augusto Malta (1903-1936), *Vue de la façade d'un bâtiment orné d'éléments mauresques* (*Vista da fachada en frente a prédio enfeitado com elementos mouriscos*), sans date, photographie noir et blanc, dimensions inconnues, localisation inconnue. **Source :** http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_am_arquivos/am_sd_mourisco.jpg

Image retirée

Figure 42. – Gustavo Dall'ara (1865-1923), *Rue 1^{er} mars (Rua 1^o de março)*, 1915, huile sur toile, 59 x 41,7 cm, collection Maria do Rosário Moreira de Souza. **Source :** <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65237/rua-1-de-marco>.

Image retirée

Figure 43. – Gustavo Dall'ara (1865-1923), *Place Saint François de Paule (Largo São Francisco de Paula)*, 1918, 54 x 73 cm, collection Ronaldo do Valle Simões. **Source :** <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65238/largo-de-sao-francisco-de-paula>.

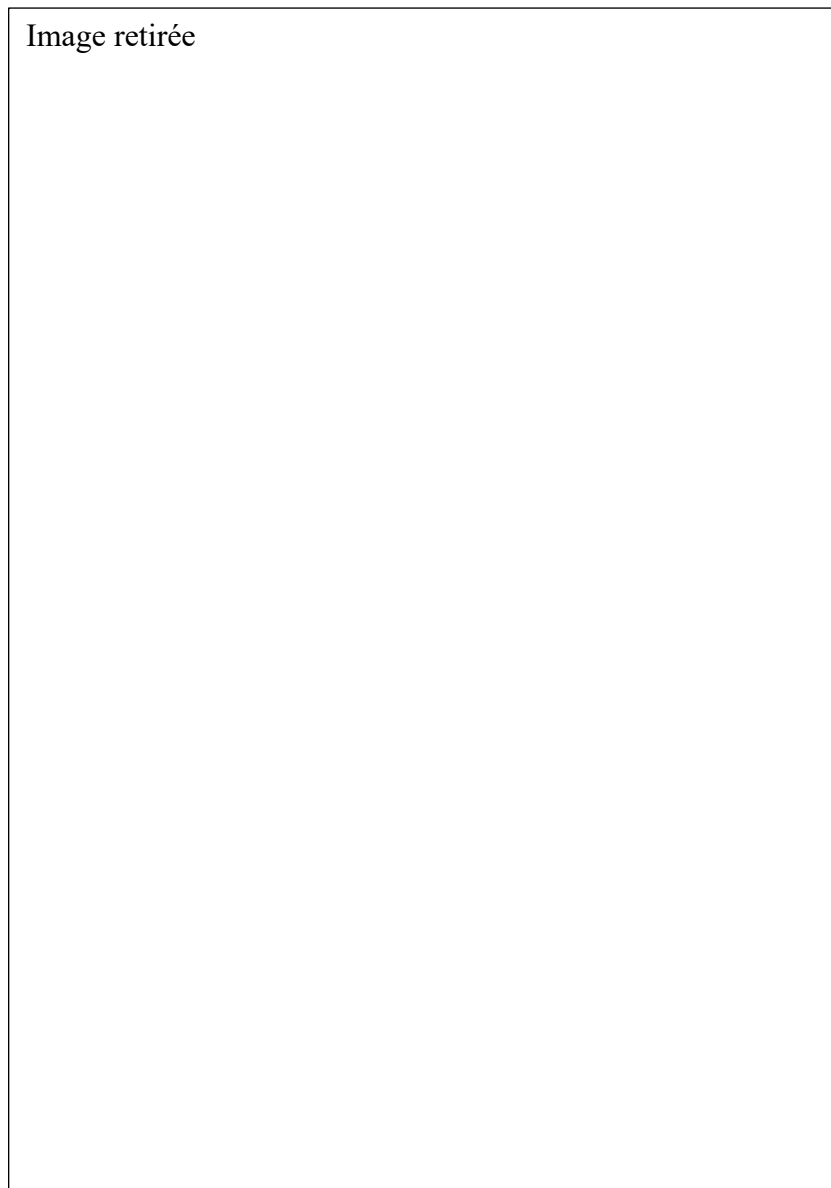


Figure 44. – Benedito Carneiro Bastos Barreto, dit Belmonte (1896 – 1947), dit Belmonte, *Sans titre*, 1925, encre sur papier, dimensions inconnues, localisation inconnue. **Source** : *Frou-frou*, ano III, numéro 30, novembre 1925, page 35.

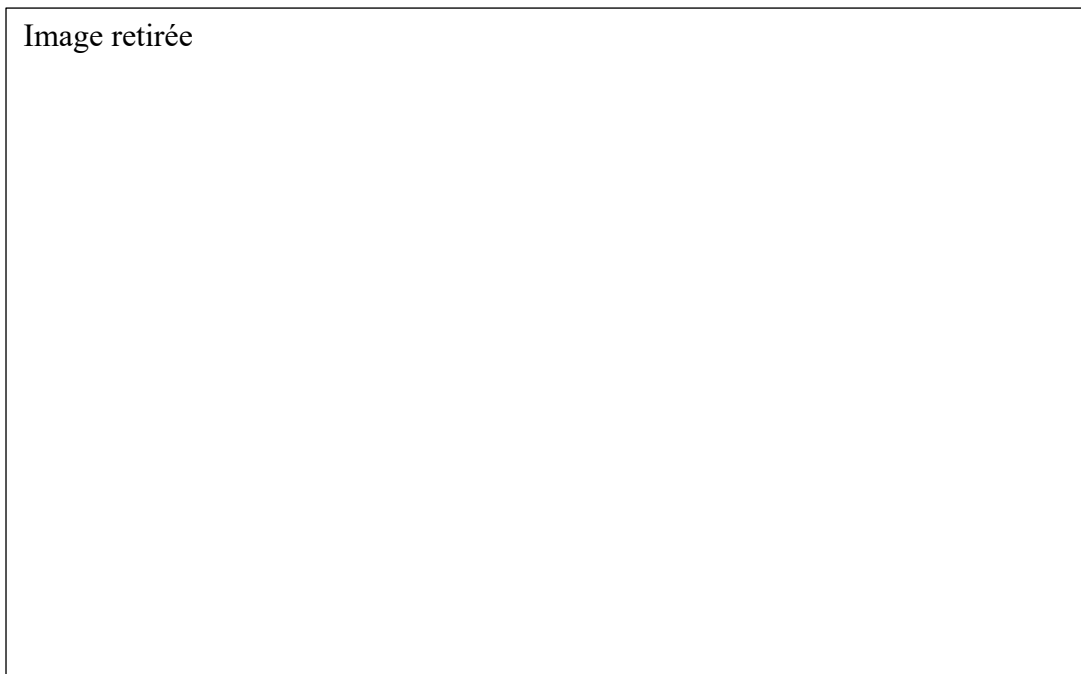


Figure 45. – Photographe inconnue, *Largo do Machado*, photographie publiée dans le magazine *Careta*, le 17 janvier 1926, numéro 917, page 22. **Source :** http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/careta/careta_1926/careta_1926_917.pdf



Figure 46. – Photographe inconnue, *Instantaneo*, photographie publiée dans le magazine *Careta*, le 13 mars 1926, numéro 925, page 19. **Source :** http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/careta/careta_1926/careta_1926_925.pdf

Image retirée

Figure 47. – Benedito Carneiro Bastos Barreto, dit Belmonte (1896 – 1947), dit Belmonte, *A missa do gallo*, 1925, encre sur papier, dimensions inconnues, localisation inconnue. **Source :** Stambowsky (2019 : 79)

Image retirée

Figure 48. – Benedito Carneiro Bastos Barreto, dit Belmonte (1896 – 1947), *Aujourd'hui... C'est comme ça (Agora... É assim)*, 1925, encre sur papier, dimensions inconnues, localisation inconnue. **Source** : *Frou-frou*, ano II, número 20, janvier 1925, page 26.

Image retirée

Figure 49. – José Carlos de Brito e Cunha (1884-1950), dit J. Carlos, *Le secret et l'indiscrétion (O Segredo e a indiscrição)*, 1928, encre sur papier, dimensions inconnues, localisation inconnue.
Source : *O Malho*, ano XXVII, número 1 342, le 2 juin 1928, page couverture.

Image retirée

Figure 50. – Mary Cassatt, *Intérieur d'un tramway passant sur un pont*, 1890-91, pointe sèche et aquatinte, imprimée en couleurs sur papier, 36,5 x 26,8 cm, Museum of Fine Arts, Boston.
Source : Google Arts & Culture.

Image retirée

Figure 51. – Édouard Manet, *La partie de croquet*, 1871, huile sur toile, 45,72 x 73,03 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City. **Source** : Google Arts & Culture.

Image retirée

Figure 52. – Georgina de Albuquerque accompagnée de ses étudiantes lors d'un voyage à São Paulo.
Source : « Visita S. Paulo uma caravana da Escola de Bellas Artes do Rio de Janeiro », *Correio Paulistano*, 6 novembre 1937.

Image retirée

Figure 53. – Anita Malfatti, *L'Étudiante russe (A estudante russa)*, vers 1915, huile sur toile, 76 x 61 cm, Institute d'études brésiliens de l'Université de São Paulo, São Paulo. **Source :** Enciclopédia Itaú Cultural.

Image retirée

Figure 54. – Georgina de Albuquerque et Anita Malfatti au vernissage de l'exposition de Malfatti au Palace Hôtel à Rio de Janeiro. **Source** : « Um grande acontecimento artístico », *A Nação*, 6 octobre 1937, n.1453, page 3.

Image retirée

Figure 55. – Georgina Moura Andrade de Albuquerque (1885-1962), *Portrait d'Anita Malfatti* (*Retrato de Anita Malfatti*), décennie 1930, huile sur toile, 33 x 40 cm, Collection famille Anita Malfatti. **Source** : <https://www.ateliearterestauracao.com.br/uma-obra-varios-materiais-conservacao-e-restauracao-georgina-albuquerque/>

Image retirée

Figure 56. – Édouard Manet (1832-1883), *Le Balcon*, 1868-1869, huile sur toile, 170 x 124 cm, Musée d'Orsay, Paris. **Source** : Wikipédia.

Image retirée

Figure 57. – Georgina Moura Andrade de Albuquerque (1885-1962), *La lecture (Leitura)*, vers 1937, huile sur toile, dimensions inconnues, collection particulière. **Source** : Catalogue du V Salon pauliste des beaux-arts.

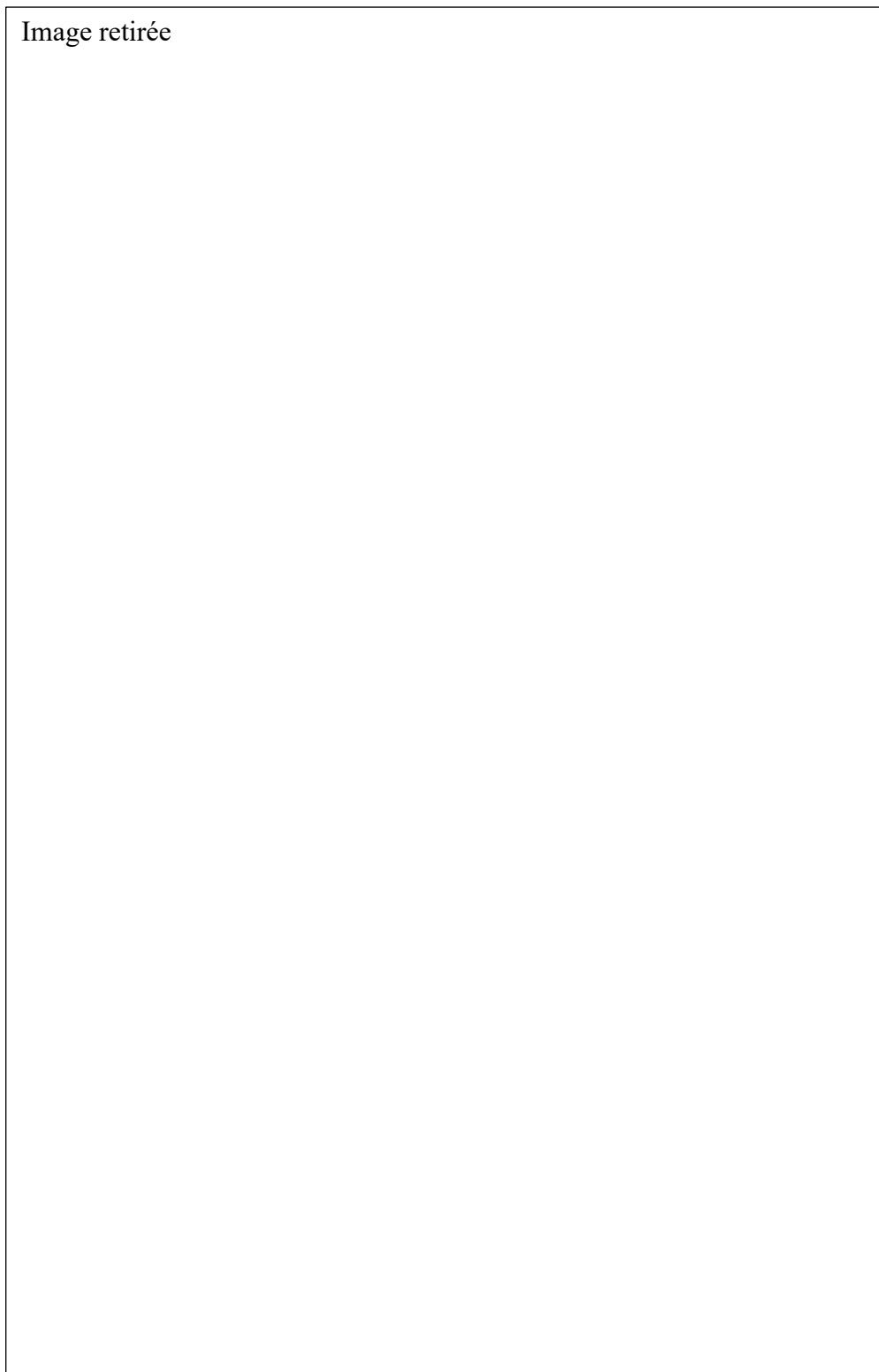


Figure 58. – Les tendances de la mode de la fin des années 1930. **Source** : « Fon-fon feminino », *Fon-fon*, 1937, n.30, page 34.

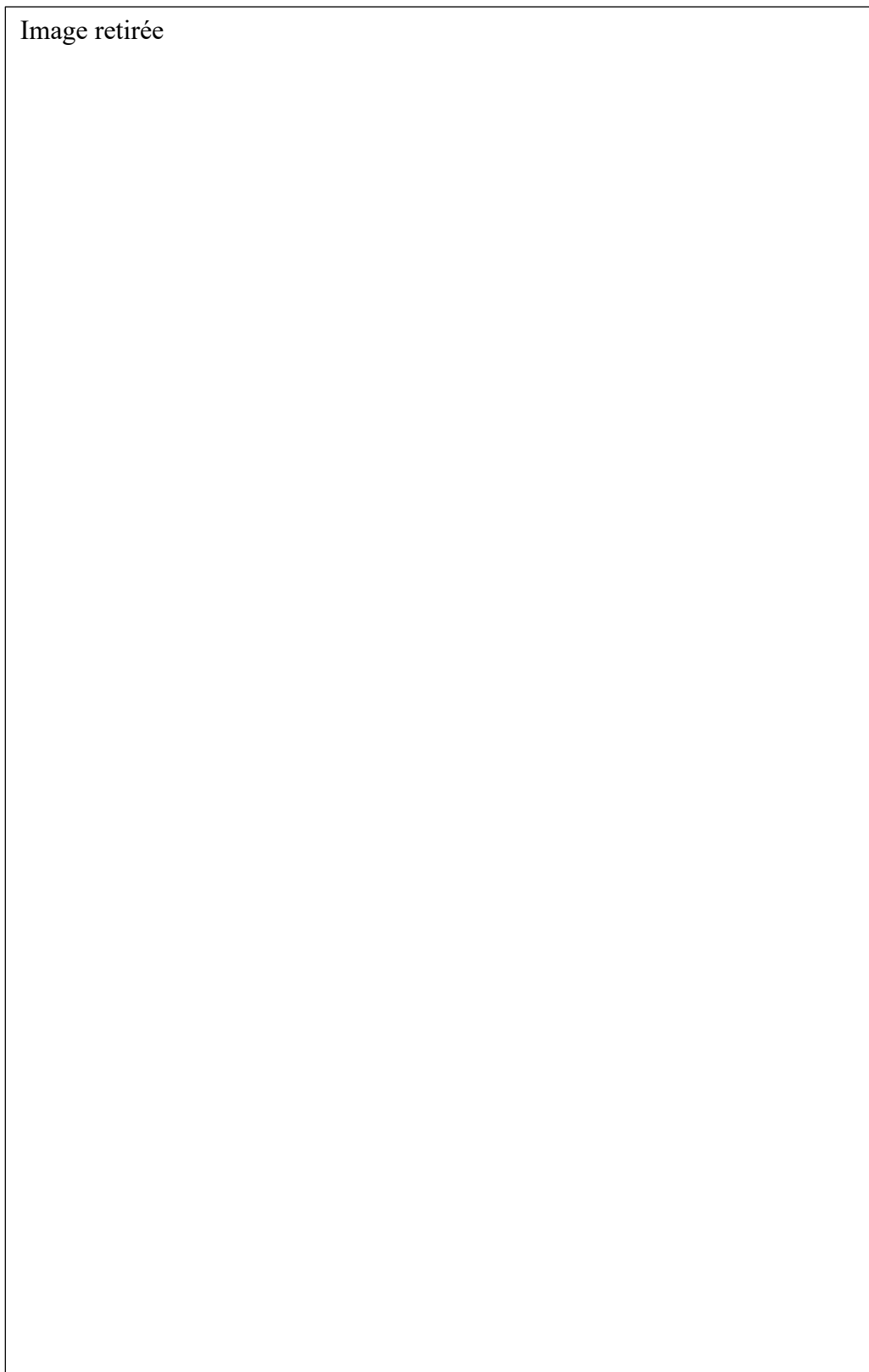


Figure 59. – Les tendances de la mode de la fin des années 1930. **Source** : « Fon-fon feminino », *Fon-fon*, 1937, n.48, page 38.

Image retirée

Figure 60. – Les tendances de la mode de la fin des années 1930. **Source** : « Nossa Capa », *Fon-fon*, 1938, n.22, page 41.

Image retirée

Figure 61. – Femmes arborant des coiffés en boucles attachées. **Source** : « Blusas », *Fon-fon*, 1937, n.30, page 20.

Image retirée

Figure 62. – Détail de la publicité du Collegio Bennett. **Source** : *Jornal Beira-mar*, 1932, n.343, page 27.

Image retirée

Figure 63. – Ce que portent les vedettes (O que vestem as estrelas). **Source** : *Fon-fon*, 1937, n.43, pages 22 et 23.

Image retirée

Figure 64. – Madeleine Vionnet (1876-1975), *Robe de soirée*, automne/hiver 1938-1939, tissu et metal thread, dimensions inconnues, The Metropolitan Museum of Art, New York. **Source :** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82110>

Image retirée

Figure 65. – Madeleine Vionnet (1876-1975), *Robe de soirée*, 1937, soie, dimensions inconnues, The Metropolitan Museum of Art, New York. **Source :**

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83476?ft=Madeleine+Vionnet&offset=80&rpp=40&pos=90>

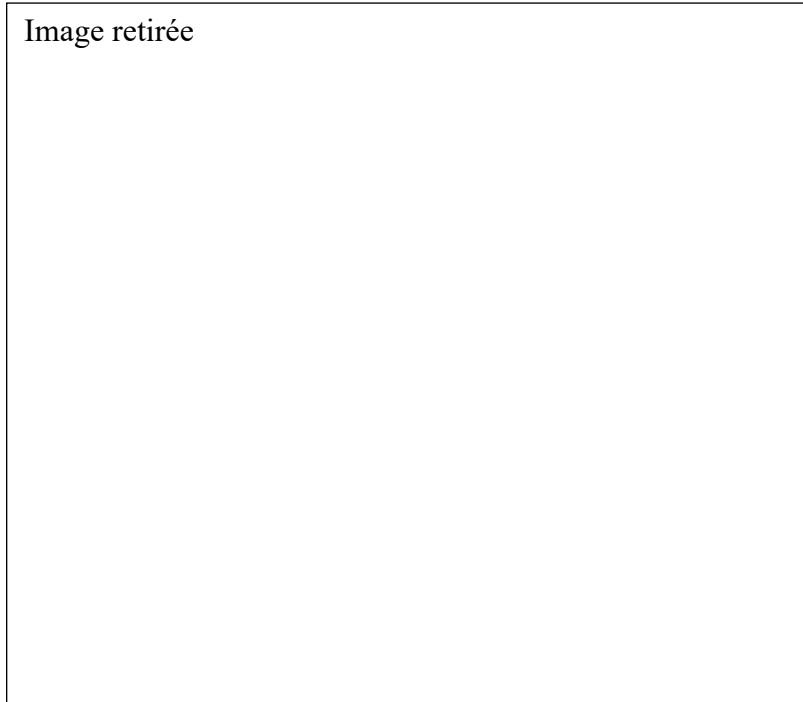


Figure 66. – Greta Garbo dans le film de Richard Boleslawski, *Le voile des illusions* (1934). **Source :** https://www.imdb.com/title/tt0025617/?ref_=tt_mv_desc

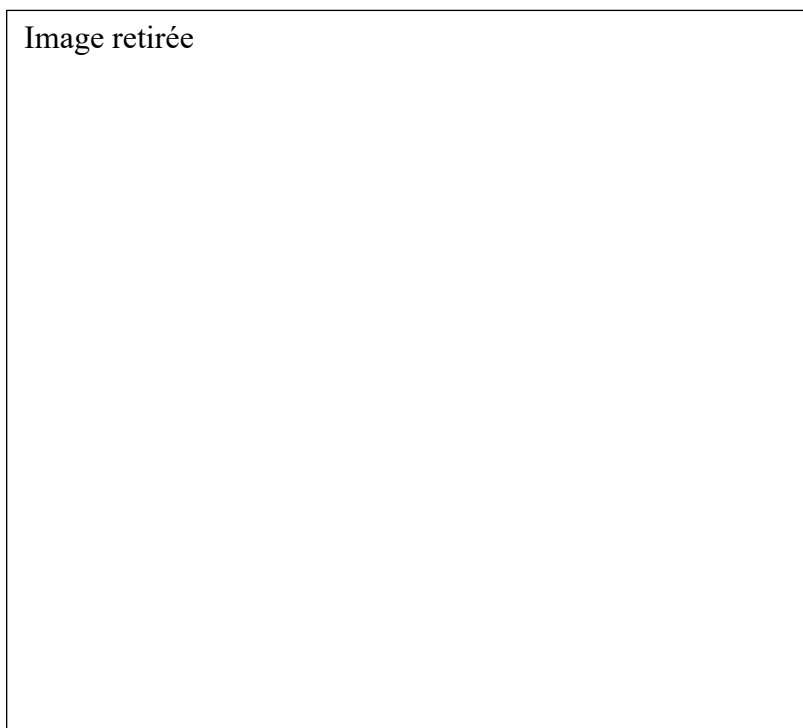


Figure 67. – Katharine Hepburn (1907-2003) dans le film de George Cukor, *Vacances* (1938). **Source :** <https://www.cbsnews.com/pictures/katharine-hepburn/>

Image retirée

Figure 68. – Helen Galloway McNicoll (1879-1915), *La Tenue victorienne*, vers 1914, huile sur toile, 83,7 x 69,1 cm, Musée McCord Stewart, Montréal. **Source** : <https://collections.musee-mccord-stewart.ca/fr/objects/details/102100?ctx=3cab3985d1a31a4cdb989f86f146cbbee9c9f158&idx=0>.

Image retirée

Figure 69. – Mary Stevenson Cassatt (1844-1926), *Françoise en vert, cousant* (*Françoise in green, sewing*), 1908, huile sur toile, 81,3 x 64,8 cm, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, DC. **Source** : https://npg.si.edu/object/npg_1_1922

Image retirée

Figure 70. – La publicité du Collegio Bennett. **Source** : *Jornal Beira-mar*, 1932, n.343, p. 27.

Image retirée

Figure 71. – Édouard Manet (1832-1883), *L'Exécution de Maximilien*, 1868-1869, huile sur toile, 252 x 305 cm, Kunsthalle de Mannheim, Mannheim (Allemagne). **Source** : Wikipédia.

Image retirée

Figure 72. – Attribué à Francisco Goya (1746-1828), *Les Majas au balcon* de (1808-1814), 194,8 x 125,7 cm, huile sur toile, The Metropolitan Museum of Art, New York. **Source** : Wikipédia.

Image retirée

Figure 73. – Berthe Marie Pauline Morisot (1841-1895), *Dame et enfant sur la terrasse des Morisot, ou femme et enfant au balcon*, 1872, huile sur toile, 61 x 50 cm, Bridgestone Museum of Art, Tokyo. **Source** : Wikipédia.

Image retirée

Figure 74. – Mary Stevenson Cassatt (1844-1926), *Susan sur un balcon tenant un chien*, 1883, huile sur toile, 100,3 x 64,7 cm, National Gallery of Art, Washington. **Source** : Wikiart.

Image retirée

Figure 75. – Tarsila de Aguiar do Amaral (1886 – 1973), *La femme noire (A Negra)*, 1923, huile sur toile, 100 x 81,3 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Source : <https://www.moma.org/audio/playlist/48/733>

Image retirée

Figure 76. – Candido Portinari (1903-1962), *Tête de métisse sur fond bleu* (*Cabeça de Mulata com fundo azul*), 1937, fresque, 38 x 42,5 cm, Museu Casa de Portinari, Brodowski, São Paulo,
Source : Google Arts & Culture.

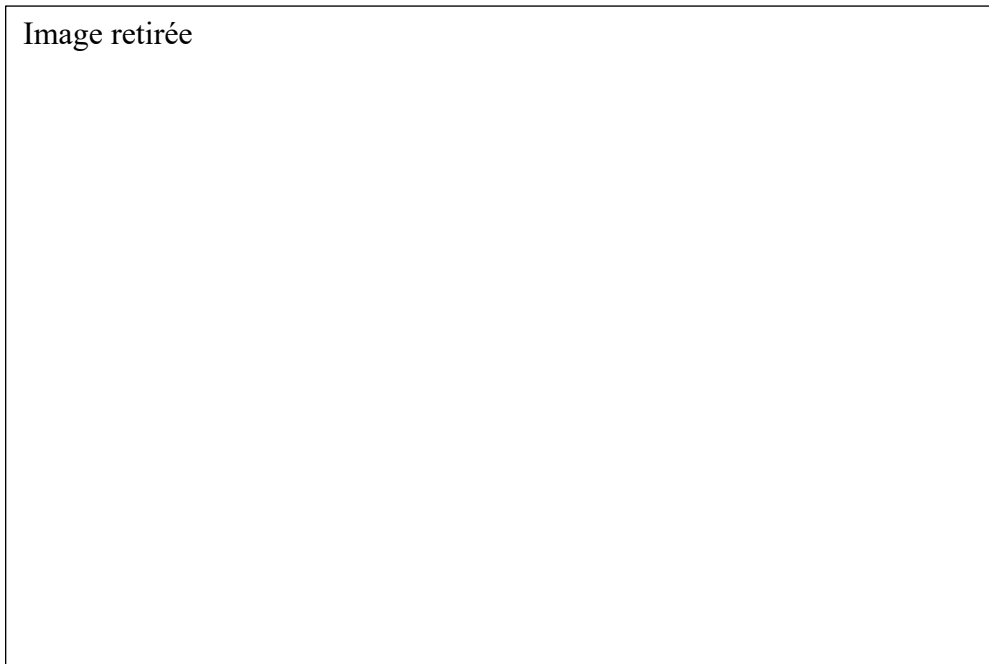


Figure 77. – *Ara macao*. Photographie prise par Charles J. Sharp. **Source** : Wikipédia.

Image retirée

Figure 78. – La figure de l'ara dans le livre d'Ornithologie brésilienne. **Source** : Descourtilz 1852, planche 7.

Image retirée

Figure 79. – Martin Waldseemüller (1470-1519), *Universalis cosmographia secundum Ptholomaei traditionem et Americi Vespucii alioru[m]que lustrationes*, 1507, carte, 128 x 233 cm, Library of Congress Geography and Map Division, Washington. **Source :** <https://www.loc.gov/resource/g3200.ct000725C/?r=-0.162,-0.001,1.329,0.619,0>.

Image retirée

Figure 80. – Martin Waldseemüller (1470-1519), *Universalis cosmographia secundum Ptholomaei traditionem et Americi Vespucii alioru[m]que lustrationes*, détail, 1507, carte, 128 x 233 cm, Library of Congress Geography and Map Division, Washington. **Source :** <https://www.loc.gov/resource/g3200.ct000725C/?r=-0.162,-0.001,1.329,0.619,0>.

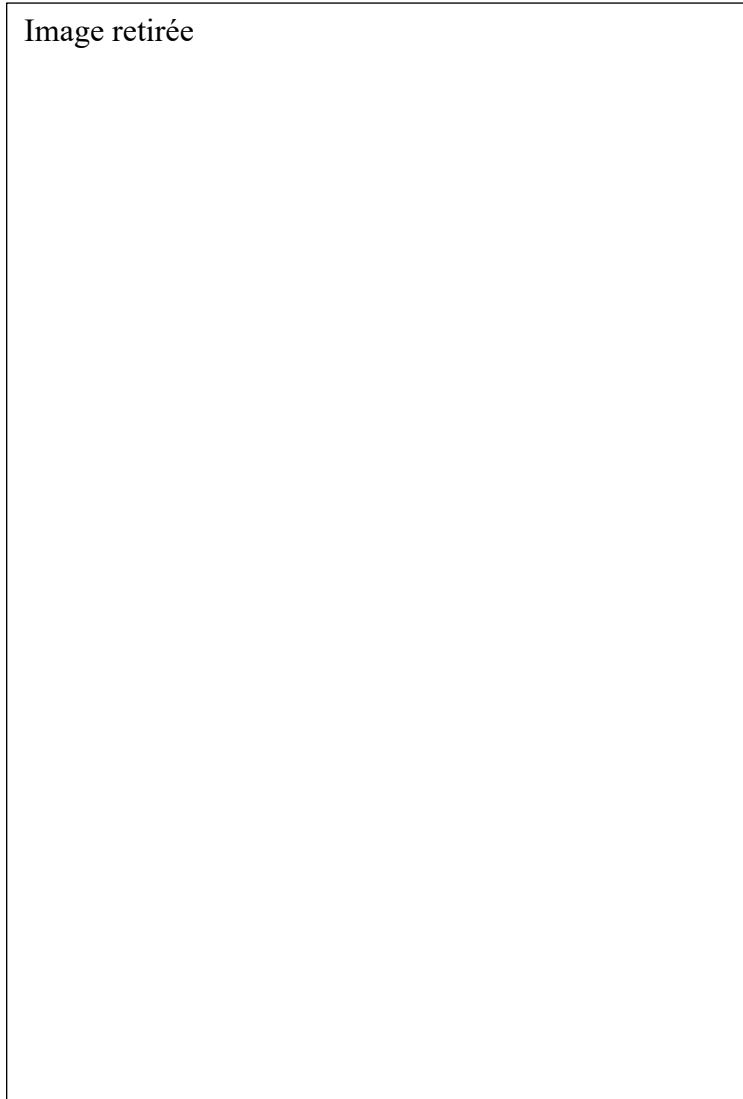


Figure 81. – Manoel Santiago (1897-1987), *Tatouage (Tatuagem)*, 1929, huile sur toile, 195,5 x 130,9 cm, Musée d'art, Belém. **Source :** http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ms_arquivos/ms_1929_tatuagem.jpg

Image retirée

Figure 82. – Candido Portinari, *Flore et faune brésiliennes (Flora e fauna brasileiras)*, 1934, huile sur toile, 80 x 160 cm, Projeto Portinari, Rio de Janeiro. **Source** : Google Arts & Culture.

Image retirée

Figure 83. – Hilaire Germain Edgar Degas (1834-1917), *Femme se baignant dans une baignoire peu profonde*, 1885, fusain et pastel sur papier vélin vert clair posés sur des boulons de soie, 81,3 x 56,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. **Source :** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436127>

Image retirée

Figure 84. – Mary Stevenson Cassatt (1844-1926), *La toilette*, 1890-1891, pointe sèche et aquatinte en couleur sur papier, 43,2 x 29,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. **Source :** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337064>

Image retirée

Figure 85. – Mary Stevenson Cassatt, *Le Thé*, vers 1880, huile sur toile, 64,77 x 92,07 cm, Museum of Fine Arts, Boston. **Source** : <https://collections.mfa.org/objects/32829/the-tea>