

Université de Montréal

**La sociabilité latino-américaniste :
continentalisme, histoire et critique d'art (1967-1995)**

par

Diogo Rodrigues de Barros

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

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de philosophiæ doctor (Ph.D.) en
histoire de l'art

Août 2023

© Diogo Rodrigues de Barros, 2023

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

Cette thèse intitulée

**La sociabilité latino-américaniste :
continentalisme, histoire et critique d'art (1967-1995)**

Présentée par
Diogo Rodrigues de Barros

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Analays Alvarez Hernandez
Présidente-rapporteuse

Christine Bernier
Directrice de recherche

Jean-Philippe Uzel
Membre du jury

Maria de Fátima Morethy Couto
Examinatrice externe

RÉSUMÉ

Notre recherche doctorale porte sur la critique d'art latino-américaniste. Cette génération de critiques d'art est née à la fin des années 1960. Elle a atteint son apogée dans la seconde moitié de la décennie suivante et a connu un déclin progressif au cours des années 1980 et de la première moitié des années 1990. Le latino-américanisme est un type de continentalisme, c'est-à-dire un mouvement de promotion de l'identité historique, politique et culturelle des pays d'Amérique latine en vue de la protection d'intérêts communs dans le cadre des relations internationales. Dans la seconde moitié du 20^e siècle, il est d'ailleurs indissociable de la guerre froide, des mouvements anticolonialistes et anti-impérialistes et des utopies révolutionnaires largement disséminées dans les milieux artistiques et intellectuels d'Amérique latine. En effet, la critique d'art latino-américaniste s'est caractérisée principalement par son engagement dans le débat sur la spécificité de l'art latino-américain, son histoire et ses aspirations théoriques, esthétiques et politiques pour l'avenir. Nous éloignant de l'histoire des idées au profit du cadre plus large de l'histoire sociale, dans cette thèse doctorale nous nous intéressons particulièrement à la constitution et à la progressive consolidation des réseaux de sociabilité intellectuelle qui ont créé les conditions de possibilité pour le développement de ce projet critique. Il s'agit de la multiplication des espaces de rencontre et de débat en Amérique latine, ainsi qu'au sein d'institutions culturelles internationales et d'organisations multilatérales, avec notamment la réalisation de projets éditoriaux et muséologiques collectifs ayant fortement favorisé l'intégration culturelle latino-américaine. L'analyse de ces espaces et de ces projets est au cœur de nos réflexions.

Mots-clés : Amérique latine ; critique d'art ; art latino-américain ; latino-américanisme ; sociabilité intellectuelle ; relations culturelles internationales ; diplomatie culturelle ; anti-impérialisme ; anticolonialisme ; résistance culturelle.

ABSTRACT

This doctoral research focuses on the Latin Americanist art criticism. This generation of art critics originated in the late 1960s. It peaked in the second half of the following decade and experienced a gradual decline during the 1980s and first half of the 1990s. Latin Americanism is a type of continentalism, a movement for the promotion of the historical, political and cultural identity of the countries of Latin America with the aim of protecting common interests within international relations. In the second half of the 20th century, it was strongly linked to the Cold War, anti-colonialist and anti-imperialist movements and revolutionary utopias widely disseminated in artistic and intellectual circles in Latin America. Furthermore, Latin American art criticism was characterized mainly by its engagement in the debate on the specificity of Latin American art, its history and its theoretical, aesthetic and political aspirations for the future. Moving away from the history of ideas in favour of the broader framework of social history, this doctoral thesis is particularly interested in the constitution and the progressive consolidation of the networks of intellectual sociability which created the conditions of possibility for the development of this critical project. This involves the multiplication of meeting and debate spaces in Latin America, as well as within international cultural institutions and multilateral organizations, with the realization of collective editorial and museological projects that have strongly favoured the integration of Latin American cultures. The analysis of these spaces and these projects is at the heart of our reflections.

Keywords: Latin America; art criticism; Latin American Art; Latin Americanism; intellectual sociability; international cultural relations; cultural diplomacy; anti-imperialism; anti-colonialism; cultural resistance.

TABLE DES MATIÈRES

Liste des figures	vi
Liste des fonds d'archives	x
Liste des abréviations	xi
Remerciements	xiv
Introduction	1
1. Objet de recherche	4
2. Cadre théorique.....	4
3. Cadre temporel.....	15
4. Objectifs.....	17
5. Hypothèses de travail.....	18
6. Corpus et méthodologies d'analyse documentaire	27
7. Justification de la pertinence de ces recherches	29
8. Présentation générale de la thèse	31
Chapitre I Devenir latino-américain à l'UNESCO : diplomatie culturelle et politiques d'aide au développement comme espaces de sociabilité continentaliste	34
1. Le développementalisme latino-américain dans le Système des Nations Unies	35
1.1. Sociabilités cépaliennes : vers l'intégration économique et intellectuelle latino-américaine	37
1.2. Développementalisation du tiers monde, tiers-mondisation du système des Nations Unies	42
1.3. L'UNESCO et le monde postcolonial	47
2. « Amérique latine dans sa culture » : développement et diplomatie culturelle comme lieux de sociabilité intellectuelle	52
2.1. Lima, 1967 : les experts	53
2.2. Lima, 1967 : vers une théorie de l'unité culturelle latino-américaine	61
3. Formation, élargissement et articulation des réseaux culturels d'Amérique latine	67
3.1. La conscience du sous-développement : une histoire intellectuelle du latino-américanisme	68

3.2. Le défi de l’articulation de réseaux entre coopérations et désaccords irréconciliables ..	74
4. Considérations pour un bilan : une diplomatie culturelle vers l’intérieur	96
Chapitre II La critique d’art latino-américaniste comme réponse à la crise de la modernité : une analyse des réseaux de sociabilité intellectuelle de Damián Bayón	98
1. Argentin de Paris, disciple de Francastel.....	100
1.1. Pour la France, contre l’État : les géographies artistiques de Pierre Francastel	102
1.2. Damián Bayón, historien des périphéries	109
2. Les fonctions diplomatiques d’un Latino-Américain de service	118
2.1. Bayón et les revues culturelles.....	119
2.2. Hoggart versus Hogarth : <i>América Latina en sus artes</i> (1974) et la crise de la modernité	124
3. <i>Aventura plástica de Hispanoamérica</i> au croisement des réseaux.....	150
4. Considérations pour un bilan : l’identité latinoaméricaine, une réponse à la crise du projet de la modernité	163
Chapitre III Rencontres, expositions, débats : tentatives d’institutionnalisation de la critique d’art latino-américaniste dans les années 1970	165
1. Austin, 1975.....	167
1.1. Le symposium d’art	169
1.2. L’exposition <i>Douze Artistes latino-américains aujourd’hui</i>	192
2. Caracas, 1978.....	203
2.1. Vue d’ensemble : identité et institutionnalisation.....	204
2.2. Roberto Pontual : témoignage en cinq parties	210
3. São Paulo, 1978	220
3.1. Les polémiques autour de l’organisation	223
3.2. Le symposium, l’exposition et leurs retombées.....	242
4. Considérations pour un bilan : le latino-américanisme à son sommet	261
Chapitre IV Le latino-américanisme d’exportation dans les années 1980 et 1990	263
1. Exposer l’art latino-américain aux États-Unis et en Europe dans les années 1980.....	269
1.1. 1980 : une exposition d’art latino-américain annulée au MoMA	269
1.2. 1987 : <i>Art of the Fantastic</i> à Indianapolis et <i>Modernidade</i> à Paris	284

2. Séville, Paris, Cologne et New York : les artistes latino-américains du 20 ^e siècle	297
2.1. Vue d'ensemble d'une exposition itinérante en transformation	297
2.2. Paris versus New York : Amérique latine, l'objet du désir	310
3. Failles et limites du latino-américanisme d'exportation	318
3.1. Le Cinquième centenaire de la rencontre de deux mondes	319
3.2. Le « malentendu » du latino-américanisme d'exportation	328
4. Considérations pour un bilan : déclin et mélancolie	332
Conclusion	335
1. La célébration du déclin de la critique d'art latino-américaniste dans les années 1990 comme problème méthodologique pour l'étude de l'histoire de cette génération	335
2. Retour sur les hypothèses de travail	347
3. Vers un latino-américanisme intersectionnel dans le Sud global	354
Bibliographie	365
1. La production de la critique d'art latino-américaniste	365
2. Le débat latino-américaniste	372
3. Bibliographie générale.....	377
Annexe 1	396
Annexe 2	403

LISTE DES FIGURES

- Figure 1* Image de film, Luis BUÑUEL (réalisateur et scénariste), Jean-Claude CARRIÈRE (scénariste), *Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972, 102 minutes.
- Figure 2* Couverture et quatrième de couverture de l'ouvrage *América Latina en su literatura* (1973).
- Figure 3* Damián Bayón à Paris, juillet 1965, photographie, Legs Damián Bayón, Institut d'Amérique de Santa Fe, Grenade, Espagne (LDB).
- Figure 4* Damián Bayón et Pierre Francastel, juillet 1965, photographie, LDB.
- Figure 5* Couverture du programme de la réunion de l'UNESCO sur les arts plastiques en Amérique Latine, Quito, Équateur, 1970.
- Figure 6* Couverture et quatrième de couverture de l'ouvrage *América Latina en sus artes* (1974).
- Figure 7* Couverture de l'ouvrage *Panorámica de la arquitectura latinoamericana* (1977).
- Figure 8* Pages 40 et 41 de l'ouvrage *Panorámica de la arquitectura latinoamericana* (1977), présentation de Roberto Burle Marx (Brésil).
- Figure 9* Couverture de l'ouvrage *Artistas contemporáneos de América Latina* (1981).
- Figure 10* Couverture de la version anglaise du catalogue de l'exposition *The Arts of Latin America: UNESCO travelling exhibition* (1977).
- Figure 11* Couvertures de la première et de la deuxième éditions d'*Aventura plástica de Hispanoamérica* (1974 et 1991, respectivement).
- Figure 12* Table de matières de la deuxième édition d'*Aventura plástica de Hispanoamérica* (1991).
- Figure 13* Fiche catalographique, dédicace et exergue dans la deuxième édition d'*Aventura plástica de Hispanoamérica* (1991).
- Figure 14* Couverture du programme de *Speak Out! ¡Charla! Bate-Papo! A symposium on contemporary art and literature of Latin America* (1975).
- Figure 15* Programme de *Speak Out! ¡Charla! Bate-Papo! A symposium on contemporary art and literature of Latin America* (1975).
- Figure 16* Couverture de *El Artista latinoamericano y su identidad* (1977).

Figure 17 Couverture et quatrième de couverture de *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. Francastel et après* (1976).

Figure 18 Couverture et table des matières du catalogue de l'exposition *12 Latin American Artists Today* (1975).

Figure 19 Présentation de Fernando de Szyszlo dans le catalogue de l'exposition *12 Latin American Artists Today* (1975).

Figure 20 Couverture du dépliant présentant la Première Rencontre ibéro-américaine de critiques d'art et artistes plasticiens, ainsi que l'exposition *Arte iberoamericano de hoy* (Caracas, 1978), travail graphique de Ibrahim Nebreda.

Figure 21 « Encontro de Caracas I. Cultura e poder », de Jorge Pontual. *Jornal do Brasil*, 12 juillet 1978, reproduction numérique.

Figure 22 Première page de Julio LE PARC, « Interrogantes », Caracas, 1978.

Figure 23 Couverture du catalogue de la Première Biennale latino-américaine de São Paulo (1978).

Figure 24 Happening *Mitos Vadios* (1978), photographie, São Paulo, rue Augusta.

Figure 25 Couverture et table des matières de *Simpósio [I Bienal latino-americana de São Paulo]*, vol. 1 (1978).

Figure 26 *O Estado de São Paulo*, Brésil, 4 novembre 1979, page 30, reproduction numérique.

Figure 27 Cahier de culture du *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Brésil, 28 octobre 1980, page 10, reproduction numérique.

Figure 28 Julio LE PARC, [*Sans titre*], 1981, dessin humoristique, technique et dimensions inconnues.

Figure 29 Couverture d'*Arte moderno en América Latina* (1985).

Figure 30 Table des matières d'*Arte moderno en América Latina* (1985).

Figure 31 Couverture du catalogue de l'exposition *Art of the Fantastic: Latin American Art, 1920-1987*, Indianapolis Museum of Art, 1987.

Figure 32 Table des matières du catalogue de l'exposition *Art of the Fantastic*, Indianapolis Museum of Art, 1987.

Figure 33 Liste des responsables pour l'exposition *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, catalogue de l'exposition, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1987.

Figure 34 Couverture du catalogue de l'exposition *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1987.

Figure 35 Carte de l'exposition *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, 1987, Archives du Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

Figure 36 Couverture du catalogue de l'exposition *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Séville, 1992.

Figure 37 Couverture du catalogue de l'exposition *Art d'Amérique latine 1911-1968*, Centre Georges Pompidou, 1992.

Figure 38 Première page du sommaire du catalogue de l'exposition *Art d'Amérique latine 1911-1968*, Centre Georges Pompidou, 1992.

Figure 39 Deuxième page du sommaire du catalogue de l'exposition *Art d'Amérique latine 1911-1968*, Centre Georges Pompidou, 1992.

Figure 40 Couverture du catalogue de l'exposition *Amériques latines. Art contemporain*, Hôtel des Arts, Paris, 1992.

Figure 41 Couverture du catalogue de l'exposition *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, Musée Ludwig, Cologne, 1993.

Figure 42 Couverture du catalogue de l'exposition *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Museum of Modern Art, New York, 1993.

Figure 43 Table des matières du catalogue de l'exposition *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, Musée Ludwig, Cologne, 1993.

Figure 44 Table des matières du catalogue de l'exposition *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Museum of Modern Art, New York, 1993.

Figure 45 Joaquín TORRES-GARCÍA, *América invertida*, 1943. Encre sur papier, 22x16 cm, Fundación Joaquín Torres-García, Montevideo.

Figure 46 Couverture et page de dépliant à propos de l'exposition *L'Univers Borges*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992, Archives du Centre Georges Pompidou.

Figure 47 Invitation à l'inauguration de l'exposition *Jorge Amado: écrivain de Bahia*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992. Archives du Centre Georges Pompidou.

Figure 48 Logo de la commémoration du Cinquième centenaire de la rencontre des deux mondes au Centre Georges Pompidou, programme Amériques latines, Paris, 1992. Archives du Centre Georges Pompidou.

Figure 49 Couverture de la deuxième édition de *La Lettre du Cinquième centenaire de la rencontre des deux mondes*, supplément au bulletin *La Lettre d'information du Ministère de la culture et de la communication*, 13 janvier 1992.

Figure 50 Logo français des célébrations du Cinquième centenaire de la rencontre des deux mondes. Au centre, vignette créée par le peintre chilien Roberto Matta, Archives du Centre Georges Pompidou.

Figure 51 Amphithéâtre Simón Bolívar du Collège de San Idelfonso, anciennement Escuela Nacional Preparatoria, photographie, <https://img.gruporeforma.com/imagenes/960x640/6/163/5162963.jpg>. Téléchargée le 2 juillet 2023.

Figure 52 Billet d'entrée à la Première Biennale d'arts visuels du Mercosul, sur lequel on lit « A maior mostra de arte da América Latina » [La plus grande exposition d'art d'Amérique latine], 1996.

Figure 53 Couverture du catalogue de l'exposition *Verboamérica*, collection permanente du Musée latino-américain de Buenos Aires, 2016.

Figure 54 Couverture du catalogue de l'exposition *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, Hammer Museum, Los Angeles, 2017.

Figure 55 Couverture du catalogue de l'exposition *Histórias afro-atlânticas*, Musée d'art de São Paulo, 2019.

LISTE DES FONDS D'ARCHIVES

BRÉSIL

Fonds Aracy Abreu Amaral, Institut d'études brésiliennes, Université de São Paulo, São Paulo.

CUBA

Archives du Centre de documentation du Bureau régional de culture pour l'Amérique latine et les Caraïbes, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, La Havane.

ESPAGNE

Legs Damián Bayón, Centre Damián Bayón, Institut d'Amérique, Santa Fe, Grenade.

FRANCE

Archives de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, Paris.

Archives du Centre Georges Pompidou, Paris.

Fonds Pierre et Galienne Francastel, Institut national d'histoire de l'art, Paris.

MEXIQUE

Fonds Juan Acha, Centre de documentation Juan Acha, Centre culturel universitaire Tlatelolco, Université nationale autonome du Mexique, Mexico.

NUMÉRIQUES

Documents d'art latino-américain et latino, International Center for the Arts of the Americas, Musée des beaux-arts, Houston.

Bibliothèque numérique de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture.

Fonds numérique de l'Association internationale des critiques d'art, Archives de la critique d'art, Rennes.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

A.L.C. | Collection « Amérique latine dans sa culture » de l'UNESCO

AAA | Fonds d'archives Aracy Abreu Amaral

ACP | Zone Afrique, Caraïbes et Pacifique

AGELA | Association générale des étudiants latino-américains, Paris

AICA | Association internationale des critiques d'art

APRA | Alliance populaire révolutionnaire américaine

BRICS | Brésil, Russie, Inde, Chine et Afrique du Sud

CAyC | Centre d'art et de communication, Buenos Aires

CDJA-UNAM | Centre de documentation Juan Acha, Centre culturel universitaire Tlatelolco de l'Université nationale autonome du Mexique, Mexico

CEE | Communauté Économique Européenne

CELAC | Communauté d'États latino-américains et Caraïbes

CEPAL | Commission économique pour l'Amérique Latine et les Caraïbes

CIA | Central Intelligence Agency, États-Unis

CIAR | The Center for Inter-American Relations

CLACSO | Conseil Latino-américain de Sciences Sociales

FBSP | Fondation Biennale de São Paulo

FLACSO | Faculté Latino-américaine de Sciences Sociales

IA | Institut d'Amérique, Santa Fe, Grenade, Espagne.

ICAA-DALAL | International Center for the Arts of the Americas, Houston, Documents d'art latino-américain et latino

IEB-USP | Institut d'études brésiliennes de l'Université de São Paulo

ILPES | Institut latino-américain de planification économique et sociale

IMA | Indianapolis Museum of Art

INHA | Institut National d'histoire de l'art, Paris

LBD | Legs Damián Bayón

MAHKU | Mouvement des artistes Huni Kuin

MALBA | Musée d'art latino-américain de Buenos Aires
MAM-RJ | Musée d'art moderne de Rio de Janeiro
MAM-SP | Musée d'art moderne de São Paulo
MAMVP | Musée d'art moderne de la Ville de Paris
MASP | Musée d'art de São Paulo Assis Chateaubriand
Mercosul ou **Mercosur** | Marché commun du Sud
MNA | Mouvement des non-alignés
MNAM | Musée national d'art moderne, Paris
MoMA | Musée d'art Moderne de New York
OEA | Organisation des États américains
ONU | Organisation des Nations Unies
UMLAC | Union des musées d'Amérique latine et des Caraïbes
UNESCO | Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture
UNESDOC | Bibliothèque numérique de l'UNESCO

À mes parents, Durval et Marlene.

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier ma directrice de recherche, Christine Bernier, qui m'a laissé une liberté intellectuelle rare pour découvrir et poursuivre mes intérêts de recherche tout au long de mon parcours doctoral. Christine a par ailleurs toujours été très attentive aux difficultés financières et surtout bureaucratiques rencontrées par un étudiant étranger, ce dont je lui suis très reconnaissant. J'aimerais également souligner le travail de Denis Ribouillault, responsable des études supérieures, sur qui j'ai pu compter à plusieurs reprises depuis le début de ma formation à l'Université de Montréal.

Le financement de mes recherches a été assuré par le Fonds de recherche du Québec, Société et culture (FRQSC), la Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal, le Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, ainsi que les fonds de recherche de Christine Bernier. C'est grâce à leur soutien que j'ai pu non seulement subvenir à mes besoins mais aussi effectuer des recherches dans différents pays.

Je tiens d'ailleurs à remercier également les institutions et surtout les archivistes qui m'ont donné accès à la documentation sans laquelle cette thèse n'aurait pas été possible. Je voudrais particulièrement remercier Salvador Ariztondo, responsable du legs de Damián Bayón, qui m'a très gentiment accueilli à l'Instituto de América de Santa Fe, en Espagne.

Au fil des ans, j'ai pu compter sur les lectures et les conseils de nombreuses professeures et de nombreux professeurs de l'UdeM et du Doctorat interuniversitaire en histoire de l'art de Montréal (Doctinter). Durant mes premières années de formation, j'ai bénéficié de la générosité intellectuelle de Martha Langford et de Philippe Despoix. Lors de l'examen général de doctorat, j'ai reçu de précieux conseils de Monia Abdallah, Olivier Asselin et José Antonio Giménez Micó. Johanne Lamoureux, membre du jury du forum doctoral, m'a donné des suggestions qui ont énormément contribué à la poursuite de mes recherches.

Mon parcours doctoral s'est également enrichi de diverses activités académiques. Je dois signaler mon grand plaisir d'avoir participé à l'École de printemps en histoire de l'art du Réseau international de formation en histoire de l'art (RIFHA) à Rome (2016) et à Nanterre (2018) et surtout d'en avoir coordonné l'édition montréalaise (2019). Je remercie sincèrement Johanne Lamoureux et Denis Ribouillault pour cette belle expérience et pour leur confiance en mon travail. En 2020, en pleine pandémie, j'ai eu le soutien d'Analays Alvarez Hernandez, Ersy Contogouris

et Kristine Tanton, qui m'ont appuyé dans l'organisation de la série de conférences *Quelles histoires de l'art pour le temps présent ?* Je les remercie, ainsi que le Docinter, qui a financé cette initiative.

J'ai eu en outre le bonheur d'être chargé de cours à l'Université de Montréal pendant quelques années. Il a été particulièrement important d'enseigner, pendant trois ans, le cours *Les Arts modernes en Amérique latine*, ce qui m'a amené à faire des lectures et des réflexions qui ont grandement nourri mes recherches. Merci au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques pour cette opportunité et aussi à toutes et à tous les étudiants qui ont suivi ce cours.

Durant les années de scolarité, j'ai beaucoup appris de mes collègues de cohorte, parmi lesquels je remercie particulièrement Benoit Jodoin et Kanwal Syed pour leur amitié. Merci également à Lara Bourdin, Rodrigo d'Alcântara, Marcus Fraga, Felipe Garofalo, Talitha Motter, Raphaëlle Occhietti, Elisabeth Otto, Killian Rauline et Maude Trottier pour les mots d'encouragements à différentes étapes de mon parcours doctoral.

Enfin, compte tenu de tous les défis personnels posés par de longues années d'études, je n'aurais pu en arriver là sans le soutien indéfectible de Karina Thibault, Paul Lemire, Marcel Rodrigues de Barros, ainsi que mes parents Maria Marlene Rodrigues de Barros et Durval Firmo de Barros, à qui cette thèse est dédiée.

Je pense en ce moment à un poème de la poétesse brésilienne Adélia Prado, « Ensinamento ». Les deux premiers versets disent : « Ma mère pensait que faire des études était la plus belle chose au monde. Ce n'est pas. / La plus belle chose au monde, c'est le sentiment »*. J'ai eu la chance d'avoir des parents qui m'ont appris la valeur des deux : c'est leur amour qui m'a ouvert les portes pour poursuivre des études supérieures dans un monde où c'est encore le privilège de quelques-uns.

* Notre traduction. Dans le texte original : « Minha mãe achava estudo a coisa mais fina do mundo. Não é. / A coisa mais fina do mundo é o sentimento ». Adélia PRADO, *Bagagem*, Rio de Janeiro, Imago, 1976.

INTRODUCTION

« Je crois que ma place n'est pas ici », chuchote l'ambassadeur de la fictive république latino-américaine de Miranda à l'oreille de sa maîtresse lors d'une soirée arrosée de scotch et de champagne réunissant la haute société parisienne. Dans cette scène du génial *Le Charme discret de la bourgeoisie* (Luis Buñuel, 1972) – un des nombreux rêves de personnages qui se confondent avec la réalité dans le film – Fernando Acosta, un diplomate et trafiquant international de drogues interprété par l'acteur espagnol Fernando Rey, est offusqué par des questions et des commentaires que certains convives lui adressent : « Je ne connais pas votre pays, Excellence, mais on dit qu'il est fort pauvre [...] Évidemment vous n'avez pas du caviar et du champagne comme ici » ; « est-ce exact ce qu'on dit, que dans certaines régions à Miranda il y a encore une misère effroyable ? » ; « on m'a dit qu'il était fréquent chez vous qu'on achète un juge ou un policier ». À chaque fois, les interlocutrices et les interlocuteurs français demandent rhétoriquement à l'ambassadeur de leur confirmer cet « on dit que ». À chaque fois, ses réponses négatives et péremptoires mettent fin à la conversation : « non, vous vous trompez ». La soirée tourne mal quand l'hôte, un colonel de l'armée française, ne se contente pas de ce refus, insistant sur l'exactitude de ses affirmations à propos de Miranda. « Je crois que vous cherchez à m'offenser », rétorque l'ambassadeur¹.

Ne correspondant à aucun pays latino-américain, Miranda devient, dans le film de Buñuel, une représentation large de l'identité latino-américaine dans ses relations internationales. Cette étendue continentale reste patente lors d'une autre scène de conversation amicale entre l'ambassadeur Acosta et monseigneur Dufour. « Vous savez que nous avons une importante mission à Bogota », affirme l'évêque voulant faire plaisir à l'Ambassadeur. « Bogota est en Colombie, monseigneur », répond celui-ci. Le religieux essaie donc de corriger le tir : « Je ne connais pas la République de Miranda, mais j'ai entendu dire que c'est un pays magnifique. La cordillère des Andes, les Pampas... ». « Les Pampas, c'est plutôt en Argentine », réplique l'ambassadeur. Monseigneur se trouve dans l'embarras, et pourtant, il le reconnaît lui-même, il devrait le savoir, surtout parce qu'il a tout récemment lu un livre « sur l'Amérique latine », où on voyait, d'ailleurs, « d'admirables photographies de vos antiques pyramides ». Hélas, il y a des

¹ Luis BUÑUEL (réalisateur et scénariste), Jean-Claude CARRIÈRE (scénariste), *Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972, 102 minutes. Le scénario complet a été publié par la revue *L'Avant-Scène* : Luis BUÑUEL, Jean-Claude CARRIÈRE, « Le Charme discret de la bourgeoisie », *Avant-scène Cinéma*, n° 135, 1973. Les dialogues que nous citons se trouvent entre les pages 37 et 39.

pyramides au Mexique et au Guatemala, mais pas à Miranda, lui apprend Acosta². En n'étant ni la Colombie ni l'Argentine ni le Mexique ni le Guatemala, Miranda est à l'image de tous confondus. Rafael Acosta, que le scénario décrit comme « un homme de 45 à 50 ans, à la peau légèrement basanée » qui « a l'apparence d'un Sud-Américain » devient ainsi, malgré lui, l'ambassadeur de tout un continent³.

Néanmoins, malgré ces moments de grand malaise, Acosta est très bien intégré à la société française, étant lié d'amitié avec plusieurs membres de la haute bourgeoisie nationale, avec qui il entretient une sociabilité paisible. En effet, Rafael Acosta n'est pas qu'étranger ou latino-américain, il est aussi un homme aussi riche et influent que les bourgeois européens qui l'entourent. Cette identité collective commune est flagrante, par exemple, lorsque ses amis français – qui sont ses partenaires dans le trafic international de drogues – partagent son opinion à propos des mouvements étudiants à Miranda : « Nous, vous savez, nous ne sommes pas contre les étudiants. Au contraire. Mais qu'est-ce que vous faites quand vous avez une chambre envahie par les mouches ? [il prend une fourchette] Vous prenez une tapette et pan !... Pan !... [il tape sur sa main avec la fourchette] »⁴. À cela, la Française Mme Thévenot répond d'un air complaisant : « Plus de mouches ». Buñuel ne se limite donc pas à l'expression des oppositions de type centre-périphérie, premier-tiers mondes ou encore Europe-Amérique latine. Les bourgeois de tous les pays sont déjà unis. Leur charme discret oscille sans aucune gêne entre l'identité nationale et la bonne conscience de classe des élites mondialisées. Dans cette perspective, il n'est pas possible de distinguer la France de mai 1968 du Miranda secoué par des manifestations étudiantes.

Le Charme discret de la bourgeoisie touche à plusieurs des questions au centre de notre thèse : l'(anti)colonialisme, l'(anti)impérialisme, la diplomatie et les relations internationales, les conditions sociopolitiques de la représentation (dans les deux acceptions du terme⁵), les rapports entre l'Europe et l'Amérique latine et les défis de la sociabilité internationale. Souvent, au long du 20^e siècle, les intelligentsias latino-américaines – des artistes, des écrivaines et des écrivains, des

² Luis BUÑUEL, Jean-Claude CARRIÈRE, « Le Charme discret de la bourgeoisie », *Avant-scène Cinéma*, *op. cit.*, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁵ Gayatri Spivak emploie les verbes allemands *vertreten* et *darstellen* pour parler respectivement de la représentation dans le sens de « parler au nom de quelqu'un » (par exemple, Acosta qui représente Miranda en France) ou de « dépeindre quelqu'un ou quelque chose » (par exemple, les convives français qui représentent Miranda comme pays pauvre et sévi par la corruption). Nous reprenons cette distinction dans le chapitre 2 de cette thèse, concernant les réseaux intellectuels de l'historien de l'art d'origine argentine Damián Bayón. Voir Gayatri Chakravorty SPIVAK, « Can the subaltern speak? », dans Lawrence GROSSBERG et Cary NELSON (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois, 1988, p. 70.

critiques d'art et littéraires et d'autres figures plus sympathiques que l'exécrable ambassadeur Acosta – ont fréquenté les soirées, les ateliers et les séminaires de recherche des élites culturelles européennes, notamment françaises. Si, pour les invités du Sud, cette intimité avec les protagonistes de la culture canonique occidentale était stimulante, voire flatteuse, elle était aussi souvent une source d'angoisse : la peur de l'impérialisme et de la perte de soi, le malaise causé par le manque de reconnaissance des qualités des productions culturelles et critiques latino-américaines. Ces *sociabilités intellectuelles asymétriques*⁶, où la dualité *centre-périphérie* semblait toujours en être le pan de fond, ont été contestées à répétition, mentionnées dans des lettres, critiquées dans des essais, combattues par des pratiques intellectuelles nationalistes, régionalistes et anti-impérialistes avec plus ou moins de succès.

Or, si l'asymétrie dans la sociabilité entre l'ambassadeur de Miranda et les bourgeois français est bien réelle, elle ne constitue pas, en revanche, une dualité simple, mais plutôt une toile où s'enchevêtrent à la fois plusieurs complicités et de nombreux conflits. C'est avec un intérêt pour la toile de sociabilités intellectuelles internationales – tant paisibles que conflictuelles – ayant produit une critique d'art de penchant *latino-américaniste* dans la deuxième moitié du 20^e siècle que nous présentons par la suite notre objet de recherche.

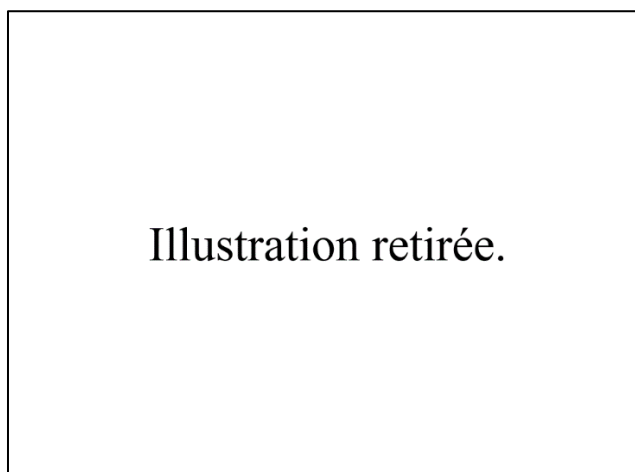


Figure 1 Image de film, Luis BUÑUEL (réalisateur et scénariste), Jean-Claude CARRIÈRE (scénariste), *Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972, 102 minutes.

⁶ Dans cette introduction et dans chacun des chapitres de notre thèse, la première occurrence de concepts-clés est mise en italique. L'italique est utilisé une deuxième fois dans le cas de concepts dont nous précisons la définition plus tard dans le texte.

1. Objet de recherche

Notre recherche doctorale porte sur la *critique d'art latino-américaniste*. Cette *génération* de critiques d'art est née à la fin des années 1960. Elle a atteint son apogée dans la seconde moitié de la décennie suivante et a connu un déclin progressif au cours des années 1980 et de la première moitié des années 1990. Le *latino-américanisme* est un type de *continentalisme*⁷, c'est-à-dire un mouvement de promotion de l'identité historique, politique et culturelle des pays d'Amérique latine en vue de la protection d'intérêts communs dans le cadre des relations internationales⁸. Dans la seconde moitié du 20^e siècle, il est d'ailleurs indissociable de la guerre froide, des mouvements anticolonialistes et anti-impérialistes et des utopies révolutionnaires largement disséminées dans les milieux artistiques et intellectuels d'Amérique latine. En effet, la critique d'art latino-américaniste s'est caractérisée principalement par son engagement dans le débat sur la spécificité de l'*art latino-américain*, son histoire et ses aspirations théoriques, esthétiques et politiques pour l'avenir. Nous éloignant de l'histoire des idées au profit du cadre plus large de l'histoire sociale, dans cette thèse doctorale nous nous intéressons particulièrement à la constitution et à la progressive consolidation des *réseaux de sociabilité intellectuelle* qui ont créé les conditions de possibilité pour le développement de ce projet critique. Il s'agit de la multiplication des espaces de rencontre et de débat en Amérique latine, ainsi qu'au sein d'institutions culturelles internationales et d'organisations multilatérales, avec notamment la réalisation de projets éditoriaux et muséologiques collectifs ayant fortement favorisé l'intégration culturelle latino-américaine. L'analyse de ces espaces et de ces projets est au cœur de nos réflexions.

2. Cadre théorique

Nos recherches s'inscrivent, avec les réserves que nous exprimons plus loin, dans le cadre de l'histoire intellectuelle telle que formulée en France à partir des années 1980 et popularisée en Amérique latine – et aussi au Québec – à partir des années 1990. Il est question des développements

⁷ À propos du concept de « continentalisme » appliqué à l'histoire latino-américaine, voir Andres RIVAROLA PUNTIGLIANO, « El continentalismo Latinoamericano: nacionalismo de quinta frontera », dans Gerardo CAETANO et Diego HERNÁNDEZ NILSON (dir.), *Alberto Methol Ferré: reflexiones sobre geopolítica y la región*, Planeta, Montevideo, 2019.

⁸ Le « latino-américanisme », surtout aux États-Unis, fait parfois référence, de manière générale, aux études latino-américaines. Dans ce cas, « she is a Latin Americanist » veut tout simplement dire « elle est une spécialiste en études latino-américaines ». Toutefois, ce n'est pas ce sens de l'expression qui nous intéresse ici.

du travail de Jean-François Sirinelli et de Pascal Ory, notamment à partir de la publication de l'ouvrage *Les Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours* (1986) et de l'article « Le hasard ou la nécessité ? Une histoire en chantier: L'histoire des intellectuels », que Sirinelli publie la même année dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*⁹. Au centre de cette approche, se trouve la critique de l'histoire des idées traditionnelle, qui tend à séparer la pensée – les idées – des conditions de possibilité de la production intellectuelle¹⁰. Sirinelli et Ory proposent en effet de la remplacer par une *histoire intellectuelle* (ou des intellectuels), comprise à l'intérieur de l'histoire sociale. C'est pourquoi, ci-dessus, dans la formulation de notre objet de recherche, nous avons indiqué un intérêt particulier pour les réseaux de sociabilité intellectuelle de la critique d'art latino-américaniste. Il importe pour nous non seulement d'examiner les idées et les concepts développés par cette génération, mais également les rapports sociaux qui les ont rendus possibles. Selon la belle formule de l'historien Jacques Julliard : « Les idées ne se promènent pas toutes nues dans la rue »¹¹.

Nous nous pencherons longuement sur le concept de *sociabilité*. Or, avant de le faire, il nous semble utile de partir d'une définition de *réseau intellectuel*. Selon l'historien chilien Eduardo Devés-Valdés, il s'agit d'« un groupe de personnes qui s'occupent de la production et de la diffusion de connaissances, lesquelles sont en contact les unes avec les autres dans le cadre de leur activité professionnelle au long de plusieurs années »¹². Ces réseaux sont d'ailleurs ancrés dans des espaces institutionnels : des universités, des musées et d'autres institutions de la culture, des revues académiques et des organisations internationales. En effet, il n'y a pas de réseaux sans les lieux où

⁹ Pascal ORY, Jean-François SIRINELLI, *Les intellectuels en France, de l'Affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Colin, 1986 ; Jean-François SIRINELLI, « Le hasard ou la nécessité ? Une histoire en chantier: L'histoire des intellectuels », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 9, 1986.

¹⁰ On n'est pas loin ici de l'anti-idéalisme de Louis Althusser, lorsqu'il s'intéresse à l'« existence matérielle d'un appareil idéologique », car « les idées ont disparu en tant que telles (en tant que dotées d'une existence idéale, spirituelle), dans la mesure même où il est apparu que leur existence était inscrite dans les actes des pratiques réglées par les rituels définis en dernière instance par un appareil idéologique ». Louis ALTHUSSER, « Idéologie et appareils idéologiques d'État (notes pour une recherche) », dans *Positions*, Paris, Éditions sociales, 1982 [1970].

¹¹ Jacques JULLIARD *Apud* Jean-François SIRINELLI, « Le hasard ou la nécessité ? Une histoire en chantier: L'histoire des intellectuels », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, *op. cit.*, p. 98.

¹² Eduardo DEVÉS-VALDÉS, « Introducción. La noción “redes intelectuales” y su significado para los estudios eidológicos y para pensar el futuro intelectual latinoamericano », dans Eduardo DEVÉS-VALDÉS (dir.), *Redes intelectuales en América Latina: hacia la constitución de una comunidad intelectual*, Providencia (Santiago du Chili), Universidad de Santiago de Chile, Instituto de Estudios Avanzados, p. 30. Notre traduction. Dans le texte original : « Se entiende por tal a un conjunto de personas ocupadas en la producción y difusión del conocimiento, que se comunican en razón de su actividad profesional, a lo largo de los años ».

ils s'articulent. Ce constat vient d'ailleurs confirmer l'insuffisance d'une histoire des idées traditionnelle, qui isolerait la pensée des conditions matérielles de sa production.

Notre intérêt pour le concept de sociabilité retombe, dans un premier temps, surtout sur son emploi dans les études historiques en France, d'abord par l'historien français Maurice Agulhon dans le cadre de l'histoire sociale et, par la suite, dans l'histoire intellectuelle telle que proposée par Jean-François Sirinelli¹³. C'est dans *La Sociabilité méridionale* (1966) qu'Agulhon utilise le concept de sociabilité pour la première fois. Il y établit une certaine équivalence entre l'étude de la sociabilité et l'étude des associations, lesquelles combinent un certain degré d'institutionnalisation avec une volonté de s'associer à autrui. Selon sa définition initiale, les associations sont fondamentalement des « groupements volontaires »¹⁴. Dans des travaux subséquents, il revient cependant sur ce concept afin de l'élargir, signalant que la sociabilité a trait non seulement à la vie associative formelle, mais qu'« il existe des formes de sociabilité, informelles mais tout aussi codifiées, en dehors de l'appartenance à des associations »¹⁵. C'est donc le caractère « volontaire » de la formation qui demeure comme élément fondamental du concept. Dans son article fondateur de la nouvelle histoire intellectuelle française, Jean-François Sirinelli, citant Agulhon, souligne que la sociabilité est un « domaine intermédiaire » entre la famille et la communauté d'appartenance civique obligatoire. Dans le cas de la sociabilité intellectuelle, « les liens se tissent, par exemple, autour de la rédaction d'une revue ou le comité de lecture d'une maison d'édition »¹⁶. Ces liens d'appartenance ne sont donc ni imposés ni déterminés par une identité essentielle. Ils se tissent, et les modalités de ce tissage changent géographiquement et historiquement.

Il faut d'ailleurs observer que différents réseaux d'appartenance s'enchevêtrent et s'entrechoquent. Les réseaux latino-américanistes des années 1970 s'opposent et s'articulent ainsi

¹³ L'intérêt pour les études de la sociabilité en Amérique latine est aussi remarquable depuis plusieurs années. Voir, par exemple, Caio C. BOSCHI, « Espaços de sociabilidade na América Portuguesa e historiografia brasileira contemporânea », *Varia Historia*, vol. 22, Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006 ; Pilar GONZÁLEZ BERNALDO DE QUIRÓS, « La "sociabilidad" y la historia política », *Nouveaux mondes, mondes nouveaux*, EHESS, 2008, <https://journals.openedition.org/nuevomundo/24082>. Consulté le 30 août 2021 ; Gilberto Loaiza CANO, « Sociabilidad: objeto historiográfico », *Historia Caribe*, n° 28, Universidad del Atlántico, 2016 ; Paulo Teixeira IUMATTI, Thiago Lima NICODEMO, « Personal Archives and Historical Writing in Brazil: A Critical Review », *Revista Brasileira de História*, vol. 38, n° 78, ANPUH, 2018.

¹⁴ Maurice AGULHON, *La sociabilité méridionale: confréries et associations dans la vie collective en Provence orientale à la fin du 18^e siècle*, La Pensée Universitaire, Aix-en-Provence, 1966, p. 7.

¹⁵ Maurice AGULHON, « La sociabilité, est-elle objet d'histoire ? », dans Étienne FRANÇOIS (dir.), *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse: 1750-1850*, Paris, Recherche sur les civilisations, 1987, p. 21.

¹⁶ Jean-François SIRINELLI, « Le hasard ou la nécessité ? Une histoire en chantier: L'histoire des intellectuels », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, op. cit., p. 103.

à d'autres réseaux intellectuels engagés dans de distincts projets critiques en Amérique latine et ailleurs. Par exemple, les critiques d'art d'Amérique latine fréquentant les lieux de sociabilité des pays du Nord intègrent des réseaux des deux côtés de la dualité centre-périphérie. De fait, ces multiples affiliations sont constitutives de la critique d'art latino-américaniste et de ses conflits internes. C'est cette dynamique qui définit pour nous par ailleurs les *relations culturelles internationales*, c'est-à-dire les relations et les chevauchements entre réseaux à fort caractère régional et/ou national, notamment dans le cadre des institutions de la culture – musées, organisations internationales et universités. Dans un article faisant un état des lieux du concept de réseau de sociabilité dans la sociologie, Michel Forsé souligne justement l'importance d'étudier les relations entre différents réseaux :

L'étude de la fonctionnalité d'un réseau suppose en général de connaître les relations avec d'autres réseaux. Elle permet de raisonner en termes de coopération, de conflit, de recouvrement d'un réseau par un autre. Comme un individu peut appartenir à plusieurs réseaux, on pourra se poser des problèmes de cohérence, d'équilibre entre les adhésions multiples [...]¹⁷.

Les réseaux latino-américanistes se sont constitués dans leurs rapports à leurs homologues européens et étasuniens, eux aussi, soulignons-le, à fort caractère régional malgré leur prétention universaliste. La sociabilité qui nous intéresse est celle des relations culturelles internationales engendrées pendant la guerre froide et, plus précisément, dans le cadre des projets politiques et culturels anticolonialistes et anti-impérialistes du tiers monde, organisés souvent autour du binôme centre-périphérie. Certes, il s'agit de sociabilités déterminées par la volonté de s'associer à autrui, mais marquées tout de même de façon importante par une idée de conflit.

En effet, après avoir présenté les avantages pour nos recherches du concept de sociabilité tel que formulé dans les études historiques en France, il importe maintenant d'en reconnaître les limitations en ce qui concerne le rapport entre sociabilité et conflit. Avec cet objectif, nous partons non de la sociabilité telle que théorisée dans l'historiographie française, mais plutôt des débats autour de ce concept dans les théories politiques allemandes de l'après-Deuxième Guerre mondiale, nous appuyant notamment sur le travail du germaniste Jakob Norberg. Dans *Sociability and Its Enemies: German Political Theory After 1945* (2014), Norberg s'intéresse à l'apparition du concept de sociabilité en Allemagne comme possibilité de création d'une identité collective à un

¹⁷ Michel FORSÉ, « Les réseaux de sociabilité : un état des lieux », *L'Année sociologique*, vol. 41, Presses Universitaires de France, 1991, p. 255.

moment où toute formation identitaire autour de valeurs dites « nationales » était fortement découragée¹⁸. Son point de départ est le programme politique développé dans le cadre de la revue *Die Wandlung* par Dolf Sternberger, son éditeur. À la suite de la défaite du national-socialisme, Sternberg ainsi que le philosophe Karl Jaspers, son collègue dans *Die Wandlung*, cherchent une voie pour la constitution d'une collectivité allemande non autoritaire. Pour Sternberger, ce chemin serait la promotion de la sociabilité bourgeoise, où l'ancrage du vivre ensemble est l'évitement du conflit.

Those who enjoy sociability therefore enter a state of purified gregariousness, in which little else matters than the shared desire to take pleasure in the leisurely company of others; they engage in the activity of convening for the sake of convocation. The resulting unity among individuals rests on a common willingness to suspend interests and purposes that might otherwise divide the temporary group: everyone must agree to focus only on what is inoffensive to all¹⁹.

La sociabilité était d'ailleurs une manière d'écarter toute notion d'homogénéité ou d'origine commune en tant que base pour la formation collective. À la grande différence des théories sur la race aryenne, elle n'est pas l'expression d'une formation primordiale. Pour Sternberger, elle répondait donc pleinement au défi de recomposition non autoritaire d'une identité.

Or, cette sociabilité qui se concentre dans « ce qui est inoffensif », c'est-à-dire dans ce qui est consensuel, effaçant tout conflit, ne faisait pas l'unanimité dans les débats politiques en Allemagne. Norberg analyse par la suite les positions des « ennemis de la sociabilité » : Carl Schmitt, Hannah Arendt et Reinhart Koselleck. La Guerre terminée, Schmitt, qui avait appuyé le national-socialisme, doit se soumettre au contrôle étasunien sur les productions intellectuelles allemandes. C'est alors qu'il développe une importante critique du libéralisme, qu'il accuse de produire une illusion d'effacement des conflits. La sociabilité libérale rendrait les antagonismes invisibles en même temps qu'elle pathologiserait les dissensus²⁰. Arendt a été une autrice vedette dans *Die Wandlung*, où elle a pourtant formulé d'importantes critiques de la sociabilité bourgeoise proposée par Dolf Sternberger. Ses articles publiés dans la revue ont été notamment repris dans *Les origines du totalitarisme* (1951)²¹. Arendt critique fortement les sociabilités bourgeoises, parce qu'elle y voit une part de responsabilité dans l'ascension du nazisme. C'est en les analysant qu'elle

¹⁸ Jakob NORBERG, *Sociability and Its Enemies: German Political Theory After 1945*, Evanston, Illinois, Northwestern University, 2014.

¹⁹ *Ibid.*, p. 48.

²⁰ *Ibid.*, p. 63-70.

²¹ Hannah ARENDT, *Les origines du totalitarisme*, 3 vol., Paris, Seuil, 2005 [1951].

cherche à comprendre le basculement de sociétés modernes vers des formations sociales dominées par le racisme et l'indifférence morale²². De surcroît, contrairement à la vision paisible d'une sociabilité non conflictuelle, Arendt suggère que l'idée bourgeoise de relation avec autrui est une question de contrôle et de démonstration de force, ce qui se manifesterait notamment dans l'impérialisme²³. Dans *Le Règne de la critique* (1973), Reinhart Koselleck étudie la formation des premières institutions de sociabilité bourgeoise de l'Illuminisme²⁴. Il s'intéresse particulièrement au changement des formes de coercition sociale, qui cessent d'être le monopole des agents politiques pour s'imposer à travers les interactions sociales à l'intérieur de la vie associative. Suivant Schmitt et Arendt, il y souligne les effets délétères de l'absence apparente d'antagonisme. Les trois « ennemis de la sociabilité » déplorent en effet, chacun à sa manière, l'illusion de consensus qui traverse la tradition bourgeoise de sociabilité, du siècle des Lumières au libéralisme du 20^e siècle.

Jakob Norberg conclut son livre par l'étude de l'œuvre de Jürgen Habermas, qu'il place en conclusion du débat allemand sur la sociabilité dans l'après-guerre. Par le concept d'*espace public* (1962) et par les théories de l'agir communicationnel (1981), Habermas aurait réussi, selon lui, à « sauver la sociabilité bourgeoise » des critiques et du scepticisme de Schmitt, d'Arendt et de Koselleck. Le travail de Norberg est très favorable à la position d'Habermas, qui aurait enfin dépassé l'« obsession schmittienne ». Le débat serait clos, parce qu'Habermas aurait su spécifier « sous quelles conditions historiques le débat surgit dans des espaces d'interaction sociale non hiérarchisée et non coercitive pourrait effectivement jouer un rôle dans la résolution de conflits politiques »²⁵.

Dans notre thèse, nous défendons, cependant, que l'histoire des sociabilités intellectuelles doit s'éloigner du paradigme consensuel. Il est essentiel en effet d'incorporer l'antagonisme du politique au concept de sociabilité, soulignant les enjeux de contrôle, de pouvoir et de force qui, selon Hannah Arendt, caractérisent les sociabilités bourgeoises, notamment lorsqu'elles deviennent des relations de domination impérialiste. Au début du 20^e siècle, le pionnier de la sociologie

²² Jakob NORBERG, *Sociability and Its Enemies: German Political Theory After 1945*, op. cit., p. 79-85.

²³ *Ibid.*, p. 85-93.

²⁴ Reinhart KOSELLECK, *Le règne de la critique*, Paris, Minuit, 1979, trad. de Hans HILDENBRAND [1973].

²⁵ Jakob NORBERG, *Sociability and Its Enemies: German Political Theory After 1945*, op. cit., p. 155. Notre traduction. Dans le texte original : « Countering this (Schmittian) obsession with the workings of dissimulating agents striving for dominance, Habermas specified under what historical conditions argumentation originating in spaces for nonhierarchical and noncoercive sociable interaction could in fact come to play a constructive role in the resolution of political conflicts ».

allemande Georg Simmel définissait la sociabilité comme étant la forme du pur plaisir que l'on éprouve dans l'association avec autrui, « un jeu dans lequel on agit comme si tout le monde était égal, comme si chacun était estimé par tous »²⁶. Cependant, nous avertit Simmel, la « structure démocratique de toute sociabilité » n'est possible qu'à l'intérieur d'une même classe. En fait, « la sociabilité entre membres de différentes classes sociales [est] pénible et douloureuse »²⁷. Notre usage du concept de sociabilité dans cette thèse s'intéresse particulièrement à cette douleur et à cet « on agit comme si », qui indique clairement la négation de la différence et du conflit se trouvant à la base de la formulation la plus courante de ce concept.

Afin d'insister sur la dimension politique – et donc conflictuelle – de toute sociabilité, il nous semble opportun de formuler, dans notre recherche doctorale, la notion de *sociabilité asymétrique*. On pourrait critiquer cette expression en affirmant qu'elle est redondante, puisque toute sociabilité est nécessairement asymétrique. Or, nous avons bien démontré que ce concept a maintes fois écarté toute dimension de conflit et, par conséquent, d'asymétrie. Dans nos recherches, nous suggérons qu'une prise de conscience de l'asymétrie dans les sociabilités intellectuelles internationales de la guerre froide est déterminante pour la conformation du projet intellectuel de la critique d'art latino-américaniste. L'histoire intellectuelle que nous aimerions produire prend bien en compte les embûches que cette asymétrie crée devant les groupes intellectuels périphérisés, et prête une attention particulière aux formes de *résistance intellectuelle* qui intègrent les luttes anticolonialistes et anti-impérialistes de la deuxième moitié du 20^e siècle.

Nous avons jusqu'ici décrit notre objet de recherche – les réseaux de sociabilité intellectuelle de la critique d'art latino-américaniste – et précisé le cadre disciplinaire que nous adoptons – l'histoire intellectuelle. Nous avons également souligné l'importance de la dimension du conflit dans l'usage que nous faisons du concept de sociabilité. Ce dernier point exige cependant encore des approfondissements, ainsi que d'autres outils conceptuels, que nous emprunterons aux sciences politiques. Dans notre thèse, nous considérons l'identité latino-américaine comme une *identité politique* qui ne peut être dissociée du conflit à l'intérieur duquel elle a été formulée. Pour faire cette réflexion, nous partons notamment des travaux de Chantal Mouffe et d'Ernesto Laclau,

²⁶ Georg SIMMEL, « The Sociology of Sociability », *American Journal of Sociology*, vol. 55, n° 3, 1949, trad. de Everett C. HUGHES, p. 257 [1910]. Notre traduction. Dans le texte original : « [Sociability] is a game in which one « acts » as though all were equal, as though he especially esteemed everyone ».

²⁷ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « [...] sociability between members of different social classes [is] burdensome and painful ».

politologues et théoriciens de la démocratie radicale. Nous nous intéressons spécialement à leur reformulation du concept gramscien d'*hégémonie*, à la place centrale qu'ils accordent à l'*antagonisme* dans la construction d'une démocratie radicale et pluraliste, ainsi qu'à leur critique des théories *post-politiques* qui prolifèrent depuis les années 1990.

Dans *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics* (1985), Mouffe et Laclau proposent la construction d'une démocratie radicale, dont l'existence se fonderait sur l'antagonisme entre positions discordantes. Il s'agit selon eux d'une conception de démocratie incompatible avec la tradition libérale, « qui envisage la démocratie en tant que compétition entre différents intérêts ayant lieu sur un terrain neutre »²⁸, effaçant ainsi les déséquilibres de pouvoir et écartant toute vraie différence de projet de société entre les parties. Incompatible aussi avec les marxismes fondés sur la centralité ontologique de la classe ouvrière, où la notion de révolution équivaut à la constitution « d'une volonté collective parfaitement unitaire et homogène qui rendrait inutile le moment de la politique »²⁹. En effet, pour Laclau et Mouffe, il n'y a pas de démocratie sans pluralisme ; et il n'y a pas de pluralisme sans l'antagonisme – contingent et constamment reformulé – entre différents projets de société.

C'est d'ailleurs l'antagonisme qui mène à la lutte contre-hégémonique, dont l'objectif est toujours de remplacer l'hégémonie en place par une nouvelle hégémonie. Gramsci développe ce concept de manière éparse tout au long des *Cahiers de prison* (1929-1935)³⁰. Chez lui, l'hégémonie est le pouvoir détenu par un sujet politique à travers la construction d'une volonté collective. Cette volonté est le produit de la synthèse de demandes sociales hétéroclites, sans connexion obligatoire les unes avec les autres. Elle n'est donc pas synonyme de pouvoir d'une classe préconstituée, s'éloignant ainsi de l'essentialisme du marxisme orthodoxe³¹. Mouffe et Laclau partent de Gramsci pour formuler une théorie de la transformation sociale, laquelle se fait selon eux à travers la constitution de nouvelles hégémonies, c'est-à-dire par la formation de nouveaux sujets politiques résultant de l'*articulation* de volontés collectives différentes de celles qui sont les dominantes.

²⁸ Ernesto LACLAU, Chantal MOUFFE, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, New York, Verso, 2014, p. XVI [préface à la deuxième édition, 2000]. Notre traduction. Dans le texte original : « [Liberal democracy] envisages democracy as simple competition among interests taking place in a neutral terrain [...] ».

²⁹ *Ibid.*, p. XXII. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] a perfectly unitary and homogenous collective will that will render pointless the moment of politics ».

³⁰ Antonio GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Gramsci Project, 1929, <http://quaderni.gramsciproject.org/>. Consulté le 12 novembre 2020.

³¹ À propos du concept d'hégémonie chez Antonio Gramsci et de son développement par Chantal Mouffe et Ernesto Laclau, voir Perry ANDERSON, *The H-Word: The Peripeteia of Hegemony*, New York, Verso, 2017, p. 85-116.

Cette articulation constitue une identité politique qui n'est pas l'expression d'une ontologie. En fait, « il n'y a pas de besoin essentiel pour que ces demandes soient articulées ainsi. Mais il n'y a pas de besoin pour les articuler autrement non plus, étant donné que la relation d'articulation n'est pas une relation de besoin »³².

Dans *The Return of the Political* (1993) et dans *On the Political* (2005), Chantal Mouffe reprend quelques idées formulées dans *Hegemony and Socialist Strategy* afin de critiquer la vision post-politique de la démocratie libérale devenue dominante après la fin de la guerre froide³³. Elle y approfondit notamment le concept *du politique*. Il ne s'agit pas là *de la politique* (*politics*, en anglais), mais *du politique* (*the political*), c'est-à-dire la dimension politique de la vie sociale³⁴. Plus précisément, Mouffe affirme que le politique est la dimension d'antagonisme, qu'elle considère comme étant constitutive – et par conséquent ineffaçable – des sociétés humaines³⁵. Le titre de la traduction française de *On the Political* est éloquent à propos de la thèse défendue par l'auteurice : *L'illusion du consensus*³⁶. Elle reproche aux théories politiques des années 1990 la production d'une fausse idée de consensus, fondée sur la prétendue victoire du capitalisme néolibéral et sur la conséquente perte de la révolution en tant qu'horizon possible de transformation sociale et de construction d'un nouveau modèle de société. Ces théories cherchent à éliminer l'antagonisme des théories sociales et politiques, produisant une illusion de consensus que Mouffe considère être incompatible avec la nature même de la vie sociale et, particulièrement, avec la construction d'une démocratie pluraliste. Parmi d'autres, sont critiqués les travaux de Jürgen Habermas, d'Anthony Giddens et d'Ulrich Beck³⁷. Selon Mouffe, ces auteurs présentent la

³² Ernesto LACLAU, Chantal MOUFFE, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, *op. cit.*, p. 106-107. Notre traduction. Dans le texte original : « Undoubtedly, there is no essential necessity for these demands to be articulated in this way. But nor is there a necessity for them to be articulated in any other way, given that, as we have seen, the relation of articulation is not a relation of necessity ».

³³ Chantal MOUFFE, *The Return of the political*, New York, Verso, 2020 [1993] ; Chantal MOUFFE, *On the political*, Londres, Routledge, 2005.

³⁴ Le philosophe français Jacques Rancière, malgré quelques différences terminologiques, s'intéresse lui aussi au problème de la perte de la dimension du politique dans les sciences sociales à partir des années 1990. Dans la préface à la réédition de son recueil d'articles intitulé *Aux abords du politique* (1998), il évoque le contexte politique dans lequel ses textes, écrits dans les années 1980, intervenaient : « Sur tous les tons, mille discours d'universitaires ou d'hommes de gouvernement chantaient la fin dernière des illusions de l'histoire ou de la révolution. Tantôt ils ajoutaient la politique au compte des antiquités dépassées. Tantôt, au contraire, ils célébraient son retour. Mais c'était pour dire la même chose : la politique désormais était affranchie de toute promesse d'émancipation sociale, de tout horizon d'attente eschatologique ». Jacques RANCIÈRE, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 1998, p. 9.

³⁵ Chantal MOUFFE, *On the political*, *op. cit.*, p. 8-34.

³⁶ Chantal MOUFFE, *L'illusion du consensus*, Paris, Albin Michel, 2016, trad. de Pauline COLONNA D'ISTRIA.

³⁷ Voir, par exemple, Jürgen HABERMAS, *Théorie de l'agir communicationnel*, 2 vol., Paris, Fayard, 2009, trad. de Jean-Marc FERRY [1981] ; Anthony GIDDENS, *The third way: the renewal of social democracy*, Cambridge/Oxford,

démocratie libérale comme étant le seul modèle social possible. En éliminant les différences de projet de société, ils proposent un monde que la politologue belge classifie comme *post-conflictuel* [*post-adversarial*, en anglais] et *post-politique*, c'est-à-dire le monde du consensus libéral, où tout antagonisme aurait perdu sa raison d'être³⁸. Il convient ici de revenir très brièvement sur le concept de sociabilité asymétrique, que nous avons proposé ci-dessus, parce que la dimension conflictuelle de toute sociabilité est aussi la dimension du politique qui lui est inhérente. Ce constat est d'autant plus pertinent lorsque nous remarquons l'importance que le travail de Carl Schmitt, cité précédemment, revêt pour Chantal Mouffe et Ernesto Laclau, des « néo-schmittiens de gauche »³⁹.

Dans notre thèse, nous analysons le latino-américanisme en tant qu'identité politique contre-hégémonique selon les termes de Gramsci, Mouffe et Laclau⁴⁰. En effet, la pertinence de la philosophie politique de Laclau et Mouffe dans notre travail est double. D'abord, elle nous permet de mettre en question les théories du consensus devenues dominantes à partir des années 1990, un moment où une nouvelle génération s'impose dans la critique d'art en Amérique latine, alors que le projet latino-américaniste se trouve en net déclin. Puis, nous nous en servons également en tant que théorie sociale, où la notion du politique nous permet de mieux analyser les mécanismes de constitution historique de l'identité latino-américaine. Ce cadre conceptuel nous permet en effet de nous éloigner de la critique la plus couramment portée au projet intellectuel de la critique d'art latino-américaniste, celle de l'*essentialisme identitaire*. De fait, la simple affirmation de l'inexistence d'une Amérique latine sous l'argument selon lequel il n'y a pas d'unité essentielle justifiant cette identité nous semble passer à côté de l'enjeu central. Le latino-américanisme, y

Polity Press, 1998 ; Ulrich BECK, « Redefining Power in the Age of Globalization: Eight Theses », *Le Debat*, vol. 125, n° 3, 2003.

³⁸ Jacques Rancière arrive à des conclusions similaires en affirmant l'importance de la mésentente dans la vie sociale. Jacques RANCIÈRE, *La mésentente: politique et philosophie*, Paris, Galilée, 2013.

³⁹ C'est à partir des écrits de Schmitt, de son concept de politique et de ses critiques aux tendances homogénéisantes de la démocratie libérale, que Chantal Mouffe construit son propre concept du politique, où l'antagonisme joue un rôle clé. Mouffe s'éloigne pourtant de Schmitt lorsqu'il est question de *pluralisme*, élément central de la *démocratie radicale* qu'elle propose avec Laclau, mais qui n'a aucune place possible dans la conception du politique chez Schmitt. Carl SCHMITT, « La notion de politique », dans *La notion de politique ; Théorie du partisan*, Paris, Flammarion, 2017, trad. de Julien FREUND ; Chantal MOUFFE, *On the political, op. cit.*, p. 8-16. Sur l'intérêt de la gauche pour l'œuvre de Carl Schmitt, voir Jean-Claude MONOD, *Penser l'ennemi, affronter l'exception. Réflexions critiques sur l'actualité de Carl Schmitt*, Paris, La Découverte, 2016 ; et aussi Razmig KEUCHEYAN, « The Defeat of Critical Thinking (1977-1993) », dans *The Left Hemisphere: Mapping Critical Theory Today.*, Londres, Verso, 2014, trad. de Gregory ELLIOTT.

⁴⁰ Importante aussi est l'œuvre de Stuart Hall, où les concepts d'« articulation » et d'« identité politique » sont également essentiels. Voir, par exemple Stuart HALL, « Qui a besoin de l'« identité » ? », dans *Identités et cultures: politiques des différences*, vol. 1, Paris, Éditions Amsterdam, 2019, trad. de Maxime CERVILLE ; et Stuart HALL, « Avant-propos. Les moi assiégés », dans *Identités et cultures: politiques des différences*, vol. 2, Paris, Éditions Amsterdam, 2019, trad. de Maxime CERVILLE.

compris celui de la critique d'art du sous-continent, est le résultat d'une articulation. Il n'est donc pas l'expression d'un être latino-américain qui le précède. Le concept d'identité se comprend ainsi dans un mécanisme relationnel et dynamique, marqué par la contingence historique et, par conséquent, jamais fixe. Nous nous rapprochons ici également de la pensée du sociologue britannique Stuart Hall, selon qui il faut :

Définir théoriquement les mécanismes par lesquels les individus comme sujets s'identifient (ou non) aux « positions » qu'ils sont appelés à occuper, la manière dont ils façonnent, stylisent, produisent et « performant » ces positions, et les raisons pour lesquelles ils ne le font jamais totalement et une fois pour toutes, ou ne le font pas du tout, ou sont pris dans un processus permanent de lutte, et résistent, négocient, et adaptent les règles normatives ou régulatrices auxquelles ils sont confrontés et par rapport auxquelles ils se régulent eux-mêmes⁴¹.

Il importe d'étudier le latino-américanisme comme « processus permanent de lutte », où l'identité continentale est politique, c'est-à-dire l'articulation contingente de différentes volontés collectives à un moment précis de l'histoire. Celles et ceux qui dénoncent l'essentialisme identitaire de la critique d'art latino-américaniste supposent, de manière générale, que ce projet intellectuel était ancré surtout dans la promotion d'une identité latino-américaine fixe. En examinant la production de cette génération sous le prisme de l'articulation, nous visons, au contraire, à souligner qu'il y a eu à l'intérieur des réseaux de sociabilité latino-américaniste différents rapports à l'identité, qui y faisaient l'objet de constantes négociations.

Ce même raisonnement nous permet par ailleurs d'écarter une autre simplification conceptuelle souvent proposée par les détracteurs du latino-américanisme, la critique du « nationalisme ». En effet, au lieu de chercher à déterminer si l'identité latino-américaine est ou non une forme (négative) de nationalisme, nous tenons plutôt à comprendre les conditions historiques et les raisons politiques spécifiques à son articulation dans la seconde moitié du 20^e siècle. Notons qu'il ne s'agit ici ni d'une défense ni d'une condamnation générale des nationalismes, mais plutôt d'un constat de la multiplicité des réalités historiques qu'exprime ce terme. L'importance d'historiciser ce concept est d'ailleurs au cœur du travail de l'historien irlandais Benedict Anderson, dont l'ouvrage *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* est devenu un grand classique des sciences sociales :

⁴¹ Stuart HALL, « Qui a besoin de l'"identité" ? », dans *Identités et cultures: politiques des différences*, op. cit., p. 394.

My point of departure is that nationality, or, as one might want to put it in view of that word's multiple significations, nation-ness, as well as nationalism, are cultural artefacts of a particular kind. To understand them properly we need to consider carefully how they have come into historical being, in what way their meanings have changed over time, and why, today, they command such profound emotional legitimacy⁴².

Plus loin Anderson ajoute : « Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined »⁴³. C'est pourquoi nous tenons à remettre le latino-américaniste et, par conséquent, la critique d'art latino-américaniste dans les circonstances historiques à l'intérieur desquels cette identité politique collective a été articulée. Certes, cela implique aussi de reconnaître les limites épistémologiques et politiques de ce projet intellectuel, question sur laquelle nous reviendrons au moment de formuler nos hypothèses de travail.

3. Cadre temporel

Notre cadre temporel, 1967 à 1995, est délimité par des événements qui marquent la naissance et le déclin d'une *génération* de critiques d'art. La valeur heuristique du concept de génération ici employé réside en ce qu'il nous permet d'identifier des préoccupations communes à un groupe intellectuel latino-américain dans un contexte historique précis, sans que cela implique, cependant, une homogénéité quelconque d'idées, d'opinions politiques ou de choix théoriques et méthodologiques à l'intérieur de ce groupe. Selon Jean-François Sirinelli :

Une génération intellectuelle peut, d'abord, naître de la rencontre de jeunes gens en cours d'étude ou au seuil de métiers « culturels » avec un événement ou une crise fondateurs, entraînant une empreinte commune dans les sensibilités : une guerre, par exemple, ou un branlement de la communauté nationale [...]⁴⁴.

Dans le cas de la génération latino-américaniste, nous suggérons que cette sensibilité advient à la suite des défis politiques et intellectuels posés par la *conscience du sous-développement*⁴⁵, par les conflits de la guerre froide et par les processus de décolonisation en Afrique et en Asie, lesquels entraînent la formation de nombreux mouvements anticolonialistes de solidarité entre les peuples,

⁴² Benedict ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York, Verso, 2016, p. 4 [1983].

⁴³ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁴ Jean-François SIRINELLI, « Le hasard ou la nécessité ? Une histoire en chantier: L'histoire des intellectuels », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁵ Antonio CANDIDO, « À travers sa littérature, le sursaut d'un continent », *Le Courrier de l'UNESCO*, vol. 25, n° 3, 1972.

les États et les intelligentsias du tiers monde. Cette vague de lutte contre-hégémonique ne s'imposait pas seulement dans le domaine de l'économie ou de la politique, les institutions de la culture et les organisations multilatérales en ayant aussi subi l'impact. La génération latino-américaniste se constitue en rapport étroit avec ces nouvelles conditions de possibilité institutionnelles, lesquelles favorisent le développement des sciences sociales et humaines en dehors des grands centres académiques européens et nord-américains.

En 1967, quelques-uns et quelques-unes parmi les plus distingués intellectuels latino-américains se rencontrent dans le cadre de la Réunion d'experts sur les cultures d'Amérique latine, organisée par l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) à Lima. Il s'agit d'un des premiers événements du genre à être organisés selon un critère régional. Des rencontres réunissant des experts de domaines culturels spécifiques – littérature, architecture, histoire et critique d'art, musique et histoire des idées – se sont suivies. Leur objectif était de planifier les volumes d'une grande collection éditoriale intitulée « Amérique latine dans sa culture », un projet de développement culturel caractéristique des politiques de l'UNESCO des années 1970. Les réunions de l'UNESCO autour des cultures latino-américaines ainsi que les processus d'édition de ces ouvrages furent des foyers de sociabilité intellectuelle favorisant l'articulation d'une critique d'art latino-américaniste, laquelle s'est développée et consolidée tout au long des années 1970, une décennie pendant laquelle les projets critiques régionaux se sont multipliés⁴⁶.

Au début des années 1990, les conditions politiques et les ancrages épistémologiques ayant soutenu le projet critique de la génération surgie vers la fin des années 1960 sont largement dépassés. La guerre froide est terminée avec la victoire du capitalisme et la mort des utopies révolutionnaires ayant marqué le 20^e siècle. De nouvelles théories sociales et politiques annoncent un avenir cosmopolite non conflictuel qui se substitue aux luttes intestines et aux projets d'émancipation anti-impérialistes⁴⁷. Par ailleurs, les vieilles identités nationales et régionales du tiers monde – dont le latino-américanisme – sont alors dénoncées pour leur caractère excessivement homogénéisant, lequel serait à l'origine de l'exclusion ou de l'invisibilisation de groupes minorisés. À noter également que les deux références théoriques majeures du latino-américanisme, le structuralisme et le marxisme, sont à ce moment-là en profonde crise. En effet, soumise à la

⁴⁶ Damián BAYÓN (dir.), *América Latina en sus artes*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1974.

⁴⁷ Jacques RANCIÈRE, *Aux bords du politique*, op. cit., p. 9-20.

critique postmoderne, l'identité continentale n'était considérée que comme un des grands récits dont il fallait se débarrasser au plus vite.

L'année de clôture de notre cadre temporel, 1995, est significative parce qu'une importante publication indique qu'une autre génération et d'autres problématiques s'imposent dans la critique d'art en Amérique latine. Il s'agit d'une compilation d'articles devenue paradigmatique dans le sous-continent : *Beyond the Fantastic : Contemporary Art Criticism from Latin America*⁴⁸. Le critique cubain Gerardo Mosquera y réunit des textes qu'il considère être représentatifs de la « nouvelle critique », la génération surgie dans les années 1980, laquelle s'éloignait des problématiques de la génération latino-américaniste qui fait l'objet de cette thèse. En effet, cet ouvrage met en évidence le déclin de la critique d'art latino-américaniste, dont l'approche et les problématiques sont désormais tenues pour désuètes. Nous situons l'apogée du latino-américanisme dans la seconde moitié des années 1970, tandis que son déclin a été progressif tout au long de la décennie suivante et des premières années des années 1990. Certes, les générations intellectuelles n'ont pas de dates précises de naissance ou de mort. Or, la parution de *Beyond the Fantastic* a été un des moments forts de la prise de conscience de la prépondérance de la nouvelle génération sur la précédente.

4. Objectifs

Depuis les années 1990, la discussion sur le projet intellectuel de la critique d'art latino-américaniste se limite souvent à la critique de l'(in)existence d'une culture latino-américaine – c'est-à-dire le problème de l'essentialisme identitaire qui caractériserait la pensée de cette génération de la critique d'art en Amérique latine. Notre thèse suggère que cette critique est importante et juste, mais largement insuffisante pour la compréhension de la production intellectuelle de cette génération. Nous parcourons donc un chemin différent, qui comprend trois objectifs :

- I. Examiner les processus de constitution des réseaux de sociabilité intellectuelle à l'intérieur desquels la critique d'art latino-américaniste s'est développée, en prêtant une attention

⁴⁸ Gerardo MOSQUERA (dir.), *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, Cambridge, Mass, MIT, 1995.

particulière à l'intersection entre différents projets critiques et politiques qui s'articulent à l'intérieur de ce continentalisme ;

- II. Analyser ces réseaux dans leur intersection avec des réseaux européens et étasuniens analogues, en opposition ou en émulation desquels se constitue la critique latino-américaniste ;
- III. Identifier les failles et les limites du projet intellectuel de la critique latino-américaniste, dont notamment les effets délétères de la promotion de l'identité latino-américaine sur l'inclusion des populations autochtones et afro-latino-américaines.

Partant de ces objectifs, nous avons formulé les trois hypothèses de travail que nous présentons ci-dessous.

5. Hypothèses de travail

Hypothèse 1 : *La critique d'art latino-américaniste s'est constituée par l'action de réseaux de sociabilité intellectuelle formés dans le cadre profondément conflictuel des relations culturelles internationales façonnées par la guerre froide, l'anticolonialisme et les politiques d'aide au développement.*

Le latino-américanisme a une longue histoire qui remonte au début du 19^e siècle, au long de laquelle il a été reformulé de différentes façons afin de répondre à des circonstances géopolitiques variées. Celui de la seconde moitié du 20^e siècle s'est articulé dans le cadre de la domination impérialiste et des résistances qui s'y opposent. Il est donc relié au *tiers-mondisme*, identité géopolitique regroupant autour de la lutte anticoloniale et anti-impérialiste l'ensemble des pays appartenant à ce qu'on appelait alors le *tiers monde*⁴⁹.

Formulée en 1952 par le sociologue français Alfred Sauvy, la théorie des trois mondes décrit l'ordre mondial configuré par la guerre froide, le premier monde correspondant aux pays capitalistes économiquement développés ; le deuxième monde, au bloc socialiste ; et le tiers monde aux pays sous-développés, dont ceux ayant atteint l'indépendance par les processus de

⁴⁹ Nous ne craignons pas l'emploi de *tiers monde*, sans guillemets. Dans la période qui nous concerne, *tiers monde* était une expression largement utilisée par les intelligentsias surgies dans les périphéries de l'économie mondiale. Comme nous verrons plus loin, dans le contexte de la guerre froide, cette expression eut un rôle rassembleur en vue de la conformation de projets anti-impérialistes.

décolonisation qui se suivent à la fin de la Deuxième Guerre mondiale⁵⁰. Selon Sauvy, le tiers monde était au centre des conflits internationaux de l'époque, parce que « ce qui importe à chacun des deux mondes, c'est de conquérir le troisième ou du moins de l'avoir de son côté »⁵¹. Or, le tiers monde a été plus que l'objet de désir des deux premiers. Il a constitué en effet un projet politique propre. Des personnalités politiques et intellectuelles et des artistes s'y sont alors mobilisés avec pour but de créer une alliance stratégique et de discuter d'intérêts communs à la plupart des périphéries mondiales, que ce soit en Asie, en Afrique ou en Amérique latine⁵². Les exemples majeurs de ce phénomène dans la sphère diplomatique sont certainement la conférence de Bandung (1955) et la Tricontinentale de La Havane (1966), événements fondateurs du tiers monde en tant que projet politique de libération.

À la dominance nord-occidentale, on oppose les armes dans les guerres d'indépendance, bien entendu, mais aussi la résistance culturelle, qui s'organise au moyen de rencontres internationales, de débats et de projets éditoriaux constituant des espaces de solidarité et de sociabilité tiers-mondistes. En effet, la dénonciation des mécanismes de contrôle colonialiste ou impérialiste employés par les milieux culturels hégémoniques est importante, mais non suffisante. Parallèlement, il importe d'écrire l'histoire des mouvements qui s'y sont opposés. C'est à partir de ce constat que l'intellectuel palestino-américain Edward Said écrit un de ses ouvrages les plus significatifs, *Culture and Imperialism* (1993) :

Never was it the case that the imperial encounter pitted an active Western intruder against a supine or inert non-Western native; there was *always* some form of active resistance, and in the overwhelming majority of cases, the resistance finally won out⁵³.

Selon lui, ce livre a pour objectif de combler un manque se trouvant dans *Orientalism* (1978), ouvrage fondateur des études postcoloniales, qui s'est notabilisé pour son analyse des mécanismes d'invention coloniale d'un « autre » de l'Occident⁵⁴. *Culture and Imperialism* s'intéresse à l'histoire de la résistance active à ce processus, analysant différentes formes d'articulation de cette résistance.

⁵⁰ Alfred SAUVY, « Document: Trois mondes, une planète », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 12, 1986.

⁵¹ *Ibid.*, p. 81.

⁵² Vijay PRASHAD, *The Darker Nations: a People's History of the Third World*, New York, The New Press, 2007.

⁵³ Edward W. SAID, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1993, p. XII.

⁵⁴ Edward W SAID, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978 ; Edward W. SAID, *Culture and Imperialism*, *op. cit.*

Articulée dans le cadre conflictuel des relations culturelles internationales de la guerre froide, la critique d'art latino-américaniste cherchait à défendre activement l'art et les théories de l'art d'Amérique latine contre l'impérialisme des milieux artistique et intellectuel nord-occidentaux. Nous considérons par ailleurs que, dans le sous-continent, le développement d'une vie associative au niveau régional, c'est-à-dire la formation et la consolidation de réseaux de sociabilité intellectuelle, a été la plus importante stratégie de résistance culturelle dans le domaine de la critique d'art dans la période en question.

Hypothèse 2 : *Le latino-américanisme a été l'une des réponses de la critique d'art latino-américaine à la crise de la modernité européenne, articulant différents projets critiques concurrents autour de l'identité culturelle continentale. C'est pourquoi le chant du cygne de la modernité dans les années 1980 et 1990 coïncide avec le déclin de ce projet intellectuel.*

Définissons d'emblée le *projet de la modernité*, concept au centre de notre deuxième hypothèse. En effet, il nous faudra plus d'une définition. D'abord, celle du philosophe allemand Jürgen Habermas :

The project of modernity formulated in the 18th century by the philosophers of the Enlightenment consisted in their efforts to develop objective science, universal morality and law, and autonomous art according to its inner logic. At the same time, this project intended to release the cognitive potentials of each of these domains from their esoteric forms. The Enlightenment philosophers wanted to utilize this accumulation of specialized culture for the enrichment of everyday life – that is to say, for the rational organization of everyday social life⁵⁵.

« Science objective, moralité et loi universelles et un art autonome suivant sa propre logique interne », voilà le cœur du projet européen de la modernité. Essentielle aussi était l'aspiration à « l'enrichissement de la vie quotidienne ». Cette modernité vise ainsi à produire des effets concrets de transformation de la réalité. Le même vaut pour la dimension esthétique de ce projet, c'est-à-dire l'art moderne⁵⁶. Il s'agit d'un art critique, qui aspire à une transformation des sensibilités en vue d'une transformation sociale.

⁵⁵ Jürgen HABERMAS, « Modernity - An Incomplete Project », dans Hal FOSTER (dir.), *Postmodern Culture*, Londres, Pluto, 1985, p. 9.

⁵⁶ Nous considérons ici que l'art moderne tel que formulé par les avant-gardes européennes est la dimension esthétique du projet de la modernité, ce qu'il est possible d'affirmer, par exemple, à partir du travail de Giulio Carlo Argan, qui fixe le début de l'art moderne au 18^e siècle, notamment avec le travail du peintre anglais William Hogarth, lorsque

Or, le discours rationaliste moderne dissimule la violence que l'universalisme européen a produit pendant des siècles d'exploitation coloniale dans les Amériques, en Asie et en Afrique. C'est pourquoi une deuxième définition de la modernité se fait ici nécessaire. C'est dans le travail du philosophe argentin Enrique Dussel que nous la trouvons. Selon lui, la modernité européenne implique une *colonialité*⁵⁷, les deux notions étant inéluctablement reliées l'une à l'autre. C'est pourquoi le début de la modernité se trouve selon lui en 1492, le point de départ de l'entreprise coloniale :

[La modernité] prit naissance dans les cités européennes du Moyen Âge, libres, centres de très grande créativité. Mais, elle « naquit » quand l'Europe put s'affronter à un « Autre » qu'elle-même et le contrôler, le vaincre, le violenter ; quand elle put se définir comme un « égo » découvreur, conquérant, colonisateur, de l'Altérité constitutive de la propre Modernité. De toute façon, cet Autre ne fut pas découvert en tant que Autre, mais bien occulté car il fut assimilé à ce que l'Europe était depuis toujours. De sorte que 1492 est le moment de naissance de la Modernité comme concept correct de l'origine d'un mythe de violence sacrificielle très particulier et, en même temps, comme processus d'occultation du non-européen⁵⁸.

D'ailleurs, toujours selon Dussel, la modernité européenne identifie les peuples d'autres continents à une non-modernité, assignant à l'Europe le rôle de conductrice des non modernes dans un

l'art établit un rapport critique à la société. Habermas souligne, pourtant, que la modernité est un cadre plus large, à l'intérieur duquel se trouve la modernité esthétique. Or, dans notre travail, il ne nous semble pas nécessaire de tenir à cette distinction, puisque, dans la critique latino-américaine qui nous intéresse, le tout et la partie sont souvent métonymiquement interchangeable. Giulio Carlo ARGAN, *Da Hogarth a Picasso: l'arte moderna in Europa*, Milano, Feltrinelli, 1983 ; Jürgen HABERMAS, « Modernity - An Incomplete Project », dans Hal FOSTER (dir.), *Postmodern Culture, op. cit.*, p. 8-9.

⁵⁷ Le concept de *colonialité*, développé par des philosophes latino-américains tels Enrique Dussel, Walter Mignolo et Aníbal Quijano, n'est pas un synonyme de colonialisme : « Le colonialisme se réfère au processus et aux appareils de domination politique et militaire qui se développent pour garantir l'exploration du travail et des richesses des colonies au profit du colonisateur [...] La colonialité est un phénomène historique beaucoup plus complexe qui s'étend jusqu'à notre présent et se réfère à un modèle de pouvoir qui opère par la naturalisation d'hierarchies territoriales, raciales, culturelles et épistémiques, rendant possible la re-production de relations de domination ; ce modèle de pouvoir non seulement garantit l'exploitation par le capital de quelques êtres humains par d'autres à l'échelle mondiale, mais aussi la subalternisation et l'oblitération des connaissances, expériences et formes de vie de ceux qui sont ainsi dominés et exploités ». Notre traduction. Dans le texte original : « El colonialismo refiere al proceso y los aparatos de dominio político y militar que se despliegan para garantizar la explotación del trabajo y las riquezas de las colonias en beneficio del colonizador [...] La colonialidad es un fenómeno histórico mucho más complejo que se extiende hasta nuestro presente y se refiere a un patrón de poder que opera a través de la naturalización de jerarquías territoriales, raciales, culturales y epistémicas, posibilitando la re-producción de relaciones de dominación; este patrón de poder no sólo garantiza la explotación por el capital de unos seres humanos por otros a escala mundial, sino también la subalternización y oblitéración de los conocimientos, experiencias y formas de vida de quienes son así dominados y explotados ». Eduardo RESTREPO, Alex ROJAS, *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, Bogotá, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar ; Maestría en Estudios Culturales, Universidad Javeriana/ Universidad del Cauca, 2010, p. 15.

⁵⁸ Enrique D DUSSEL, *1492, l'occultation de l'autre*, Paris, Ouvrières, 1992, p. 5-6.

processus « rationnel » de modernisation. En effet, l'« égo découvreur » produit une occultation de l'Autre en l'assimilant au modèle civilisationnel européen, devenu universel.

La crise du projet européen de la modernité se déploie au cours de toute la deuxième moitié du 20^e siècle, de la Deuxième Guerre mondiale aux théories postmodernes et à la fin des utopies politiques de la guerre froide⁵⁹. Le plus important symptôme de cette crise fut l'expansion de la culture de masse. Ce qui « enrichit le quotidien » – la grande ambition de la modernité – est désormais la production industrielle en série. C'est-à-dire que, d'un côté, se trouve un art moderne élitiste, mais qui ambitionne une transformation sociale ; de l'autre, une culture de masse populaire qui soutient, cependant, le statu quo. La puissance critique de l'art, sa dimension révolutionnaire, semble alors affaiblie. À ce problème, se sont intéressés, en Europe, des philosophes, des théoriciennes et théoriciens de la culture tels Hannah Arendt, Umberto Eco et Herbert Marcuse, ce dernier ayant eu un impact particulièrement important sur les théories culturelles en Amérique latine⁶⁰.

La critique d'art latino-américaniste a dû répondre à cette crise, face à laquelle elle propose des solutions spécifiques aux réalités et aux aspirations culturelles et politiques du sous-continent, la périphérie du monde capitaliste. En effet, la crise de la modernité est aussi celle de l'universalisme européen, confronté par les processus de décolonisation en Asie et en Afrique dans l'après-Deuxième Guerre mondiale. Il importait alors de proposer un art – et des théories – plus spécifiquement reliées aux réalités, aux besoins et aux aspirations esthétiques et politiques du tiers monde en formation. Plusieurs possibles « solutions » au problème y ont été formulées, selon différentes valeurs politiques ou artistiques, parfois antagoniques entre elles. Certains proposent une meilleure intégration de l'Amérique latine dans le projet européen, affirmant à la fois la « différence » latino-américaine et son appartenance au monde occidental ; d'autres, investis dans les luttes anticoloniales, sont plus critiques des prétentions universalistes du Vieux Continent. Il y en a qui dénoncent toute influence de la culture de masse étasunienne ; d'autres voient un certain conservatisme dans ce refus. Le latino-américanisme n'a pas été la seule réponse de la critique d'art du sous-continent à cet état de choses. Il a été cependant la réponse hégémonique au cours des

⁵⁹ La réflexion de Dussel part notamment de l'histoire de la colonisation des Amériques. Pour une étude de la modernité dans le contexte de la globalisation au 20^e siècle, voir Arjun APPADURAI, *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, Minneapolis, University of Minnesota, 1996.

⁶⁰ Hannah ARENDT, *La crise de la culture: huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1972 [1954] ; Herbert MARCUSE, *L'Homme unidimensionnel: essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Minuit, 1968 [1964].

années 1970. Or, il y eut toujours – y compris à ce moment-là – des projets concurrents, qui critiquaient parfois l'idée même d'une identité continentale, en la taxant d'artificielle. Par ailleurs, il importe de constater qu'à l'intérieur du latino-américanisme, on ne retrouve pas non plus une réponse unique aux défis de la crise culturelle. En effet, tout au long de notre thèse, nous verrons les nombreuses divergences dans les débats continentalistes tenus dans le cadre de rencontres académiques, d'échanges épistolaires et de projets éditoriaux collectifs.

Soulignons néanmoins que, malgré sa grande méfiance à l'égard des prétentions universalistes européennes, la critique d'art latino-américaniste fut fondamentalement un projet moderne, notamment en ce qui a trait à l'idée de l'art comme critique et force motrice de la transformation sociale et du développement culturel. C'est pourquoi, à partir des années 1980, après une longue période de crise, tant le projet européen de la modernité que le projet intellectuel de la critique latino-américaniste semblent dépassés. Vers la fin de cette décennie, les épisodes finaux de la guerre froide indiquent la victoire du capitalisme et, par conséquent, l'échec des projets de transformation sociale radicale qui avaient alimenté jusque-là les rêves des intelligentsias de gauche de différents continents. Le consensus néolibéral s'impose alors partout en Occident. Le monde retrouvait supposément son unité dans un seul bloc structuré par le capitalisme et la démocratie libérale. La mondialisation était le mot d'ordre. On s'intéressait particulièrement aux interactions entre le « mondial » et le « local », et toute idée d'identité géographique fixe semblait incompatible avec la réalité engendrée par les nouvelles technologies de télécommunication, dont notamment l'internet⁶¹.

Le milieu des arts en Amérique latine n'est pas resté indifférent à cette mouvance. Dans les années 1990, une sorte d'« anti-latino-américanisme » devient prévalent dans la nouvelle génération de critiques d'art du sous-continent. Le critique d'art cubain Gerardo Mosquera, par exemple, célèbre ce qu'il croit être l'effective intégration de l'Amérique latine dans l'art mondial : « Heureusement, l'art d'Amérique latine commence à être vu sans son nom de famille. Au lieu d'être obligé de parler de son contexte, il est reconnu de plus en plus en tant que participant dans une activité plus large, qui concerne parfois l'art en soi »⁶². Mosquera décrie en effet la « névrose

⁶¹ À ce sujet, voir Moacir dos ANJOS, *Local/global: arte em trânsito*, Jorge Zahar, 2010 ; et Moacir dos ANJOS, *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*, Rio de Janeiro, Cobogó, 2017.

⁶² Gerardo MOSQUERA, « Latin American Art Ceases to be Latin American Art », *arara*, n° 10, 2011, p. 2. Notre traduction. Dans le texte original : « Fortunately, Latin American art is beginning to be seen without its surname. Instead of being forced to speak of its context, it is being recognized more and more as a participant in a larger activity

d'identité » qui aurait, selon lui, affecté l'art et les théories de la culture dans le sous-continent pendant de nombreuses années⁶³.

Il importe de souligner que, dans les années 1990, les positions politiques et théoriques des critiques d'art en Amérique latine sont aussi diverses entre elles que les projets intellectuels continentalistes l'ont été entre eux au cours des décennies précédentes⁶⁴. Cependant, dans notre thèse, nous considérons que, de manière générale, la forte critique portée alors à la génération latino-américaniste en raison de son essentialisme identitaire tend souvent à simplifier excessivement le portrait que l'on fait de ce projet intellectuel. Ce n'est pas dire qu'il s'agit d'une critique injustifiée, ce que nous verrons d'ailleurs dans notre troisième hypothèse ci-dessous. Or, il faut mettre en question l'idée selon laquelle le rapport à l'identité parmi les critiques d'art de cette génération a été constant et unifié. En effet, dans cette thèse, nous suggérons qu'il importe d'approfondir cette analyse, insistant davantage sur les conceptions critiques, politiques et identitaires concurrentes qui se sont articulées à l'intérieur du latino-américanisme. Nous proposons que ce qui caractérise cette génération, ce sont surtout les problèmes devant lesquels elle se trouve : la guerre froide, l'anti-impérialisme et la crise de la modernité. Dans ce contexte, l'identité latino-américaine a été un élément articulateur de différents projets critiques, sans pourtant avoir eu un effet homogénéisant.

Hypothèse 3 : *La fausse équivalence entre l'autoreprésentation des élites intellectuelles latino-américaines – cosmopolites, économiquement aisées et, dans la plupart des cas, composées de personnes non racisées – et l'identité culturelle continentale a été un trait constitutif de la critique d'art latino-américaniste entre les années 1960 et 1990.*

Après avoir mis en question la critique de la « névrose d'identité », il importe d'examiner les failles et les limites du latino-américanisme, en nous intéressant au processus de subjectivation

that at times refers to art itself». Ce texte a été publié originalement en espagnol : Gerardo MOSQUERA, « El arte latinoamericano deja de serlo », *ARCO Latino*, 1996.

⁶³ Mosquera réitère cette critique dans de nombreux textes, communications et entretiens depuis 30 ans. Voir, par exemple, de 2021, un entretien publié au Brésil : Gerardo MOSQUERA, *Para Gerardo Mosquera, é preciso libertar-se de uma identidade latino-americana reducionista*, entretien réalisé par Marcos Grinspum FERRAZ, *ARTE!Brasileiros*, 16 avril 2021, <https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/e-preciso-libertar-se-de-uma-identidade-latino-americana-reducionista/>. Consulté le 15 septembre 2021.

⁶⁴ Pour une étude de la génération 1980-1990 de la critique d'art en Amérique latine, celle qui a succédé la critique latino-américaniste, voir notamment Gabriela A. PIÑERO, *Ruptura y continuidad: Crítica de arte desde América Latina*, Santiago, Metales Pesados, 2019.

ayant constitué l'identité latino-américaine et à ce que cette identité exclut ou rend invisible. Les discours sur l'identité latino-américaine s'élaborent dans un contexte de relations internationales, des relations entre les différents pays d'Amérique latine et également entre le sous-continent et une « extériorité menaçante ». Cette extériorité, tel que vu précédemment, est construite dans les luttes anti-impérialistes où « nous », les Latino-Américains, nous nous opposons à la domination euro-étasunienne. Il est toutefois impératif de s'interroger sur les conditions de possibilité de ce « nous ».

Dans l'essai *O Cosmopolitismo do pobre* [Le cosmopolitisme du pauvre] (2002), le théoricien et critique littéraire brésilien Silviano Santiago nous donne quelques pistes à propos du « nous » latino-américain :

En Amérique latine, où le cosmopolitisme fut toujours matière à réflexion des riches et des oisifs, des diplomates et des intellectuels, les relations interculturelles internationales avaient lieu surtout dans le cadre des chancelleries ou des institutions universitaires. Il y a des cas pitoyables. Il y en a qui sont extraordinaires, tel celui des modernistes brésiliens depuis les années 1920⁶⁵.

Les « Latino-Américains » étaient, de manière générale, des personnes non racisées et économiquement privilégiées, qui maîtrisaient les langues des grands centres de la culture hégémonique occidentale et qui avaient un accès aisé aux plus importantes institutions de culture du sous-continent, des États-Unis et d'Europe. Ce n'est pas suggérer, bien entendu, une absence d'asymétrie dans les sociabilités intellectuelles entre les représentants du centre et de la périphérie. Rappelons à ce propos la soirée de l'ambassadeur Acosta dans la haute société parisienne, que nous avons évoquée au début de cette introduction. Les liens de sociabilité entre lui et les Français qui l'entourent sont marqués à la fois d'identification et de domination. Identification par le privilège et par les intérêts économiques communs, domination imposée par l'universalisme européen qui hiérarchise le monde par un critère géoculturel.

Parmi celles et ceux ayant soulevé le problème de l'élitisme de la pensée latino-américaniste, on compte également l'artiste et critique d'art uruguayen Luis Camnitzer :

[...] my peers and I have been committing (unconsciously) a fraud. As members of the enlightened segments of the middle class, we portrayed ourselves as the spokespeople for all the social classes and ethnic groups in our countries. We acted as if we were the only

⁶⁵ Silviano SANTIAGO, « O cosmopolitismo do pobre », *Margens / Márgenes: Revista de Cultura*, n° 2, 2002, p. 12. Notre traduction. Dans le texte original : « Na América Latina, onde o cosmopolitismo sempre foi matéria e reflexão de ricos e ociosos, de diplomatas e intelectuais, as relações interculturais de cunho internacional se davam principalmente no âmbito ou das chancelarias ou das instituições de ensino superior. Há casos tristes. Há casos extraordinários, como o dos modernistas brasileiros desde a década de 20 do século passado. Não nos cabe historiá-los agora ».

class. We also used a nationalist rhetoric as belonging to a leftist ideology, unaware that we were essentially serving right-wing class interests⁶⁶.

L'eurocentrisme et l'exotisation des peuples du sous-continent que « cette classe moyenne éclairée » dénonce est une réalité d'oppression palpable dans les milieux universitaire et artistique où ces intellectuels circulent, bien entendu. Néanmoins, érigés en représentants de la « culture latino-américaine », l'intelligentsia continentaliste contribue à bien des égards à une invisibilisation de la pluralité constitutive de l'Amérique latine, dont notamment les voix autochtones et afro-latino-américaines. Constitué en tant qu'outil de lutte d'émancipation anti-impérialiste, le latino-américanisme fut ainsi également un mécanisme élitiste, voire raciste, d'exclusion.

Dans l'essai « Three Women's Texts and a Critique of Imperialism » (1985), la théoricienne postcoloniale et féministe indienne Gayatri Spivak montre que l'émancipation de Jane Eyre, protagoniste du roman de Charlotte Brontë et héroïne de la critique littéraire féministe, se fait, dans le récit, par contrepoint avec la caractérisation animalisante d'une femme coloniale, la créole blanche jamaïquaine Bertha Manson, dont on se demande si elle est une bête ou un être humain⁶⁷. Tandis que la femme métropolitaine accède au statut d'individu, « la femme d'origine coloniale [*native woman*] en tant que telle (*dans le discours, comme* signifiant) est exclue de toute participation à la norme émergente »⁶⁸. Significativement, afin de caractériser le mécanisme de cette exclusion, Spivak s'intéresse à un débat cher au latino-américanisme : la polarité Ariel-Caliban. Ariel, esprit de lumière, et Caliban, un être monstrueux, sont des personnages de *La Tempête* (1623), pièce de William Shakespeare. Ils habitent une île, où Ariel se trouve emprisonné dans un arbre, alors que Caliban est le maître du lieu. Tout change, néanmoins, après l'arrivée de Prospéro, magicien qui soumet à la servitude tant Ariel, qu'il libère de l'arbre, que Caliban. Au long du 20^e siècle, en Amérique latine, on a souvent associé Prospéro aux

⁶⁶ Luis CAMNITZER, « Cultural Identities Before and After the Exit of Bureau-Communism », dans *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*, Austin, University of Texas Press, 2013, p. 56 [1991].

⁶⁷ Gayatri Chakravorty SPIVAK, « Three Women's Texts and a Critique of Imperialism », *Critical Inquiry*, vol. 12, n° 1, The University of Chicago Press, 1985 ; Charlotte BRONTË, *Jane Eyre*, Paris, Flammarion, 2013, trad. de Marion GILBERT, Madeleine DUVIVIER [1847].

⁶⁸ Gayatri Chakravorty SPIVAK, « Three Women's Texts and a Critique of Imperialism », *Critical Inquiry*, *op. cit.*, p. 244-245. Notre traduction. Dans le texte original : « As the female individualist, not-quite/not-male, articulates herself in shifting relationship to what is at stake, the « native female » as such (within discourse, as a signifier) is excluded from any share in this emerging norm ».

colonisateurs/impérialistes, alors qu'Ariel et Caliban sont devenus deux modèles possibles de stratégie d'émancipation⁶⁹.

Dans un essai intitulé « Caliban » (1971), le poète et critique littéraire cubain Roberto Fernández Retamar propose Caliban comme modèle pour l'intellectuel latino-américain⁷⁰. Le monstre est celui qui résiste, qui se bat et qui, dans l'œuvre de Shakespeare, affirme que le seul avantage d'avoir appris la langue de l'opresseur est de pouvoir le maudire dans cette langue. Le latino-américanisme favorise ainsi, au sein de la Cuba révolutionnaire, l'intellectuel combattant au détriment de l'intellectuel être de lumière, qui obéit son maître-colonisateur dans l'espoir de se faire offrir la liberté. De quelle manière ce débat exemplifie-t-il le modèle d'exclusion signalé par Spivak ? En s'identifiant à Caliban, l'intelligentsia latino-américaine – cosmopolite, économiquement privilégiée et non racisée – attribue à soi-même le rôle de protagoniste de la résistance anticoloniale. Cela entraîne une exclusion « de toute considération spécifique des Mayas, des Aztèques, des Incas et des petites nations de ce qui est présentement appelé l'Amérique latine »⁷¹. S'identifiant à Jane Eyre, le féminisme occidental, lieu de résistance à l'oppression patriarcale, procède souvent à l'exclusion des femmes non blanches, tandis que, en s'identifiant à Caliban, le latino-américanisme, lieu de résistance à l'oppression impérialiste, réduit au silence les voix autochtones et afrodescendantes d'Amérique latine.

6. Corpus et méthodologies d'analyse documentaire

6.1. Documentation publiée

Notre corpus est composé d'une grande quantité d'ouvrages publiés – des articles de revue, des livres et des catalogues écrits ou édités par les critiques d'art latino-américanistes dans la

⁶⁹ Le premier auteur à avoir associé ces personnages à l'histoire coloniale est l'écrivain uruguayen José Enrique Rodó dans *Ariel*, ouvrage où il défend le personnage-titre comme modèle à suivre. L'œuvre de Rodó se construit autour d'une ontologie raciale, soulignant la différence entre les cultures latines et anglo-germaniques. Le but de Rodó est de critiquer la « nordomanie » qui se propage en Amérique latine, le désir d'émulation du modèle étasunien. Pourtant, avertit-il, à chaque peuple sa nature. Tandis que les peuples latins seraient comme Ariel, ceux qui s'adonnent aux questions élevées de l'esprit, les anglophones nord-américains seraient comme Caliban, affichant une conception « utilitaire » de l'être dans le monde. José Enrique RODÓ, *Ariel*, Sevilla, Renacimiento, 2020 [1900].

⁷⁰ Roberto FERNÁNDEZ RETAMAR, « Caliban », *Casa de las Américas*, n° 296-297, 2019 [1971].

⁷¹ Gayatri Chakravorty SPIVAK, « Three Women's Texts and a Critique of Imperialism », *Critical Inquiry*, *op. cit.*, p. 245. Notre traduction. Dans le texte original : « Not surprisingly, this powerful exchange still excludes any specific consideration of the civilizations of the Maya, the Aztecs, the Incas, or the smaller nations of what is now called Latin America ».

période cible de notre thèse. Une grande attention est ici accordée aux supports matériels. Nous privilégions donc les éditions d'époque et évitons le plus possible les recueils et les anthologies. Un grand volume de documentation imprimée concernant les arts et la critique d'art latino-américains du 20^e siècle a été rendu disponible et facilement accessible par un important projet du International Center for the Arts of the Americas (ICAA), Musée des beaux-arts de Houston, Texas. De ce projet, sont disponibles une anthologie publiée sur papier, *Resisting Categories: Latin American And/Or Latino* (2002)⁷², et un site web contenant de très importantes archives numériques⁷³. Ces archives sont une mine d'or où découvrir des textes publiés lors d'évènements ou dans des revues peu accessibles ou peu connues. Pourtant, son caractère anthologique sépare la production intellectuelle des réseaux et des lieux de sociabilité où elle se réalise. Nous considérons donc les anthologies uniquement en tant que sources d'information à partir desquels remonter aux parutions originelles.

6.2. Documentation d'archives

Un grand nombre de fond d'archives ont été consultés pour la réalisation de cette thèse. Des archives d'institutions de la culture, telles l'UNESCO et des musées, et des fonds d'archives personnelles, produites par des figures-clé de la critique d'art latino-américanisme, tels Aracy Amaral, Damián Bayón et Juan Acha. Ces archives contiennent des documents de travail (des notes, des comptes rendus d'évènement, des rapports institutionnels) et des documents personnels, dont des lettres qui nous permettent d'avoir accès à la dimension affective de toute sociabilité, que nous jugeons fondamentale. L'importance des rapports affectifs pour l'histoire intellectuelle se trouve bien exprimée dans les remarques spirituelles de l'historienne brésilienne Ângela de Castro Gomes, selon qui, pour les élites culturelles, « la correspondance est un lieu de sociabilité : c'est un lieu d'échange d'idées, de construction de projets, d'amours et de haines, et enfin – dernière utilité, mais pas la moindre – un lieu où demander du travail, car les intellectuels sont généralement pauvres, mais ambitieux »⁷⁴.

⁷² Mari Carmen RAMÍREZ, Tomás YBARRA-FRAUSTO, Héctor OLEA (dir.), *Resisting categories: Latin American and/or Latino?*, Houston, The Museum of Fine Arts, 2012.

⁷³ *Documents of Latin American and Latino Art*. International Center for the Arts of the Americas (ICAA), Musée des beaux-arts de Houston, Texas, <https://icaadocs.mfah.org/s/en/page/home>. Consulté le 1^{er} septembre 2021.

⁷⁴ Ângela Maria de Castro GOMES, « Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados », *Estudos Históricas*, vol. 11, n^o 21, 1998, p. 124. Notre traduction. Dans le texte original : « Ao mesmo tempo, ela

Or, Gomes nous met en garde contre les dangers de la séduction exercée par les archives personnelles. L'accès à l'intimité des personnages augmente la tentation de se croire devant leur « vérité ». Ce risque est, bien entendu, au cœur de tout travail d'archives, y compris dans les froides archives institutionnelles, mais les documents privés créent plus souvent l'illusion du franc-parler⁷⁵. Cependant, méthodologiquement, la réponse à ce risque ne diffère pas de celle qui est d'usage courant dans les études historiques depuis le 20^e siècle :

C'est dans cette optique qu'il faut travailler sur la « spontanéité », l'« authenticité » et la « vérité » des documents personnels. En aucun cas ne les mépriser, mais précisément y réfléchir et les problématiser, les associant à d'autres types de documentation et les soumettant à l'examen minutieux d'un traitement théorico-méthodologique rigoureux⁷⁶.

Nous considérons que l'accès à un nombre important de fonds d'archives d'origine privée et institutionnelle, ainsi que la lecture de la production intellectuelle elle-même, nous ont permis de former un corpus varié et suffisamment ample pour qu'il soit possible d'éviter grandement le risque de reproduire de manière acritique les avis séducteurs des protagonistes de l'histoire que nous écrivons.

7. Justification de la pertinence de ces recherches

Au Brésil, il importe d'ouvrir le dialogue avec la génération des années 1970 [...]. Bien que très marquée des problèmes de l'époque, cette production constitue une référence fondamentale, parce qu'elle est le résultat d'une véritable école de pensée critique dont la formation fut

mostra a conexão direta dessas fontes com a história cultural, particularmente com a das elites culturais, para as quais a correspondência é lugar de sociabilidade: é lugar de troca de idéias, de construção de projetos, de amores e de ódios e por fim, mas não em último lugar, de pedir emprego, porque intelectual geralmente é pobre, mas é ambicioso ».

⁷⁵ Ângela Maria de Castro GOMES, « Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados », *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*, *op. cit.* ; Voir aussi Christophe PROCHASSON, « “Atenção: Verdade!”: arquivos privados e renovação das práticas historiográficas », *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*, vol. 11, n° 21, 1998 ; et Paulo Teixeira IUMATTI, Thiago Lima NICODEMO, « Personal Archives and Historical Writing in Brazil: A Critical Review », *Revista Brasileira de História*, *op. cit.*

⁷⁶ Ângela Maria de Castro GOMES, « Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados », *Estudos Históricos*, *op. cit.*, p. 126. Notre traduction. Dans le texte original: « E sob essa ótica que a « espontaneidade », a « autenticidade » e a « verdade » dos documentos pessoais precisa ser trabalhada. De forma alguma para ser desconsiderada, mas exatamente para ser refletida e problematizada, sendo associada a outros tipos de documentação e sofrendo o crivo de um rigoroso tratamento teórico-metodológico ».

directement liée à des pratiques collectives et dont l'impact sur la vision de monde de beaucoup de critiques brésiliens se fait encore sentir.

Maria Antonieta Pereira, 2002⁷⁷.

Qu'est-ce qui justifie notre intérêt pour la critique d'art latino-américaniste des années 1970 et 1980 ? La critique littéraire Maria Antonieta Pereira nous aide avec la première partie de la réponse : parce qu'en Amérique latine – y compris au Brésil, son objet d'étude – la génération critique des années 1970 continue d'être une référence obligatoire dans les théories culturelles. Les concepts, périodisations et méthodes qu'elle a établis continuent d'être reproduits, revus et critiqués jusqu'à présent. Or, tandis que dans l'histoire et la critique littéraires les études de cette tradition intellectuelle se font nombreuses, dans l'histoire et la critique d'art elles sont encore rares, peut-être parce qu'ensevelies par les promesses du *global art* et du cosmopolitisme post-politique des années 1990 et 2000. Notons, cependant, toujours accompagnant Pereira, que « cette génération propose certaines prémisses qui doivent être reprises *dans une nouvelle perspective théorique* » [notre italique]⁷⁸. L'ouverture de dialogue avec cette génération est forcément critique. Notre thèse suggère, nous l'avons vu ci-dessus, que cette remise en question doit, néanmoins, partir de prémisses différentes de celles établies dans les années 1990. Nous cherchons ainsi à contribuer aux débats théoriques actuels dans la critique d'art du sous-continent, où la pensée critique des années 1970 demeure une référence fondamentale.

La deuxième partie de notre justification concerne le regain d'intérêt pour l'Amérique latine et la latino-américanité au 21^e siècle. D'abord, en raison des développements de la pensée décoloniale dans les milieux artistiques d'Amérique latine. Selon nous, cela renforce l'urgence d'ouvrir le dialogue avec le projet critique des années 1970, lequel a constitué une première tentative de formulation d'une pensée de l'émancipation culturelle dans le contexte latino-américain. Signalons d'ailleurs que les projets décoloniaux renforcent encore une fois les réseaux de sociabilités entre les artistes, les intelligentsias et les mouvements sociaux d'Amérique latine.

⁷⁷ Maria Antonieta PEREIRA, « Subdesenvolvimento e crítica da razão dualista », *Margens / Márgenes: Revista de Cultura*, n° 2, 2002, p. 57. Notre traduction. Dans le texte original : « No caso do Brasil, é importante dialogar com o acervo construído pela geração dos anos 70 do século 20 [...]. Embora essa produção esteja bastante marcada pelos problemas de então, ela constitui uma referência fundamental na medida em que é resultado de uma verdadeira escola de pensamento crítico, seja no sentido de que sua formação esteve diretamente ligada a práticas coletivas, seja pelo fato de que interfere até hoje na visão de mundo de muitos críticos brasileiros. Ao constituir uma vertente da tradição intelectual brasileira, essa geração oferece determinadas premissas que precisam ser retomadas numa nova perspectiva teórica ».

⁷⁸ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « Ao constituir uma vertente da tradição intelectual brasileira, essa geração oferece determinadas premissas que precisam ser retomadas numa nova perspectiva teórica ».

Au niveau politique, ces liens ont été créés ou repris notamment pendant le virage à gauche (le « socialisme du 21^e siècle ») dans le sous-continent dans les années 2000. Dans le milieu des arts, ils sont au centre de projets tels la Biennale du Mercosur (depuis 1996) ; les expositions du Musée d'art latino-américain de Buenos Aires (MALBA), qui cherchent à réécrire l'histoire de l'art latino-américain ; et les projets internationaux de recherche et de formation d'inspiration multiculturaliste, tels l'Académie transrégionale en art latino-américain, organisée par le Centre allemand d'histoire de l'art de Paris dans différentes villes latino-américaines depuis 2016. Ces différents projets et événements exigent que de nouvelles-vieilles questions soient posées : les limites d'une conception essentialiste de l'identité, l'effacement de certaines voix ou leur instrumentalisation à l'intérieur d'une histoire de l'art toujours eurocentrée, et l'illusion d'un universalisme où les différences se déconnectent des relations de pouvoir qui les hiérarchisent. Renouveler les critiques du projet latino-américaniste nous permettrait en effet d'enrichir les réflexions actuelles sur les limites des projets récents d'émancipation et d'inclusion dans la critique et les institutions de l'art.

8. Présentation générale de la thèse

Cette thèse est composée de la présente introduction, de quatre chapitres et d'une conclusion. On y analyse différents projets critiques, éditoriaux et muséologiques ayant conformé les théories culturelles latino-américanistes, dont notamment la critique d'art. Les deux premiers chapitres portent sur les moments de formation de la critique d'art latino-américaniste à la fin des années 1960 et au début des années 1970, tandis que les deux chapitres subséquents s'intéressent, respectivement, à l'apogée de l'institutionnalisation de ce projet intellectuel dans la seconde moitié des années 1970 et à son déclin progressif dans les années 1980 et au début des années 1990.

Le chapitre I, « **Devenir latino-américain à l'UNESCO : diplomatie culturelle et politiques d'aide au développement comme espaces de sociabilité continentaliste** », s'intéresse, dans un premier temps, aux projets du système des Nations Unies visant le développement des pays non hégémoniques sur les plans économique et culturel, ainsi qu'à leurs conséquences sur l'augmentation de la sociabilité intellectuelle continentaliste en Amérique latine. Dans un deuxième temps, il est question des politiques de développement culturel de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), dont nous soulignons l'importance pour la création de réseaux latino-américanistes dans le domaine des études

culturelles vers la fin des années 1960. Nous nous penchons particulièrement sur la collection éditoriale « América Latina en su cultura » [Amérique latine dans sa culture], soutenant que ce projet a constitué un macro-réseau de sociabilité intellectuelle latino-américaniste, articulant différents projets critiques et politiques continentaux, en toute apparence, incompatibles.

Le chapitre II, « **La critique d'art latino-américaniste comme réponse à la crise de la modernité : une analyse des réseaux de sociabilité intellectuelle de Damián Bayón** », analyse le parcours intellectuel de cet historien argentin immigré en France, où il a été actif entre les années 1950 et 1990. Nous nous intéressons, tout d'abord, à deux réseaux auxquels participe Bayón : celui autour de Pierre Francastel, son directeur de thèse et ami, et le réseau latino-américaniste, dont il est un des protagonistes. Ensuite, en considérant ce qui semble être une incompatibilité entre les productions intellectuelles de ces deux groupes, nous analysons leur articulation dans l'ouvrage *Aventura plástica de hispanoamérica* [L'Aventure plastique de l'Amérique hispanique] (Damián Bayón, 1974). Nous avançons, en conclusion, que le projet critique latino-américaniste constitue une *réponse située* à la crise de la modernité européenne. Cette réponse s'élabore à partir d'une prise de *conscience du sous-développement* et, par conséquent, selon les nécessités critiques et artistiques spécifiques à l'Amérique latine.

Le chapitre III, « **Rencontres, expositions, débats : tentatives d'institutionnalisation de la critique d'art latino-américaniste dans les années 1970** », se penche sur trois importantes rencontres, où des critiques d'art d'Amérique latine ont discuté de l'histoire et des ambitions des arts du sous-continent : 1) le colloque *Speak out! ¡Charla! Bate-papo! A Symposium on Contemporary Art and Literature of Latin America* (Austin, Texas, 1975) ; 2) la Première Rencontre ibéro-américaine de critiques d'art et d'artistes plasticiens (Caracas, 1978) ; et 3) le symposium de la Première Biennale latino-américaine de São Paulo (1978). Nous suggérons que ces rencontres s'inscrivent dans les efforts notables d'institutionnalisation du projet critique latino-américaniste, qui atteint alors son apogée. Cependant, étant le résultat d'une articulation de positions politiques et esthétiques diverses, celui-ci doit faire face à un nombre grandissant de points de vue contradictoires et de conflits internes.

Le chapitre IV, « **Le latino-américanisme d'exportation dans les années 1980 et 1990** », examine l'insertion de la critique d'art latino-américaniste dans les scènes critiques et artistiques des États-Unis et de l'Europe dans les années 1980 et dans la première moitié des années 1990. Nous analysons notamment des projets d'expositions d'art latino-américain en dehors de

l'Amérique latine, auxquels des critiques d'art du sous-continent participent en tant que consultants ou commissaires. Nous accordons ici une attention particulière au problème de la fausse équivalence identitaire entre l'intelligentsia latino-américaine – une élite culturelle aisée et, le plus souvent, non racisée – et la « culture latino-américaine ». C'est ce que nous constatons notamment lorsqu'en 1992 l'identité artistique continentale se retrouve, à Séville et à Paris, au sein de la célébration du Cinquième centenaire de la rencontre des deux mondes, marquant l'anniversaire du début de la colonisation européenne des Amériques.

En conclusion, nous revenons sur la critique du projet intellectuel de la critique d'art latino-américaniste par la génération qui lui a succédé, qu'il importe de réexaminer après avoir envisagé les réussites et les limites de la première. À partir de là, nous reprenons nos hypothèses de travail, présentées dans cette introduction, afin d'indiquer les manières dont nous les avons développées tout au long des quatre chapitres de notre thèse. Enfin, nous discutons de quelques possibilités d'articulation d'un latino-américanisme actuel, en tenant compte à la fois des expériences récentes et des autrices et auteurs latino-américains du 20^e siècle qui ont déjà suggéré d'autres possibilités de formulation de cette identité politique.

Nous proposons par ailleurs en annexe deux sections d'appui à la lecture de cette thèse : des biographies courtes des protagonistes de la critique d'art latino-américaniste, ainsi qu'une ligne du temps (1967-1995) avec les faits, les rencontres, les colloques, les expositions et les publications les plus importantes pour la formation et la consolidation des réseaux de sociabilité intellectuelle qui nous intéressent.

CHAPITRE I

Devenir Latino-Américain à l'UNESCO : diplomatie culturelle et politiques d'aide au développement comme espaces de sociabilité continentaliste

Le réseau intellectuel de la critique d'art latino-américaniste intègre un phénomène beaucoup plus large et pluriel de sociabilités de l'après-guerre, ce qu'on appelle, de façon générale, le *tiers-mondisme*. Il s'agit d'une articulation politique, économique et culturelle réunissant, entre les années 1950 et 1980, un contingent fort diversifié de pays nouvellement devenus indépendants. Au centre de ce phénomène se trouve la lutte contre le colonialisme et l'impérialisme, ainsi que le besoin de défendre des intérêts communs dans le contexte des relations internationales tendues et polarisées de la guerre froide. L'identité politique tiers-mondiste se définit à partir de paires de concepts en opposition, à la mode du structuralisme naissant : premier monde-tiers monde, développement-sous-développement, centre-périphérie. Cette même pensée binaire soutient, à ce moment-là, l'identité culturelle latino-américaine. Se reconnaissant dans une histoire commune de nations périphérisées, les pays du sous-continent cherchent à mieux comprendre les conditions politiques, économiques et culturelles qui sont les leurs. Dans différents domaines des savoirs, on estime d'ailleurs que la production de théories sur la spécificité régionale rendrait possible la construction d'un chemin original vers le *développement*.

L'histoire de l'articulation du tiers monde a été racontée à la première personne par un grand nombre de personnalités ayant navigué dans les vagues de ce projet politique. C'est le cas de l'économiste et politicien franco-égyptien Samir Amin dans *L'Éveil du Sud. L'Ère de Bandoung 1955-1980. Panorama politique et personnel de l'époque* (2008)⁷⁹. Le titre de ce livre de mémoires contient plusieurs des pistes que nous suivons tout au long de ce chapitre. Il s'agit de l'éveil de la conscience du sous-développement (du Sud) à partir des années 1950 (l'ère de Bandoung, certes, mais aussi de La Havane), dont l'analyse doit s'intéresser à la fois au panorama politique large et aux trajectoires des individus dans leurs réseaux de sociabilité intellectuelle. Il est significatif, d'ailleurs, qu'Amin ne nomme pas la période qui l'occupe d'après l'opposition entre les puissances de l'époque, c'est-à-dire la guerre froide. Il préfère évoquer une « ère de Bandoung », d'après le

⁷⁹ Samir AMIN, *L'éveil du sud, l'ère de Bandoung 1955-1980: Panorama politique et personnel de l'époque*, Paris, Le Temps des cerises, 2008.

nom de la ville indonésienne ayant accueilli en 1955 la fameuse conférence réunissant les leaders des anciennes colonies d'Asie et d'Afrique qui cherchaient à faire front commun sur la scène politique internationale. C'est que « la vision dominante, produite par le Nord, déformée par l'euroccidentalisme puissant, ignore les transformations majeures du monde imposées par les peuples du Sud », souligne Amin⁸⁰. Choisir l'expression « l'ère de Bandung » au lieu de « guerre froide », c'est donc raconter l'histoire du point de vue d'une troisième force et de ses protagonistes.

Dans ce chapitre, nous nous intéressons à l'histoire des théories culturelles latino-américanistes à l'ère de Bandung et de La Havane, nous penchant particulièrement sur un espace privilégié de sociabilité intellectuelle où des identités régionales revendicatrices se sont créées et affirmées : le système des Nations Unies. L'identité latino-américaine de la deuxième moitié du 20^e siècle a constitué un projet de développement, au bénéfice duquel des groupes intellectuels traditionnellement occupés d'histoires et de théories nationales se sont progressivement tournés vers le cadre continental. Nous commençons par revisiter l'histoire de la Commission économique pour l'Amérique latine de l'ONU, nous intéressant notamment aux sociabilités intellectuelles latino-américanistes à l'intérieur de la Commission à partir de la fin des années 1940. Puis nous brosons un portrait général de l'UNESCO, affirmant que les politiques d'aide au développement et de diplomatie culturelle de cette organisation ont contribué à la constitution et/ou à la consolidation de réseaux latino-américanistes dans les études de la culture dans les années 1960 et 1970. Enfin, une analyse en deux temps – sections 2 et 3 – du projet menant à la constitution de la collection éditoriale « Amérique latine dans sa culture » (1967-1986) nous permet d'aborder la coexistence de différents projets intellectuels, esthétiques et politiques continentalistes en Amérique latine. Nous suggérons, de surcroît, que l'UNESCO constitua alors un espace d'articulation de réseaux antagonistes dans le sous-continent.

1. Le développementalisme latino-américain dans le Système des Nations Unies

[...] on the economic level, it is best to remain with the word “underdeveloped” rather than “developing”, because the latter creates the impression that all the countries of Africa, Asia and Latin America are

⁸⁰ L'emploi de l'expression « peuples du Sud » est intéressante, parce que clairement en dialogue avec le concept plus récent de *Sud global*. Le mémoire de Samir Amin s'élabore ainsi anachroniquement à l'intérieur des luttes contre-hégémoniques actuelles. Or, dans la période dont il est question dans ses écrits, on parlait plus volontiers de tiers monde ou, quand c'est le cas, de mouvement des non-alignés.

scaping from a state of economic backwardness relative to the industrial nations of the world, and that they are emancipating themselves from the relationship of exploitation. That is certainly not true, and many underdeveloped countries in Africa and elsewhere are becoming more underdeveloped in comparison with the world's great powers, because their exploitation by the metropolises is being intensified in new ways.

Walter Rodney, 1972⁸¹.

« Développement » était le mot d'ordre de la deuxième moitié du 20^e siècle, tant dans l'Europe démolie par la Guerre que dans les nations meurtries par des siècles de colonialisme européen. Il n'est donc pas surprenant que les demandes prioritaires présentées par le tiers monde aux Nations Unies concernent l'économie et le commerce mondial. Dans les années 40 et 50, l'ONU est très vite devenue la plus importante institution promotrice d'études sur le développement et, par conséquent, un espace de sociabilité intellectuelle pour des économistes travaillant sur ce thème, dont notamment celles et ceux s'intéressant au développement des économies dites périphériques. Les spécialistes réunis à la Commission économique pour l'Amérique latine (CEPAL), créée par l'ONU en 1948, en sont un exemple probant. Confrontée à la persistance du sous-développement, la CEPAL rejette les théories économiques dérivées de la pensée classique européenne, jugées inefficaces dans le contexte d'économies dépendantes. Les économistes de la Commission considèrent, en effet, que l'étude de la spécificité latino-américaine s'impose en vue de la formulation de politiques économiques mieux adaptées aux besoins du sous-continent. Il ne doit pas être question de développement au sens large, mais plutôt de développement à partir de conditions socio-économiques précises. Il importait en effet de produire des « théories du sous-développement » afin de mieux comprendre la nature des contraintes auxquelles les économies périphériques étaient soumises dans le commerce international.

Par ailleurs, le constat de l'existence, dans le sous-continent, d'entraves communs au développement mène la CEPAL à construire un projet d'intégration continentale, qui relèverait d'un besoin à la fois géopolitique et économique. Malgré leurs différences, les pays d'Amérique latine faisaient face à un sous-développement résultant d'une histoire coloniale commune et de conditions similaires d'insertion dans l'économie mondiale après les processus d'indépendance dans les premières décennies du 19^e siècle ; ils pourraient ainsi bénéficier de l'adoption de solutions formulées et adoptées collectivement. À la CEPAL, l'unité de l'Amérique latine s'est affirmée

⁸¹ Walter RODNEY, *How Europe Underdeveloped Africa*, New York, Verso, 2018, p. 17 [1972].

d'ailleurs en tant qu'opportunité intellectuelle, la Commission constituant un espace fondamental de sociabilité pour l'intelligentsia du sous-continent.

1.1. Sociabilités cépaliennes : vers l'intégration économique et intellectuelle latino-américaine

Dans les années 1960, les fruits des efforts intellectuels de théoriciennes et théoriciens du sous-développement en Amérique latine étaient notables. En 1964, l'Institut latino-américain de planification économique et sociale (ILPES), une branche de la CEPAL, organise un séminaire pour la discussion des textes de la Commission devenus déjà des classiques de la pensée du sous-continent. L'économiste brésilien Celso Furtado, l'organisateur de l'évènement, remarque :

Pour la première fois, nous avons réuni un groupe d'économistes et de sociologues pour débattre du problème du développement/sous-développement à partir d'une série de textes théoriques préparés en Amérique latine, en les articulant à l'expérience vécue dont beaucoup d'entre nous avaient une connaissance directe⁸².

Il existait désormais, dans le domaine de l'économie, une pensée latino-américaine constituant une tradition, autour de laquelle un réseau intellectuel s'était constitué. À la même époque, on trouve en France des mentions faisant référence à un « structuralisme latino-américain ». L'expression apparaît non pas en anthropologie ou en linguistique, mais plutôt parmi les économistes. On le constate, par exemple, dans la préface du professeur d'économie Maurice Byé à une anthologie d'articles de Furtado, ministre brésilien du Plan dans le gouvernement du président João Goulart entre 1962 et 1964 et, à la date de la publication, titulaire de la chaire de développement économique de l'Université de Paris⁸³. Byé, directeur de thèse de Furtado dans les années 1940, parle d'un structuralisme latino-américain pour caractériser les procédés méthodologiques non seulement de son ancien étudiant, mais de l'ensemble de l'école cépalienn⁸⁴. Dans l'avant-propos du même ouvrage, un autre économiste et professeur français, Jacques-R. Boudeville, parle lui

⁸² Celso FURTADO, *Obra autobiográfica*, São Paulo, Companhia das Letras, 2014, p. 410. Notre traduction. Dans le texte original : « Pela primeira vez reunimo-nos um grupo de economistas e sociólogos para debater a problemática do desenvolvimento/subdesenvolvimento a partir de uma série de textos teóricos elaborados na própria América Latina, compaginando-os com a experiência vivida da qual muitos de nós tínhamos conhecimento direto ». Texte originellement publié dans Celso FURTADO, *Os ares do mundo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

⁸³ João Goulart (1918-1976) fut président du Brésil de 1961 à 1964, quand il fut renversé par le coup d'État qui inaugura la dictature civile-militaire brésilienne (1964-1985). Furtado, son ministre du Plan, s'exila d'abord au Chili, puis aux États-Unis, où il enseigna au Yale University Center for Development Studies. En 1965, il assumait la chaire d'économie du développement à la Faculté de droit et des sciences économiques de l'Université de Paris.

⁸⁴ Maurice BYÉ, « Préface », dans *Développement et sous-développement*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Theoria : étude sur la théorie moderne de l'économie », 1966, p. 2.

aussi de la pensée « structuraliste » – entre guillemets dans l’original – de Furtado⁸⁵. Les guillemets ont ici la même fonction de l’adjectif *latino-américain*, employé par Byé. Elles suggèrent qu’il y a quelque chose de particulier à ce « structuralisme », qui le rend différent de celui surgi en France, dominant à l’époque dans plusieurs disciplines des sciences humaines et sociales.

Une longue exposition des fondements théoriques de ce structuralisme dépasserait l’objet et les possibilités de cette thèse, le sujet ayant été, d’ailleurs, exhaustivement étudié dans différents cadres disciplinaires⁸⁶. Il nous suffit de retenir que le structuralisme de la CEPAL se fonde sur l’idée que la division internationale du travail et les règles du commerce extérieur produisent des structures socioéconomiques spécifiques à, d’un côté, le centre, les pays hautement industrialisés en Amérique du Nord et en Europe, et de l’autre, les périphéries du système capitaliste, où le sous-développement ne doit pas être compris en tant que stage qui précède le développement. En fait, ces deux structures coexistent chacune dans sa spécificité historique et dans son insertion particulière dans le système. C’est pourquoi les modèles économiques basés sur l’expérience de développement du centre ne s’appliquent pas à la périphérie. Une théorie spécifique au sous-développement en tant que structure se faisait alors nécessaire.

Le structuralisme latino-américain présente par ailleurs une particularité importante : contrairement aux structuralismes popularisés par la linguistique et par les sciences sociales européennes, il s’agit d’une approche profondément historique. L’histoire économique est au centre des analyses de la CEPAL en tant qu’instrument de compréhension de la spécificité latino-américaine : l’étude des cycles économiques coloniaux et des processus d’indépendance dans le 19^e siècle, qui avaient déterminé les conditions d’insertion des pays du sous-continent dans l’économie internationale de l’après-guerre. « Afin de saisir la situation actuelle, il était fondamental d’étudier les formes d’insertion dans le commerce international dans la période postindépendance politique, caractérisée par l’hégémonie industrielle britannique », précise

⁸⁵ Jacques-R. BOUDEVILLE, « Avant-propos », dans *Développement et sous-développement*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Theoria : étude sur la théorie moderne de l’économie », 1966, p. VII.

⁸⁶ Aníbal PINTO, « El pensamiento de la CEPAL y su evolución », *El trimestre económico*, n° 343, Fondo de Cultura Económica, 2019 [1969] ; Octavio RODRÍGUEZ, « Sobre la concepción del sistema centro-periferia (1977) », *Revista de la CEPAL*, n° 3, 1977 ; Fernando Henrique CARDOSO, *As Ideias e seu lugar. Ensaio sobre as teorias do desenvolvimento*, Petropolis, Vozes, 1995 ; Octavio RODRÍGUEZ, *El estructuralismo latinoamericano*, Mexico, Siglo XXI/CEPAL, 2006 ; José Luís FIORI, « As trajetórias intelectuais do debate sobre desenvolvimento na América Latina », dans Carlos Antônio BRANDÃO (dir.), *Teorias e políticas do desenvolvimento latino-americano*, Rio de Janeiro, Contraponto/Centro Internacional Celso Furtado, 2018 ; Ricardo BIELSCHOWSKY, « A trajetória histórica do pensamento da Cepal: 1948-1998 », dans Carlos Antônio BRANDÃO (dir.), *Teorias e políticas do desenvolvimento latino-americano*, Rio de Janeiro, Contraponto/Centro Internacional Celso Furtado, 2018.

Furtado dans ses écrits autobiographiques⁸⁷. Cette approche est d'ailleurs centrale dans la tradition de l'essayisme latino-américain, où les études historiques étaient manifestement poursuivies en fonction d'une meilleure compréhension du présent. L'exemple brésilien est paradigmatique et exprimé de manière évidente dans les titres d'ouvrages devenus de grands classiques de la pensée nationale : *Raízes do Brasil* [Racines du Brésil] (1936), de Sérgio Buarque de Holanda ; *Formação do Brasil Contemporâneo* [La Formation du Brésil contemporain] (1942), de Caio Prado Jr. ; *Formação da literatura brasileira* [La Formation de la littérature brésilienne] (1959), d'Antonio Candido ; et *Formação econômica do Brasil* [La Formation économique du Brésil] (1959), écrit par Celso Furtado lui-même⁸⁸. « Racines » et « formation » : l'histoire explique le monde contemporain dans ses dimensions politique, économique, sociale et culturelle⁸⁹.

Les unités nationales avaient été mises en théorie par la sociologie naissante au cours des premières décennies du 20^e siècle. La CEPAL change toutefois le cadre géographique de ces études, l'Amérique latine en devenant un objet important d'analyse. Or, la pensée de la CEPAL n'est pas que latino-américaine – formulée en Amérique latine par des économistes qui en sont originaires – mais aussi latino-américaniste, c'est-à-dire promotrice d'un continentalisme et d'une solidarité économique, politique et intellectuelle continentale développés à travers une sociabilité dont les conditions de possibilité sont créées à l'intérieur du système des Nations Unies. Un cadre institutionnel assurant les conditions matérielles pour la réunion de nombreux économistes latino-américains dans le siège de la commission à Santiago du Chili et dans de nombreuses réunions dans différents pays fut primordial. La CEPAL constitue en effet, dans l'histoire intellectuelle, un espace-clé de sociabilité pour l'invention d'une Amérique latine dont l'existence résulte d'une volonté politique et d'aspirations socioéconomiques collectives. Notons de surcroît que ce

⁸⁷ Celso FURTADO, *Obra autobiográfica, op. cit.*, p. 490.

⁸⁸ Des exemples similaires et tout aussi classiques dans d'autres pays de la région sont *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* [Sept essais d'interprétation de la réalité péruvienne] (1928), du plus grand penseur marxiste latino-américain, José Carlos Mariátegui ; *Radiografía de la Pampa* [Radiographie de la Pampa] (1933), de l'Argentin Ezequiel Martínez Estrada ; et *El laberinto de la soledad* [Le labyrinthe de la solitude] (1950), du mexicain Octavio Paz. Sérgio Buarque de HOLANDA, *Racines du Brésil*, Paris, Gallimard, 2011 [1936]. Caio PRADO JÚNIOR, *Formação do Brasil contemporâneo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015 [1942] ; Antonio CANDIDO, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2009 [1959] ; Celso FURTADO, *La formation économique du Brésil.*, Paris, Mouton, 1972 [1959] ; José Carlos MARIÁTEGUI, *Sept essais d'interprétation de la réalité péruvienne*, Paris, F. Maspero, 1977, trad. de Robert PARIS [1928] ; Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA, *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, Babel, 1933 ; Octavio PAZ, *Le Labyrinthe de la solitude: suivi de Critique de la pyramide*, Paris, Gallimard, 1972, trad. de Jean Clarence LAMBERT [1950].

⁸⁹ À propos du concept de formation en tant que proposition dialectique entre le local et le cosmopolite dans l'histoire intellectuelle brésilienne, voir Francisco ALAMBERT, « Très críticos: Antonio Candido, Paulo Emilio e Mário Pedrosa », *Sinais Sociais*, vol. 7, n° 20, 2012.

continentalisme ne relève pas d'un sentiment nationaliste ou d'un régionalisme orgueilleux. Il part surtout d'un constat théorique et pratique concernant l'échec, dans le contexte latino-américain, des politiques de développement inspirées des théories économiques classiques, formulées en Europe. Il n'est donc pas question ici d'une identité culturelle essentialiste, mais plutôt d'une préoccupation heuristique avec pour but la formulation de politiques publiques efficaces.

L'évidence de l'importance du système des Nations Unies pour la sociabilité de l'intelligentsia latino-américaine se voit, par exemple, dans un témoignage de Raúl Prebisch, économiste argentin et secrétaire exécutif de la CEPAL de 1949 à 1963. Dans *Hacia una dinámica del desarrollo latinoamericano* [Vers une dynamique du développement latino-américain] (1971), il fait part, tout d'abord, de son soupçon initial à l'égard de débats économiques au sein des Nations Unies :

Lors de la création de la CEPAL, en 1948, on m'a invité à diriger son secrétariat. Je n'ai pas voulu accepter cette honorable invitation. Je considérais alors une perte de temps travailler sur des matières économiques dans les Nations Unies. Dans ma jeunesse, j'avais eu l'occasion de voir de près les activités qu'à ce propos se développaient dans le cadre de la Ligue des Nations : conception anglo-saxonne des problèmes économiques du monde, avec un intérêt très marginal et épisodique porté aux pays périphériques de l'économie mondiale⁹⁰.

Ce récit relève d'une sociabilité intellectuelle limitée par les asymétries du système-monde, où le débat au sein des organisations internationales s'avère une « perte de temps » pour l'intellectuel venant de la périphérie du capitalisme. En 1949, Prebisch change pourtant d'avis et, dans le même livre de 1971, décrit ainsi son expérience dans la CEPAL :

Nous nous sommes ainsi réunis. J'avais cumulé, tout au long de la vie, des doutes que je portais en moi avec quelques nouvelles idées. J'ai trouvé alors d'autres hommes qui étaient parvenus à ces mêmes idées par un processus intellectuel. Puis nous nous sommes mis à travailler ensemble dans l'œuvre de la CEPAL, commençant par l'interprétation théorique, par l'analyse de la réalité latino-américaine, abandonnant toute préconception pour essayer d'interpréter nos propres phénomènes⁹¹.

⁹⁰ Raul PREBISCH, *Hacia una dinamica del desarrollo latinoamericano*, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1971, p. VIII. Notre traduction. Dans le texte original : « Al establecerse la CEPAL en 1948 se me invitó a dirigir su secretaria. No quise aceptar aquel honroso ofrecimiento. Consideraba entonces una pérdida de tiempo trabajar en materias económicas en las Naciones Unidas. En mi juventud había tenido ocasión de ver de cerca las actividades que en estas materias se llevaban a cabo en la Liga de las Naciones: concepción anglosajona de los problemas económicos del mundo, con un interés muy marginal y episódico hacia los países periféricos de la economía mundial ».

⁹¹ *Ibid.*, p. XIII. Notre traduction. Dans le texte original : « Nos encontramos así reunidos. Yo había recogido en la vida muchas dudas que traía dentro de mí con algunas nuevas ideas, y me encontré con otros hombres que habían llegado

Ce témoignage nous permet de suggérer, en effet, que le cadre exclusivement latino-américain de la CEPAL lui confère, selon son expérience, les conditions favorables à une sociabilité intellectuelle moins conflictuelle et, dès lors, plus satisfaisante.

Celso Furtado raconte des expériences similaires à propos de son exil en France, où il enseigne, dès 1965, la théorie du développement à la Faculté d'économie de la Sorbonne, à l'Institut des hautes études de l'Amérique latine et à l'Institut d'étude du développement économique et social.

Il ne m'a pas été difficile de constater le peu de place qu'un intellectuel du tiers monde peut occuper en France, malgré la sympathie et la bienveillance avec lesquelles il peut être traité. Bien sûr, au moment auquel je fais référence, la présence des États-Unis dans la sphère internationale débordait de toutes parts, se rendant très inconfortable. La sympathie que suscitait l'Amérique latine était en partie le reflet de la répulsion que provoquait la domination exercée sur elle par les entreprises et les autorités américaines. Nous étions proches du débarquement des Marines à Saint-Domingue. Il y avait là certainement un élément de *mauvaise conscience*⁹² de la part des Français, étant donné que les Américains avaient été les plus grands critiques de la politique coloniale de la France, dont ils héritaient les séquelles au Vietnam⁹³.

Chez Prebisch et Furtado, la mise en valeur de l'identité latino-américaine est, au niveau des sociabilités intellectuelles, non une forme d'ontologie ou de nationalisme, mais plutôt une forme collective et solidaire de critique des *sociabilités intellectuelles asymétriques*, expression que nous avons proposée dans l'introduction de cette thèse. Furtado emploie d'ailleurs une expression analogue, lorsqu'il fait part de ses difficultés dans un contexte de « relations internationales asymétriques »⁹⁴.

a esas mismas dudas por un proceso intelectual. Y nos pusimos a trabajar juntos en la obra de la CEPAL, comenzando por la interpretación teórica, por el análisis de la realidad latinoamericana, sin preconceptos, haciendo campo raso de ellos para intentar interpretar nuestros propios fenómenos ».

⁹² En français dans l'original.

⁹³ Celso FURTADO, *Obra autobiográfica, op. cit.*, p. 487. Notre traduction. Dans le texte original : « Não me foi difícil perceber o quanto é pequeno o espaço que tem para ocupar, na França, um intelectual do Terceiro Mundo, não obstante a simpatia e a boa vontade com que possa ser tratado. Certo, no momento a que estou me referindo, a presença dos Estados Unidos na esfera internacional desbordava por todos os lados, fazendo-se por demais incômoda. A simpatia que despertava a América Latina em parte era reflexo da repulsa que provocava a dominação sobre ela exercidas por empresas e autoridades norte-americanas. Estávamos perto do desembarque dos marines em São Domingos. Nisso havia certamente um elemento de *mauvaise conscience* da parte dos franceses, dado que os norte-americanos tinham sido os maiores críticos da política colonial da França, de cujas sequelas eles eram herdeiros no Vietnã ».

⁹⁴ *Ibid.*, p. 489.

1.2. Développement de la mondialisation du tiers monde, tiers-mondisation du système des Nations Unies

Or, une fois qu'on s'éloigne de l'optimisme continentaliste de Raul Prebisch, on se rend vite compte que la symétrie entre les pays latino-américains est certainement limitée et, à bien des égards, illusoire. Pour le démontrer, mentionnons le concept de sous-impérialisme développé par l'économiste et sociologue brésilien Ruy Mauro Marini à partir, notamment, de l'exemple du Brésil, qui, malgré sa condition de pays « subordonné et dépendant », occupait, à bien des égards, une position impérialiste en Amérique latine et en Afrique⁹⁵. En effet, l'idée de l'unité latino-américaine est ici à la fois un fait objectif, puisque basée sur des similarités démontrées par l'étude historique-structuraliste des économies d'Amérique latine, et illusoire, parce que trop généralisante. Certes, elle s'est montrée extrêmement prolifique pour la production d'une pensée critique de très longue haleine dans différents domaines des savoirs. Toutefois, après en avoir présenté les avantages, il faut également souligner que le grand parapluie de la solidarité latino-américaine n'échappe pas aux risques impliqués dans toute généralisation. De fait, les critiques du développementalisme cépalien, par le marxisme depuis les années 1970 et par le poststructuralisme depuis les années 1990, ont révélé les limites de cette approche dans les sciences économiques et sociales et aussi dans les théories culturelles.

Parmi les intellectuels marxistes, la critique la plus influente fut celle du sociologue brésilien Francisco de Oliveira dans son article « A Economia brasileira : crítica à razão dualista » [L'Économie brésilienne : critique de la raison dualiste] (1972)⁹⁶. Oliveira critique chez « les théoriciens du mode de production sous-développé » le surdimensionnement des relations externes au détriment de l'étude des aspects internes des structures de domination :

En mettant l'accent sur l'aspect de dépendance — la relation bien connue entre centre et périphérie — les théoriciens du « mode de production sous-développé » ont failli négliger les aspects internes des structures de domination qui constituent les structures d'accumulation propres à des pays comme le Brésil : toute la question du développement était envisagée sous l'angle des relations extérieures, et le problème se transformait ainsi en une opposition entre nations ; on ne remarquait pas en effet qu'avant l'opposition entre nations, le développement ou la croissance était un problème d'opposition entre classes sociales internes⁹⁷.

⁹⁵ Ruy Mauro MARINI, « La acumulación capitalista mundial y el subimperialismo », *Cuadernos Políticos*, n° 12, 1977.

⁹⁶ Francisco de OLIVEIRA, « A Economia brasileira: crítica à razão dualista », *Estudos CEBRAP*, n° 2, 1972.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 8. Notre traduction. Dans le texte original : « Ao enfatizar o aspecto da dependência — a conhecida relação centro-periferia — os teóricos do « modo de produção subdesenvolvido » quase deixaram de tratar os aspectos internos

En se basant sur les oppositions développé-sous-développé, centre-périphérie ou encore moderne-arriéré, la raison dualiste n'aurait pas saisi les relations complexes entre les classes dominantes d'Amérique latine et celles des pays hégémoniques⁹⁸. Il convient d'ailleurs d'appliquer cette même lecture à l'identité latino-américaine, étant donné qu'elle est alors conçue selon les critères du structuralisme cépalien. Effectivement, elle tend elle aussi à délaissier les différences, les inégalités et les injustices internes, au profit de l'idée d'unité contre l'ennemi externe, c'est-à-dire les différences, les inégalités et les injustices dans les relations internationales.

Dans *Encountering Development: the Making and Unmaking of the Third World* (1995), suivant une approche foucauldienne, l'anthropologue colombien Arturo Escobar s'attaque également au développementalisme latino-américain. Il suggère que la notion de développement constitue un régime de représentation dominant et un modèle culturel hégémonique à la base de la création du tiers monde⁹⁹. Le monde occidental « découvrait », à ce moment-là, la pauvreté de deux tiers de la planète et décrétait qu'une modernisation – économique, bien sûr, mais aussi des mœurs – s'imposait pour que les nations « sous-développées », les anciennes colonies, atteignent les mêmes niveaux de vie des pays développés, les anciennes métropoles. À l'intérieur de ce régime de représentation, certains concepts ont surgi et d'autres ont été reformulés, parmi lesquels des signifiants tels pauvreté, sous-développement, analphabétisme, faim, etc.¹⁰⁰. Escobar suggère, en effet, qu'il y a eu une « développementalisation » du tiers monde, à savoir « son insertion progressive dans un régime discursif et pratique dans lequel certaines mesures d'éradication de la pauvreté sont devenues indispensables pour l'ordre mondial »¹⁰¹. Les théories du développement constitueraient, selon lui, une forme d'universalisation des valeurs européennes à un moment où

das estruturas de dominação que conformam as estruturas de acumulação próprias de países como o Brasil: toda a questão do desenvolvimento foi vista sob o ângulo das relações externas, e o problema transformou-se assim em uma oposição entre nações, passando despercebido o fato de que, antes de oposição entre nações, o desenvolvimento ou o crescimento é um problema que diz respeito à oposição entre classes sociais internas ».

⁹⁸ Pour une considération des théories culturelles développementalistes à partir de la critique de Francisco de Oliveira, voir Maria Antonieta PEREIRA, « Subdesenvolvimento e crítica da razão dualista », *Margens / Márgenes: Revista de Cultura*, *op. cit.*

⁹⁹ Arturo ESCOBAR, *Encountering Development: the Making and Unmaking of the Third World*, Princeton, NJ, Princeton University, 1995. Nous citons ici à partir de l'édition vénézuélienne de l'ouvrage : Arturo ESCOBAR, *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*, Caracas, Fundación Editorial el perro y la rana, 2007, p. 47-100. Pour une critique du « développement » qui date de l'apogée de ce concept dans les débats politiques et intellectuels, voir Walter RODNEY, *How Europe Underdeveloped Africa*, *op. cit.* [1972].

¹⁰⁰ Arturo ESCOBAR, *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰¹ Arturo ESCOBAR, *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*, *op. cit.* Notre traduction. Dans le texte original : « [...] la “desarrollalización” del Tercer Mundo, es decir, su progresiva inserción en un régimen de discurso y práctica en el cual ciertas medidas para la erradicación de la pobreza se volvieron indispensables para el orden mundial ».

les conditions pour une domination coloniale directe n'étaient plus présentes. Tel l'orientalisme théorisé par Edward Said dans son ouvrage de 1978, ce nouveau régime de représentation aurait conditionné les regards portés sur cette vaste portion de la planète¹⁰².

Malgré son intérêt particulier pour la dimension discursive du développementalisme, Escobar affirme cependant accorder dans ses recherches une place importante aux pratiques afin d'éviter le risque de négliger les résistances internes au régime de représentation qui l'intéresse¹⁰³. Or, ce n'est pas dans la thèse d'Escobar, mais plutôt dans le travail de l'historien indien Vijay Prashad que nous trouvons une étude plus systématique des formes de résistance macro-politique et intellectuelle du tiers monde¹⁰⁴. Dans *The Darker Nations: a People's History of the Third World* (2007), Prashad veut mettre en lumière les batailles gagnées par le tiers monde. Le but, c'est d'étudier le protagonisme de ces pays, leurs réussites et leurs défaites, dans une période connue pour la division du monde en deux pôles. Sans omettre les limites des projets de développement, il insiste en effet sur les manières dont le tiers monde occupe et utilise à son avantage les espaces ouverts par la vague développementaliste de l'après-guerre.

De fait, le travail de Prashad, ainsi que le Said de *Culture and Imperialism*, cité dans notre introduction, permettent de sortir d'un autre type de dualisme, qui nous demande d'être pour ou contre la pensée développementaliste latino-américaine¹⁰⁵. Ces deux auteurs mettent en évidence les espaces institutionnels de résistance anticolonialiste et antiimpérialiste qui s'articulent à l'intérieur du régime de représentation constitué par le développementalisme, sans pour autant déconsidérer les critiques qui lui ont été adressées. Cette approche nous semble la plus prometteuse alors que nous nous intéressons à la consolidation du latino-américanisme – dans les domaines de

¹⁰² Edward W SAID, *Orientalism*, *op. cit.*

¹⁰³ À ce sujet, Arturo Escobar mentionne notamment les critiques adressées à Edward Said par Homi Bhabha, selon qui *Orientalisme* (1978) se limite à la dimension discursive du colonialisme, concentrant le pouvoir entièrement – et à tort – du côté du colonisateur. *Culture et impérialisme* (1993), cité dans l'introduction de cette thèse, constitue, en effet, le mea-culpa de Said face à cette critique. Arturo ESCOBAR, *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*, Caracas, Fundación Editorial el perro y la rana, 2007, p. 31-32. Pour la critique de Bhabha à Said, voir Homi K BHABHA, « The Other Question... », *Screen*, vol. 24, n° 6, 1983. Cet article est plus tard devenu le troisième chapitre de Homi K. BHABHA, *The location of culture*, Londres, Routledge, 2004 [1994].

¹⁰⁴ Vijay PRASHAD, *The Darker Nations: a People's History of the Third World*, *op. cit.* Cet ouvrage est disponible en version française avec un choix de titre étonnant, qui traduit « darker », mot faisant référence à des couleurs de peau, pour « obscures » : Vijay PRASHAD, *Les nations obscures: une histoire populaire du tiers-monde*, Montréal, Écosociété, 2010. Plus récemment, une édition en langue française actualisée est parue affichant un nouveau titre : Vijay PRASHAD, *Une histoire politique du tiers-monde*, Écosociété, Montréal, 2019, trad. de Marianne CHAMPAGNE.

¹⁰⁵ Edward W. SAID, *Culture and Imperialism*, *op. cit.*

la culture, de la critique et de l'histoire de l'art – dans ou à travers les différentes branches du système des Nations Unies.

Le travail de Prashad présente ici un intérêt supplémentaire, puisqu'il prête justement une attention accrue à la force du tiers-mondisme dans les organismes internationaux surgis dans l'après-guerre. En faisant front commun, les pays du tiers monde ont vu l'Assemblée générale de l'ONU comme opportunité d'être écoutés et de faire avancer leurs demandes. À propos des mouvements panafricain, panasiatique, de la Ligue Arabe et des pays latino-américains dans l'Union panaméricaine, Prashad observe :

These regional formations had a wide appreciation for the *universal* struggle against imperialism, for the need for coordination toward a just world. The best evidence for this is the enthusiasm with which each of these groups, and most of the countries within them, embraced the United Nations. It could be argued that one of the reasons for the success of the United Nations in its first three decades, unlike that of the League of Nations, is that the states of the Third World saw it as their platform. It was from the United Nations's mantle that the states of Africa, America, and Asia could articulate their Third World agenda. Whereas the league *was* a tool of imperialism and for the maintenance of peace in Europe, the United Nations became the property of justice for the formerly colonized world. The Third World offered stiff resistance within the United Nations on the U.S. aggression in Korea as well as the French domination of Morocco and Tunisia. In both the Morocco and Tunisian resolutions, the African, Arab, and Asian states had crucial support of the eleven Latin American states¹⁰⁶.

Les blocs régionaux et l'articulation ample des pays du tiers monde à partir de la conférence de Bandoung (1955), de la formation du Mouvement des non-alignés (MNA, 1961) et de la Tricontinentale de La Havane (1966) choisissent les Nations Unies comme forum où défendre leurs intérêts et faire changer les relations internationales à leur avantage. Le concept d'articulation, que nous avons présenté dans l'introduction de cette thèse, nous aide à comprendre, dans un contexte de relations internationales, le mécanisme qui mène à la formation de ces identités collectives – le tiers monde, les non-alignés et aussi l'Amérique latine. À nouveau, il ne s'agit pas d'associations établies à partir, purement, de conceptions identitaires essentialistes. Si nous insistons sur cette idée, ce n'est pas pour écarter la présence ou même l'importance de sentiments nationalistes, certainement présents, mais pour aller au-delà d'une lecture trop rapide réduisant tout intérêt pour le national ou le régional à une notion générique et ahistorique de « nationalisme ». Les diversités de langues, de cultures, de coutumes et de formes de gouvernement montrent qu'un vouloir

¹⁰⁶ Vijay PRASHAD, *The Darker Nations: a People's History of the Third World*, op. cit., p. 27-28.

politique est à l'origine de ces formations. Parmi ces pays, on retrouve des démocraties et des dictatures, des leaders communistes et des anticommunistes farouches, alors que ce sont, de toute évidence, l'anticolonialisme et l'antiimpérialisme qui les unissent dans un mouvement contre-hégémonique commun. Il s'agit d'unions précaires, dont l'articulation demande un effort constant d'apaisement des différences¹⁰⁷.

Reconnaître le rôle de l'ONU et de ses branches dans la promotion des intérêts des pays non hégémoniques n'équivaut pas, bien sûr, à ne pas en constater les failles et les limites. Vers la fin des années 1950, les pays africains, asiatiques et latino-américains proposent des résolutions visant une plus grande démocratisation des Nations Unies après l'arrivée massive de nouveaux membres, les anciennes colonies devenues des nations indépendantes. À l'Assemblée générale, des discussions à propos de réformes des instances décisionnelles de l'Organisation sont donc tenues en 1959 et en 1960. En 1963, la résolution 1991 est approuvée, augmentant le nombre de membres non permanents dans le Conseil de sécurité et dans le Conseil économique et social. Cependant, la liste des membres permanents et leur pouvoir de veto n'ont pas été modifiés.

So while the NAM¹⁰⁸ states tried to bring democracy to the United Nations, and even as they were able to expand the various organs and raise their voices about the cabal of states that dominate its process, they made little headway. The system, in a sense, had boxed them in. Nonetheless, the United Nations provided a crucial forum for the Third World to raise issues of colonial barbarity and use the General Assembly as the medium to broadcast previously hidden atrocities before the world¹⁰⁹.

Une meilleure compréhension de la place du système des Nations Unies dans les stratégies de constitution de la résistance antiimpérialiste dans le tiers monde implique ainsi un double mouvement : d'un côté, la reconnaissance de son importance en tant que forum d'expression et de son rôle dans la création de nouvelles conditions de possibilité d'articulations tiers-mondistes dans les domaines politique, économique et culturel ; de l'autre, la reconnaissance des limites des structures institutionnelles en place, lesquelles servent grandement à la pérennisation de l'hégémonie nord-occidental dans le système-monde. Malgré ces limites, il n'en demeure pas

¹⁰⁷ La démocratie et les droits humains sont deux des sujets qui ne font pas l'unanimité dans le groupe : « Knowing full well the limited legitimacy of many of the governments represented at Bandung, Nehru did not want debates on democracy to overwhelm the fragile unity he and the other organizers had created. It was a move that would return to haunt the nonaligned movement throughout its existence ». Odd Arne WESTAD, *The global Cold War: Third World Interventions and the Making of our Times*, Cambridge, Mass., Cambridge University, 2007, p. 102.

¹⁰⁸ NAM : abréviation en anglais pour Mouvement des non-alignés.

¹⁰⁹ Vijay PRASHAD, *The Darker Nations: a People's History of the Third World*, op. cit., p. 103.

moins que le système des Nations Unies s'est progressivement tiers-mondialisé. C'est notamment ce que nous constatons en nous penchant sur l'UNESCO.

1.3. L'UNESCO et le monde postcolonial

Certainly, the biggest shift within the history of UNESCO came when the bulk of the new nations entered. The centre of gravity shifted; the East/West polarisation gave way to the North/South. UNESCO altered internally to a degree she has still not fully measured. Pre-eminently, the shift was from intellectual matters to development. Whatever else it was, UNESCO was henceforth a major development agency, disbursing large sums under contract. She also became more politicised, though with new emphases. This was chiefly due to the new State's sustained use of the Organisation for attacks on the remnants of colonialism. Above all, it was due to the African State's justifiably preoccupying anger at racism and apartheid.

Richard Hoggart, 1978¹¹⁰.

Richard Hoggart a connu l'UNESCO de l'intérieur. Intellectuel réputé, professeur à l'Université de Leeds et concepteur, avec Stuart Hall, des *Cultural Studies* en Angleterre, Hoggart y accepte en 1970 le poste de directeur général adjoint, qu'il occupera pendant cinq ans. Deux ans plus tard, en 1978, il publie *An Idea and Its Servants: UNESCO from within*, un mélange de mémoires et d'étude sociologique à propos des réussites et des échecs de l'organisation dont il avait été un des « serviteurs ». À nouveau, le titre de l'ouvrage est très parlant. Dans l'histoire intellectuelle qui nous intéresse ici, les idées ne se séparent pas de celles et de ceux qui les pensent ; il en va de même lorsque ces idées prennent la forme de politiques publiques internationales. Les idées et les idéaux de l'UNESCO étaient formulés, puis transformés en déclarations, résolutions et projets, et enfin mis en œuvre. Or, dans une organisation de cette taille, les diplomates, les servantes et serviteurs qui formulent les projets sont rarement ceux qui s'occupent de leur application. Certaines idées prennent plus tard de nouvelles couleurs, pouvant même se transformer de façon conséquente à l'intérieur d'autres projets politiques et intellectuels. En effet, sous le grand parapluie du développement, d'autres valeurs ont trouvé l'abri nécessaire à leur épanouissement.

Ce phénomène n'échappe pas à l'analyse de Hoggart. Selon lui, dans les années 1970, il y avait trois conceptions distinctes de développement culturel qui se côtoyaient au sein de l'UNESCO. La première est celle du monde capitaliste développé, où il s'agit d'un processus de

¹¹⁰ Richard HOGGART, *An idea and its servants: UNESCO from within*, New Brunswick, Transaction, 2011, p. 66 [1978].

transmission de l'appréciation de la haute culture bourgeoise aux masses, « afin qu'elles deviennent, individuellement, plus raffinées et plus sages »¹¹¹. La deuxième conception est celle des pays socialistes, où le développement serait un fondement idéologique, dans lequel « l'artiste doit refléter, incarner, célébrer et justifier le statu quo »¹¹². La troisième correspond à la conception des nouvelles nations du tiers monde, le développement culturel y étant fortement attaché à l'identité et à l'unité nationales :

The last of the main interpretations of cultural development among UNESCO's Member States relates this kind of development directly to the search of national identity and so national unity; and this is a more intense drive than the other two. The Minister of Culture for a new nation will say, typically: 'we can never hope to build a nation if we are not united by a common culture'. Another such Minister will say: 'our culture is our identity card in the community of nations.' § Not surprisingly, this impulse is strongest in nations which think their former sense of themselves has been subverted or destroyed by Western colonialism. They aim to get back to what they were, or think they were, before a deep ditch was cut between them and their traditional cultures by the colonisers. They want to get back to their past, to reconnect with their roots so that the good sap flows again¹¹³.

Il est ainsi possible d'affirmer que les politiques d'aide internationale, fondées, dans un premier temps, sur la conception nord-occidentale de développement culturel, servent, à partir du virage développementaliste de l'UNESCO, d'ancrage financier et institutionnel au nativisme et à la construction de ces *imagined communities* dans le monde postcolonial¹¹⁴. Or, au-delà de toute réflexion critique sur les nationalismes postcoloniaux – à la fois d'importants outils de lutte anticoloniale et, de nombreuses fois, des sources de xénophobie et de violence ethnique – il importe de constater cet écart entre les idéaux du système des Nations Unies et leur transformation au contact avec les projets, les besoins et les ambitions nationaux ou régionaux. En étudiant des projets de l'UNESCO, il est, par conséquent, indispensable d'analyser à la fois les documents institutionnels – dont les déclarations ou résolutions approuvées lors des assemblées générales – et les projets concrets tels que compris et réalisés par des groupes spécifiques selon leurs propres valeurs politiques, sociales et intellectuelles.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 170. Notre traduction. Dans le texte original : « On this view cultural development is usually assumed to be almost synonymous with certain traditional high bourgeois art-forms, their creation and appreciation. The process itself of cultural development is seen, centrally, as one of transmission, of passing the appreciation of these objects down to those masses so that they shall become, individually, more refined and well-behaved ».

¹¹² *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « The second interpretation of cultural development [socialist block] sees it as ideological underpinning. On this view the rôle of the artist is to reflect, embody, celebrate and justify the status quo ».

¹¹³ *Ibid.*, p. 171.

¹¹⁴ Benedict ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, op. cit.

L'histoire intellectuelle en Amérique latine reconnaît depuis longtemps l'importance de deux institutions surgies par initiative de l'UNESCO, la Faculté Latino-américaine de Sciences Sociales (FLACSO), créée en 1957 avec des sièges à Rio de Janeiro et à Santiago du Chili, et le Conseil Latino-américain de Sciences Sociales (CLACSO), fondé en 1967 à Buenos Aires¹¹⁵. CEPAL, FLACSO et CLACSO ont été l'ancrage institutionnel de l'articulation d'une pensée latino-américaine de penchant latino-américaniste au long de toute la deuxième moitié du vingtième siècle, une pensée axée notamment sur les défis économiques et sociaux concernant le sous-développement. Or, dès la fin des années 1960, on décèle des préoccupations analogues dans le domaine de la culture, dont l'importance reste peu remarquée. Ce manque de reconnaissance est peut-être dû au fait que, contrairement à l'économie et aux sciences sociales, les études culturelles latino-américaines ne se sont jamais institutionnalisées dans le cadre du système des Nations Unies. Dans le rapport d'une réunion de l'UNESCO sur l'étude des cultures latino-américaines tenue à Lima en 1967, on suggère la création d'un « organisme permanent pour les études culturelles » latino-américaines¹¹⁶. Toutefois, cette structure n'a jamais vu le jour. En effet, si l'UNESCO a eu, pour les théories de la culture, le même rôle articulateur en tant que lieu de sociabilité, cela s'est fait par d'autres mécanismes.

En 1964, à travers la résolution 3.244, la 13^e Conférence générale de l'UNESCO a déterminé que :

Le directeur général est autorisé à entreprendre en 1965-1966, en collaboration avec les institutions et organisations nationales et internationales compétentes, tant gouvernementales que non gouvernementales, avec le concours d'un comité consultatif et d'autres consultants et experts de disciplines différentes appartenant à diverses écoles de pensée et représentant les différentes orientations culturelles et idéologiques du monde contemporain, la première partie de l'étude sur les tendances principales de la recherche dans le domaine des sciences sociales et humaines [...]¹¹⁷

¹¹⁵ À propos des premiers temps de la FLACSO, voir Rolando FRANCO, *La FLACSO clásica (1957-1973): vicisitudes de las ciencias sociales latinoamericanas*, Santiago du Chili, FLACSO, 2007. Pour un récit en première personne d'un intellectuel ayant travaillé au sein de la FLACSO et de la CLACSO, voir Rodolfo STAVENHAGEN, « FLACSO, CLACSO y la búsqueda de una sociología latinoamericana », *Perfiles latinoamericanos*, vol. 22, n° 43, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Académica de Mexico, 2014.

¹¹⁶ « Reunión de expertos para el estudio de las culturas de América Latina. Informe final. », Réunion organisée par l'UNESCO à Lima, Pérou, du 27 novembre au 1er décembre 1967. Paris, 21 décembre 1967, p. 8. A449, Legs Damián Bayón, Centre Damián Bayón, Institut d'Amérique, Santa Fe, Grenade (désormais LDB). Ce rapport est présenté en détails dans le présent chapitre.

¹¹⁷ *Actes de la Conférence générale. Treizième session, Paris, 1964. Résolutions*, Paris, UNESCO, 1965. Document non paginé.

Pour donner suite à cette initiative, en 1966, à la 14^e Conférence générale, les résolutions de 3.223 à 3.226 approuvent, respectivement, la promotion de l'étude des cultures orientales, africaines, de l'Amérique latine et européennes¹¹⁸. La résolution concernant l'Europe était la seule à parler spécifiquement de « certains aspects trop peu connus » de ces cultures, mettant en évidence l'idée de promotion prioritaire de l'étude de cultures peu représentées dans le canon culturel « universel ».

La 14^e Conférence a aussi approuvé la « Déclaration des principes de la coopération culturelle internationale », laquelle donne une vision plus large des valeurs derrière les études culturelles promues par l'UNESCO à partir de la fin des années 1960¹¹⁹. Il n'est pas anodin que les deux premiers articles de la déclaration aient pour mot clé le « développement ». L'article I affirme que « tout peuple a le droit et le devoir de développer sa culture », tandis que l'article II déclare que « les nations s'efforceront de poursuivre le développement parallèle et autant que possible, simultané de la culture dans ses divers domaines [...] »¹²⁰. Il est aussi significatif que, dans la publication de l'UNESCO, ce document soit suivi de la « Contribution de l'Unesco à la réalisation des fins et des objectifs de la décennie des Nations Unies pour le développement ». Il y a, bien sûr, une asymétrie claire à la base même de cette coopération, les pays classifiés comme développés et ceux qui se trouvent dans le grand bassin des sous-développés y jouant des rôles fort différents. Aux riches, il incombe de partager leurs connaissances scientifiques et culturelles en vue du développement des moins fortunés. Aux pauvres, la tâche de « développer » leurs cultures et de les faire connaître à l'international. « Dans l'action heureuse qu'elle exerce sur les cultures, la coopération internationale, tout en favorisant leur enrichissement mutuel, respectera l'originalité de chacune d'entre elles », précise l'UNESCO.

Investie des principes développementalistes qui s'imposent dans tout le système des Nations Unies, l'UNESCO finance désormais la production d'études sur les cultures de ses membres selon des catégories continentales ou régionales. Il semble en effet que le virage de l'organisation vers le développement au détriment des questions intellectuelles est moins net que Richard Hoggart ne le suggère. On est plus vraisemblablement passé de la centralité des questions intellectuelles européennes à une plus grande ouverture aux questions intellectuelles de différentes parties du globe. Ce changement a eu des conséquences importantes pour la constitution et la

¹¹⁸ *Actes de la Conférence générale. Quatorzième session, Paris, 1966. Résolutions*, Paris, UNESCO, 1967, p. 62-64.

¹¹⁹ « Déclaration des principes de la coopération culturelle internationale », dans *Actes de la Conférence générale. Quatorzième session, Paris, 1966. Résolutions*, Paris, UNESCO, 1967.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 93.

consolidation de réseaux de sociabilité intellectuelle latino-américaniste dans le domaine des arts et de la culture. La résolution 3.225 a déterminé la réalisation de l'étude « des cultures de l'Amérique latine à travers leurs expressions littéraires et artistiques en vue de dégager les caractéristiques de ces cultures [...] »¹²¹. Cette étude prend la forme d'une collection éditoriale appelée « América Latina en su cultura » [Amérique latine dans sa culture, « A.L.C. »], avec des ouvrages publiés initialement en espagnol entre 1972 et 1986 et puis partiellement traduits à d'autres langues, dont notamment le portugais, le français et l'anglais.

Les caractéristiques de la collection et des ouvrages individuels sont définies par des groupes d'expertes et d'experts participant initialement à une réunion interdisciplinaire (Lima, Pérou, du 27 novembre au 1^{er} décembre 1967) et subséquemment à des réunions spécifiques aux différents domaines de la culture – la littérature (San José de Costa Rica, du 29 juillet au 2 août 1968), l'architecture (Buenos Aires, du 6 au 10 octobre 1969), les arts visuels (Quito, du 22 au 26 juin 1970), la musique (Caraballeda, Venezuela, du 22 au 30 novembre 1971) et l'histoire sociale et des idées (Mexico, du 6 au 14 septembre, 1974). Les personnes invitées à participer aux rencontres et à contribuer aux ouvrages de la collection étaient toutes d'origine latino-américaine, une politique commune à d'autres projets éditoriaux de l'UNESCO à l'époque. Il est question-là, bien sûr, à l'apogée des luttes anticoloniales, de *place de parole*, les peuples issus de la colonisation qui se penchent sur leurs propres cultures à partir d'un point de vue qui est le leur¹²². Mais il s'agit surtout d'un choix fait à l'intérieur d'un projet plus large de développement, celui des sciences sociales dans le tiers monde, un des projets phare de l'UNESCO dans le domaine de l'aide au développement. Il importait non seulement de faire connaître les cultures de ces pays, mais aussi d'y favoriser la production scientifique et intellectuelle.

L'impact de la CEPAL-ONU sur l'histoire intellectuelle latino-américaine est indubitable. Il importe aussi de constater que, à partir des années 1960, certaines politiques de l'UNESCO – notamment dans le domaine de l'aide au développement et de diplomatie culturelle – ont créé un espace privilégié de sociabilité intellectuelle latino-américaine d'inspiration cépalienne, créant les conditions nécessaires à l'articulation d'un projet latino-américaniste dans le domaine de l'histoire, de la théorie et de la critique culturelles. C'est le cas de la collection éditoriale « Amérique latine dans la culture », que nous analysons ci-dessous.

¹²¹ *Actes de la Conférence générale. Quatorzième session, Paris, 1966. Résolutions, op. cit.*, p. 63.

¹²² À propos du débat récent autour du concept de « place de parole », voir Djamila RIBEIRO, *La place de la parole noire*, Paris, Anacaona, 2019.

2. « Amérique latine dans sa culture » : développement et diplomatie culturelle comme lieux de sociabilité intellectuelle

À la place de cette nationalité [...] naît et s'impose au regard du monde, pour l'instant dans le domaine de la culture, une entité non encore définie, mais qui présente à première vue la consistance du réel. Il s'agit de cette Amérique latine inscrite dans le tiers monde, née de la plus forte polarité historique actuelle, celle de l'économie, qui remplace, ces temps-ci, la politique : polarité qui devient tendue entre les développés et les sous-développés, entre les riches et les pauvres. La révolution cubaine entend proposer des formules politiques mais aussi militaires à cette nouvelle unité qui nous saisit de plus en plus.

César Fernández Moreno, 1968¹²³.

En 1968, le poète et critique littéraire argentin César Fernández Moreno sortait tout juste d'une expérience fortement continentaliste, la *Reunión de expertos para el estudio de las culturas de América Latina* [Réunion d'experts pour l'étude des cultures d'Amérique latine], organisée par l'UNESCO à Lima, Pérou, l'année précédente, à laquelle il avait participé en tant que consultant pour le secrétariat de l'organisation. Il était question de l'unité culturelle latino-américaine, de l'identité continentale et de la représentation de cette unité dans un contexte de relations internationales. Or, l'idée n'était pas nouvelle. Le poète mexicain Octavio Paz, presque vingt ans plus tôt, en 1949, adoptait déjà une perspective similaire dans le cadre d'un projet des premiers temps de l'UNESCO :

In 1949, I was living in Paris and working for the Mexican embassy. One of my friends was a writer, Ricardo Baeza, a Spanish Republican in exile. Baeza was well known among Spanish intellectuals for his translations of Nietzsche and other European writers, and held an important position at UNESCO. The director of UNESCO at the time was Julian Huxley, and he was supporting a project of publishing a series of representative works from the member nations. Baeza thought it would be useful to include an anthology of Mexican poetry in the series, and he asked me to edit it. I wasn't at all enthusiastic about the idea of creating an anthology of strictly Mexican poetry. I thought then – and I still think [1994] – that it is more valid to have a collection of Latin American poetry in general, rather than a selection from one country. But as we are divided into countries, this

¹²³ César FERNÁNDEZ MORENO, « Líneas de la poesía argentina », *Mundo Nuevo*, n° 24, 1968, p. 65. Notre traduction. Dans le texte original : « A cambio de esa nacionalidad [...] nace y se impone a la consideración del mundo, por lo pronto en lo cultural, una entidad todavía no definida, pero que presenta a primera vista la consistencia de lo real. Me refiero a esta América Latina inscrita en el tercer mundo, nacida de la más fuerte polaridad histórica actual, que es la económica y que ha venido a reemplazar a la política: polaridad que se tensa entre desarrollados y no desarrollados, ricos y pobres. La revolución cubana se lanza a dar fórmulas políticas, y también militares, a esta nueva unidad que nos aprehende cada vez más ». Sur la nationalité comme sujet dans l'œuvre de Fernández Moreno, voir Liliana Noemí SWIDERSKI, « La nacionalidad como proyecto en la obra de César Fernández Moreno », *Anclajes*, n° 9, Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas (IILyD) de la Facultad de Ciencias Humanas, 2005.

nationalistic idea prevailed. And as I was in a bad situation at the time and needed the money, I accepted¹²⁴.

À la fin des années 1940, le continentalisme de Paz ne trouve pas sa place dans les politiques éditoriales de l'UNESCO. Vingt ans plus tard, ces mêmes politiques semblent toutefois épouser un latino-américanisme alors en plein essor. Tout de suite après la réunion de Lima, on confie à César Fernández Moreno la coordination de la collection éditoriale « América Latina en su cultura », ainsi que la direction de son premier volume, portant sur la littérature, dont la réunion d'expertise eut lieu à San José de Costa Rica l'année suivante. En 1971, montant sur les échelons de l'organisation, il devient le directeur du Bureau régional pour la culture en Amérique latine, à La Havane, poste qu'il occupe jusqu'en 1978¹²⁵. Le centre nerveux d'édition des ouvrages quitte ainsi l'« universalisme » occidental de Paris pour la ville qui s'était imposée comme la capitale latino-américaine du tiers-mondisme et de l'anti-impérialisme. Ce pont Paris-La Havane est aussi représentatif d'une tension au sein même du latino-américanisme en tant que projet culturel et critique. Dans une Amérique latine marquée par le clivage politique produit par la révolution cubaine, le problème de l'engagement des arts et des intelligentsias continentales dans les débats et mouvements politiques divisaient les artistes, théoriciennes et théoriciens de l'art en deux camps. Nous suggérons plus loin que les projets de l'UNESCO à propos des cultures d'Amérique latine ont constitué en effet un espace de sociabilité et d'intégration possible, où des réseaux latino-américanistes antagonistes se sont rencontrés.

2.1. Lima, 1967 : les experts

Lima, 28 novembre

A l'invitation de l'UNESCO, je suis venu ici quelques jours pour participer à une rencontre sur la culture latino-américaine. L'autre invité brésilien est Sérgio Buarque de Holanda, mon ami de jeunesse, marié à ma cousine Maria Amélia. Nous nous voyons rarement, car il vit à São Paulo, et c'est

¹²⁴ Octavio PAZ, « Octavio Paz on *An Anthology of Mexican Poetry* », entretien réalisé par Eliot WEINBERGER, *Fulcrum: An Annual of Poetry and Aesthetics*, n° 6, 2007, p. 622 [1994] ; Octavio PAZ (dir.), *Anthologie de la poésie mexicaine*, Paris, Éditions Nagel, coll. « UNESCO d'œuvres représentatives. Série latino-américaine », 1952, trad. de Guy LÉVIS-MANO.

¹²⁵ Pour une biographie sommaire de César Fernández Moreno organisée par année, voir Jorge FONDEBRIDER, « Bibliografía », dans César FERNANDEZ MORENO, *Obra poética*, vol. II. Querencias y otros libros, Buenos Aires, Perfil libros, 1999, p. 593-650.

donc avec un plaisir renouvelé que nous reprenons les conversations du passé.

J'ai également eu le plaisir de rencontrer Luís Alberto Sánchez, l'illustre critique péruvien que j'ai rencontré il y a de nombreuses années à Rio, présenté par Manuel Bandeira¹²⁶. Sánchez, qui est maintenant sénateur et recteur de l'Université de San Marcos, m'a dit que le vieil Haya de la Torre¹²⁷, un ami de mon père, voulait me voir. J'aimerais aussi rencontrer l'ancien révolutionnaire, dont le parti, l'APRA, s'est progressivement rapproché du camp conservateur, au point qu'on l'accuse aujourd'hui de défendre les intérêts pétroliers nord-américains.

Parmi les autres délégués figurent des hommes d'une valeur indéniable, des critiques, des romanciers, des musicologues, des spécialistes des arts visuels. Cependant, il y a un éloignement général de la culture brésilienne, dont ils ne savent pratiquement rien. Certains ont lu Jorge Amado, Guimarães Rosa, Carlos Drummond, mais cela ne change pas leur aliénation par rapport aux aspects substantiels de notre culture. Un Argentin, professeur de littérature hispano-américaine¹²⁸, actuellement titulaire d'une chaire dans une université aux États-Unis, m'a dit qu'il avait « entendu parler » d'*Os Sertões*¹²⁹. Cependant, je crois qu'il n'y a pas de Brésilien cultivé, même s'il n'est pas professeur, qui n'ait pas lu *Facundo*¹³⁰. J'ai du mal à surmonter cet isolement qui n'est pas seulement dû à la barrière de la langue.

Nous devons nous habituer à l'idée de grandir seuls.

Afonso Arinos de Melo Franco, 1967¹³¹.

¹²⁶ Manuel Bandeira (1886-1968) : un des plus célèbres poètes brésiliens du 20^e siècle.

¹²⁷ Victor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), homme politique et philosophe péruvien, fut le fondateur de l'Alliance populaire révolutionnaire américaine (APRA), qui surgit en 1924 avec un projet latino-américaniste et indigéniste de lutte contre l'impérialisme.

¹²⁸ Il s'agit d'Enrique Anderson Imbert (1910-2000), professeur Victor Thomas de littérature latino-américaine à l'Université Harvard (1965-1980).

¹²⁹ *Os Sertões* (1902), *Hautes Terres*, dans la traduction française, est un ouvrage écrit par le journaliste brésilien Euclides da Cunha racontant la Guerre de Canudos, opposant l'armée à une communauté religieuse du Nord-Est du pays entre novembre 1896 et octobre 1897. Il est largement considéré par la critique comme un chef-d'œuvre tant pour ses qualités documentaires que pour la qualité littéraire du travail de Cunha. Euclides da CUNHA, *Hautes terres: la guerre de Canudos*, Paris, Métailié, 2012, trad. de Jorge COLI, Antoine SEEL.

¹³⁰ *Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845), livre du journaliste et écrivain argentin Domingo Faustino Sarmiento. Il s'agit d'un essai philosophique sur les conditions de développement de la société argentine et des sociétés sud-américaines en général. Ouvrage influent et célébré par la critique tant pour ses idées que pour la qualité littéraire du travail de Sarmiento. Domingo Faustino SARMIENTO, *Facundo*, Paris, Herne, 1990, trad. de Marcel BATAILLON.

¹³¹ Récit originellement publié dans *Planalto* (1968), deuxième livre de mémoires de l'auteur. Ici cité à partir d'une réédition réunissant l'ensemble de ses écrits autobiographiques. Afonso Arinos de Melo FRANCO, *A Alma do tempo: memórias*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2018. Notre traduction. Dans le texte original : « Lima, 28 de novembro A convite da UNESCO aqui vim, por poucos dias, participar de uma reunião sobre cultura latino-americana. O outro convidado brasileiro é Sérgio Buarque de Holanda, meu amigo de mocidade, casado com minha prima Maria Amélia.

La Réunion d'experts pour l'étude des cultures d'Amérique latine de Lima compte avec la présence de personnalités intellectuelles de différents pays d'Amérique latine. Le récit personnel, presque anecdotique, d'Afonso Arinos de Melo Franco, homme politique, historien et juriste brésilien, reproduit partiellement ci-dessus, ne nous apprend pas beaucoup sur les discussions qui ont mené à la production du rapport final de cette réunion, auquel nous nous intéresserons bientôt. Il attire cependant notre attention sur quelques questions importantes. Il s'agit du profil social et professionnel des participants, une élite politique et intellectuelle socialement définie, entre autres, par beaucoup de cousines et d'amis en commun ; du genre de ces « hommes d'une valeur indéniable », parmi lesquels les femmes sont très rares ; de la présence inéluctable des questions politiques locales et des tensions autour d'un projet de latino-américanité qui ne fait pas la belle unanimité qui s'afficherait plus tard sur les documents de l'UNESCO. Engagé dans l'effort d'articulation culturelle latino-américaine, Arinos vaticine : « Nous devons nous habituer à grandir seuls ». Dans celle qui est la première grande réunion internationale à propos de l'unité des cultures du sous-continent, le pari semblait loin d'être gagné.

Notre analyse de cet évènement se concentre sur le rapport final de la réunion, daté du 21 décembre 1967. Il fait huit pages suivies de trois annexes en douze pages, contenant, respectivement, la liste de personnes participant à la réunion, la liste de documents de travail – le document de travail du secrétariat de l'UNESCO et les textes, introuvables à date, de neuf conférences prononcées par quelques-uns des participants pendant la réunion – et une liste organisée par pays contenant les coordonnées postales d'institutions et de personnes qui pourraient contribuer aux études prévues. Nous aurions aimé avoir retrouvé des récits plus détaillés des cinq jours de travail à Lima. Les rapports officiels sont, nous le savons, très souvent le portrait d'un consensus ou d'une position victorieuse. Nous considérons, malgré tout, que le rapport de Lima est

Pouco nos vemos hoje, morando ele em São Paulo, e assim é com renovado prazer que retomamos as conversas de antigamente. Também tive a satisfação de reencontrar Luís Alberto Sánchez, o ilustre crítico peruano que conheci há muitos anos, no Rio, apresentado por Manuel Bandeira. Sánchez, que hoje é senador e reitor da Universidade de S. Marcos, disse-me que o velho Haya de la Torre, amigo de meu pai, queria ver-me. Eu gostaria também de conhecer o antigo revolucionário, cujo partido, o Apra, vem marchando progressivamente para o campo conservador, a ponto de ser hoje acusado de defensor dos interesses petrolíferos norte-americanos. Entre os demais delegados há homens de incontestável valor, críticos, romancistas, musicólogos, especialistas em artes plásticas. Observa-se, porém, o geral distanciamento da cultura brasileira, de que, praticamente nada conhecem. Alguns leram Jorge Amado, Guimarães Rosa, Carlos Drummond, mas isto não altera o seu alheamento dos aspectos substanciais da nossa cultura. Um argentino, professor de literatura hispano-americana, atualmente ocupando cátedra em uma universidade dos Estados Unidos, disse-me ter “ouvido falar” em Os sertões. No entanto creio que não haverá brasileiro culto, mesmo que não seja professor, que não tenha lido o Facundo. Acho difícil superar este isolamento que não decorre só da barreira linguística. Devemos nos habituar à ideia de crescer sozinhos ».

une source riche et importante, nous permettant non seulement de mieux comprendre les projets intellectuels qui le soutiennent, mais aussi d'y repérer les traces de constitution d'un réseau intellectuel. De surcroît, ce document est devenu un vrai guide pour l'élaboration de la collection éditoriale « Amérique latine dans sa culture », qui fera l'objet de notre analyse prochainement.

La réunion de Lima compte avec la présence de personnes invitées en tant qu'expertes, ainsi que de membres d'associations non gouvernementales affiliées à l'UNESCO – l'Association internationale des critiques d'art, le Conseil international de la philosophie et des sciences humaines, le Conseil international des musées, le Conseil international de la musique et l'Union internationale des architectes – et des représentants de l'UNESCO, dont César Fernández Moreno, poète argentin devenu par la suite l'éditeur de la collection, engagé en tant que consultant pour le secrétariat de l'organisation. Qui étaient les expertes et experts à la réunion de Lima ? La réponse courte serait : des universitaires, des artistes, des diplomates et des politiciens. À l'ouverture des travaux sont élus l'écrivain et professeur universitaire José María Arguedas (président), le politicien, historien et juriste Afonso Arinos de Melo Franco (vice-président), le professeur Leopoldo Zea (vice-président) et la professeure Fryda Schultz de Mantovani (rapporteuse), une des deux femmes présentes sur un total de 27 personnes. Le choix d'Arguedas semble évident. Écrivain accompli, professeur à l'Université de San Marcos, ancien directeur de la Maison de culture du Pérou (1963-1964) et du Musée national d'histoire (1964-1966), il était un des plus importants intellectuels du Pérou, pays hôte de la réunion. Les trois autres viennent des trois pays avec le plus de poids économique en Amérique latine : respectivement, le Brésil, le Mexique et l'Argentine.

Reprendre les remarques du critique littéraire Silviano Santiago à propos du cosmopolitisme latino-américain, citées dans l'introduction à cette thèse, est ici utile : « En Amérique latine, où le cosmopolitisme fut toujours matière de réflexion des riches et des oisifs, des diplomates et des intellectuels, les relations interculturelles internationales avaient lieu surtout dans le cadre des chancelleries ou des institutions universitaires »¹³². Diplomates et intellectuels, deux catégories qui non seulement en Amérique latine mais aussi dans le vieux continent se sont pendant longtemps superposées. Parmi les exemples notables, se trouvent les Mexicains Octavio

¹³² Notre traduction. Dans le texte original : « Na América Latina, onde o cosmopolitismo sempre foi matéria e reflexão de ricos e ociosos, de diplomatas e intelectuais, as relações interculturais de cunho internacional se davam principalmente no âmbito ou das chancelarias ou das instituições de ensino superior. Há casos tristes. Há casos extraordinários, como o dos modernistas brasileiros desde a década de 20 do século passado. Não nos cabe historiá-los agora ». Silviano SANTIAGO, « O cosmopolitismo do pobre », *Margens / Márgenes: Revista de Cultura*, op. cit., p. 12.

Paz et Carlos Fuentes, le Brésilien João Guimarães Rosa, le chilien Pablo Neruda, le Cubain Alejo Carpentier et le Guatémaltèque Miguel Ángel Asturias. À l'Unesco, cette coïncidence est, bien sûr, favorisée. Parmi les experts de Lima, il y a un bon nombre d'intellectuels-diplomates ou encore d'intellectuels-politiciens (tous des hommes). À la date de la réunion, Eduardo Caballero Calderón avait été l'ambassadeur colombien à l'UNESCO (1962-1966) et deviendrait par la suite ambassadeur à l'ONU (1968-1970). Guillermo Lohmann Villena, membre du service diplomatique péruvien depuis 1943, deviendrait quelques années plus tard ambassadeur à l'UNESCO (1974-1977). Afonso Arinos de Melo Franco avait occupé le poste de ministre brésilien des relations internationales (1962) en plus d'avoir été sénateur de la République (1960-1967). Mario Toledo Monteforte avait été vice-président du Guatemala (1948-1951). Tous étaient, pourtant, des figures actives et respectées dans les milieux intellectuels de leurs pays. Il s'agissait, effectivement, de romanciers, historiens, sociologues, philosophes accomplis, tous impliqués dans les débats sur le caractère et l'avenir des différentes cultures nationales dans le sous-continent.

La catégorie de l' « expert », amplement utilisée par l'UNESCO, mérite aussi quelques remarques. Pierre Bourdieu parle de la fin du modèle sartrien d'intellectuel total ; Zygmunt Bauman, de la décadence des intellectuels en tant que législateurs¹³³. Sans entrer dans les débats très populaires dans la tradition française à propos de la définition de la catégorie d'« intellectuel » et de ses vicissitudes, il nous suffit de dire que le mot « expert » évoque une figure ultra spécialisée, qui domine les savoir-faire d'un domaine ou d'une discipline spécifique sans prétention à un regard totalisant sur le monde social. C'est-à-dire que l'expert se trouve aux antipodes du modèle sartrien d'intellectuel, celui qui pense toutes les dimensions de la vie sociale et qui intervient dans une multiplicité de débats publics. Il s'agit, à la limite, d'une figure qu'on pourrait imaginer apolitique, investie dans la production de connaissances dans le cadre d'un certain scientisme neutre. Il serait, pourtant, naïf de considérer que les experts de l'UNESCO correspondent toujours – ou même souvent – à cette neutralité, d'autant plus en tenant compte de l'intersection entre politique, diplomatie et production intellectuelle que nous venons de constater. Encore une fois, il faut souligner les possibilités d'appropriation des espaces créés par les projets du système des Nations Unies par d'autres projets et d'autres valeurs politiques et intellectuelles. Des analyses spécifiques aux différents groupes mobilisés au sein du système se font donc toujours nécessaires.

¹³³ Pierre BOURDIEU, « Sartre, l'invention de l'intellectuel total », *Agone*, n° 26-27, 2002 [1983] ; Zygmunt BAUMAN, *La décadence des intellectuels: des législateurs aux interprètes*, Paris, J. Chambon, 2007.

Le rapport de Lima souligne d'ailleurs, dès sa première page, que toutes les personnes invitées sont présentes à titre individuel. Elles ne représentent pas leurs pays d'origine. Cela ne veut pas dire, bien évidemment, que des pressions d'États membres ne puissent pas s'imposer sur le choix libre des participantes et participants. Quelques noms semblent cependant montrer qu'une certaine indépendance était possible. C'est le cas de Mario Toledo Monteforte, qui, en 1967, était exilé politique à Mexico et travaillait comme professeur à l'Université nationale autonome du Mexique. De toute évidence, il ne représentait donc pas l'État guatémaltèque auprès de l'UNESCO. L'historien brésilien Sérgio Buarque de Holanda participe à la réunion de Lima et puis à celle de San José, à propos de la littérature, en 1968. Or, l'année suivante, il perd son poste de professeur à l'Université de São Paulo, mis à la retraite de force par la dictature à la tête du Brésil depuis 1964. Un autre Brésilien, le critique d'art Mário Pedrosa, participe à la réunion de Quito sur les arts plastiques au mois de juin 1970. Le mois suivant, il devient cible d'un mandat d'arrestation au Brésil et part au Chili en tant qu'exilé politique. Quatre ans plus tôt, en 1966, il avait publié *A opção brasileira* [L'Option brésilienne] et *A opção imperialista* [L'option impérialiste], des analyses marxistes de l'actualité brésilienne et des conditions politiques menant au coup d'état de 1964¹³⁴. Il aurait été donc très étonnant qu'il ait compté avec l'appui du ministère des relations extérieures brésilien pour représenter le pays en tant qu'expert à l'UNESCO. Les processus d'édition des différents ouvrages semblent aussi confirmer l'indépendance intellectuelle de la collection « Amérique latine dans sa culture ». Nous n'avons pas trouvé dans les échanges de correspondance concernant la collection des restrictions politiques au choix des contributrices et des contributeurs ou des censures imposées sur les contenus des ouvrages. Bref, nous sommes convaincus que si la présence de politiciens et de diplomates parmi les experts à Lima est certainement significative, étant donné le cadre diplomatique du système des Nations Unies, elle n'est pas indication d'une production intellectuelle étatique ou d'un manque de liberté intellectuelle dans le projet. Elle témoigne plutôt du processus toujours en cours dans le sous-continent de professionnalisation universitaire de la production intellectuelle, lequel se développe à des vitesses très variables dans les différents pays.

Le seul non latino-américain présent dans la réunion de Lima fut l'écrivain et critique littéraire français Roger Caillois, agissant en tant que représentant du directeur général de

¹³⁴ Mário PEDROSA, *A opção brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966 ; Mário PEDROSA, *A opção imperialista*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966. À propos de ces ouvrages, voir Everaldo de Oliveira ANDRADE, « Mário Pedrosa, o golpe de 1964 e a crítica ao desenvolvimentismo », *Perseu*, vol. 11, 2016.

l'UNESCO. La proximité de Caillois à l'Amérique latine, ses cultures et son intelligentsia était indéniable. Ayant quitté l'Europe pour fuir la Guerre, il avait vécu en Argentine entre 1939 et 1945 auprès de Victoria Ocampo, importante autrice, mécène et fondatrice de la prestigieuse revue *Sur* (1931-1992), qui mobilisa l'intelligentsia argentine au long de plusieurs décennies¹³⁵. Caillois a été, en outre, un des plus importants diffuseurs de la littérature latino-américaine en France, assurant auprès de Gallimard, de 1952 à 1970, la direction de la collection « La Croix du Sud », dédiée exclusivement aux lettres du sous-continent. En 1965, lors d'une entrevue accordée au quotidien *Le Monde*, il va aussi loin que d'annoncer ceci :

La littérature latino-américaine sera la grande littérature de demain. Comme la littérature russe a été la grande littérature de la fin du siècle dernier et la littérature de l'Amérique du Nord celle des années 25-40, l'heure sonne maintenant pour la littérature de l'Amérique latine. C'est elle qui est appelée à nous donner les chefs-d'œuvre que nous attendons¹³⁶.

Caillois fut responsable de la publication en français d'auteurs tels Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar, Jorge Amado, Gilberto Freyre et, parmi les personnes présentes à Lima en 1967, Mario Monteforte Toledo et José Maria Arguedas.

Afin de mieux comprendre les implications politiques – voire idéologiques – des rapports entre Caillois et l'intelligentsia latino-américaine, ainsi que de sa présence à Lima, il importe ici de faire un détour pour aborder un épisode de l'histoire intellectuelle française. Il s'agit d'une joute intellectuelle toute parisienne, témoignant des disputent politiques et philosophiques à l'intérieur de l'UNESCO. D'un côté, Roger Caillois, serviteur depuis 1948, directeur de *Diogène*, revue indépendante dont le financement était assuré par cette organisation. De l'autre, Claude Lévi-Strauss, qui, sous commande de l'UNESCO, écrit *Race et histoire*¹³⁷, paru en 1952, un ouvrage s'attaquant à l'ethnocentrisme et au « faux évolutionnisme », à savoir l'affirmation de l'existence d'un but universel dans l'évolution de l'humanité, chaque nation se trouvant plus ou moins avancée sur le chemin commun du progrès. Lévi-Strauss défend, au contraire, l'existence de multiples chemins, établis d'après les objectifs spécifiques à chaque culture. L'opposition entre les deux éminents intellectuels commence lorsque Caillois exprime vivement son désaccord avec les thèses de *Race et histoire*. Il y adresse une critique acerbe dans un long texte paru en deux parties

¹³⁵ La grande quantité de correspondance échangée entre Ocampo et Caillois témoigne de l'importance de cette amitié. Roger CAILLOIS, Victoria OCAMPO, *Correspondance (1939-1978)*, Paris, Stock, 1997.

¹³⁶ Roger CAILLOIS, « “La littérature latino-américaine sera la grande littérature de demain”, affirme Roger Caillois », entretien réalisé par Jacqueline PIATIER, *Le Monde*, 10 avril 1965, p. 12.

¹³⁷ Claude LÉVI-STRAUSS, *Race et histoire*, Paris, Unesco, 1952.

(décembre 1954 et janvier 1955¹³⁸) sur les pages de *La Nouvelle revue française*, affirmant que cet ouvrage est une des manifestations d'un phénomène intellectuel européen de plus en plus répandu à l'époque : le mépris pour la civilisation occidentale, « où un remords épars, la même volonté collective de déprécier soi-même ordonnait qu'on l'humiliât »¹³⁹.

La réponse de Lévi-Strauss n'a pas tardé. Quelques mois plus tard, il publie une longue réplique sur les pages de la revue *Les Temps modernes*¹⁴⁰. Significativement, au tout début de son texte, il souligne le cadre institutionnel de cette joute, questionnant la raison pour laquelle Caillois avait attendu plus de deux ans avant d'écrire cette critique, alors qu'il « était particulièrement bien placé pour lire [*Race et histoire*] dès sa publication »¹⁴¹. « Bien placé », c'est-à-dire travaillant au sein de l'institution ayant commandé et publié le livre. Par la suite, Lévi-Strauss réfute longuement les arguments de Caillois, sans se priver d'adjectifs peu élogieux et d'une bonne dose d'ironie à son égard. Le titre de l'article en donne le ton : « Diogène couché », référence directe au titre de la revue dirigée par Caillois et, ne l'oublions pas, financée par l'UNESCO. « [Le philosophe] Diogène prouvait le mouvement en marchant. M. Roger Caillois se couche pour ne pas le voir »¹⁴². Le texte de Caillois est devenu aussi la cible d'une longue critique, elle aussi parsemée d'ironie, de la part de l'écrivain et philosophe martiniquais Aimé Césaire dans une de ses œuvres les plus célèbres, *Discours sur le colonialisme* (1955) : « J'allais oublier la haine, le mensonge, la suffisance. J'allais oublier M. Roger Caillois »¹⁴³.

Soulignons que l'engagement de Caillois dans la promotion des littératures latino-américaines date d'avant sa critique de *Race et histoire*. Remarquablement, dans ses déclarations à propos de la littérature latino-américaine, Caillois soulève la question de la race, répondant à une question qui lui est posée à propos de l'unité culturelle latino-américaine. Afin de souligner la diversité culturelle dans le sous-continent, il fait référence à la division bien connue entre Amérique rouge – Mexique, Guatemala, Venezuela, Colombie, Pérou, etc. –, Amérique noire – Brésil et Cuba –, et Amérique blanche – Argentine, Uruguay et Chili, où « l'inspiration reste beaucoup plus européenne ». Les auteurs publiés par Caillois viennent de ces trois Amériques. Or, ceux qui le

¹³⁸ Roger CAILLOIS, « Illusions à rebours », *Nouvelle Revue française*, n° 24, 1954 ; Roger CAILLOIS, « Illusions à rebours (fin) », *Nouvelle Nouvelle Revue française*, n° 25, 1955.

¹³⁹ Roger CAILLOIS, « Illusions à rebours (fin) », *Nouvelle Revue française*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁴⁰ Claude LÉVI-STRAUSS, « Diogène couché », *Les Temps modernes*, n° 110, 1955.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 1188.

¹⁴² *Ibid.*, p. 1187.

¹⁴³ Aimé CÉSAIRE, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 2015, p. 59 [1955].

passionnent le plus semblent, étonnamment, venir des pays les moins européens, où prédomine le « réalisme magique ». C'est que, selon Caillois, « la mentalité latino-américaine n'est pas primitive, elle est hallucinée »¹⁴⁴. Une analyse plus longue de la pensée de Roger Caillois sur l'occidentalité ou le primitivisme en Amérique latine dépasse les limites de nos recherches. Il suffira pour nous de souligner cette place ambiguë occupée par le sous-continent dans l'imaginaire des élites intellectuelles européennes. En même temps que l'Amérique latine n'est pas européenne, qu'elle est composée de trois volets – rouge, noire et blanche –, elle n'est pas « primitive » non plus. Elle peut donc même produire « la littérature [occidentale] de demain ». Du Brésil, pays de l'Amérique noire, quatre auteurs furent publiés dans « La Croix du Sud » : Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa, Gilberto Freyre et Jorge Amado. Ils ont en commun d'être des auteurs s'étant occupé du Brésil profond. Ils ont aussi en commun le fait d'être quatre auteurs blancs, dont les deux derniers, Freyre, dans la sociologie, et Amado, dans la littérature, se sont penchés sur le Brésil noir du nord-est du pays. L'Amérique, puisqu'elle est « latine », ne peut être qu'occidentale. Ce désir de s'identifier à l'Occident marque les pensées nationales dans le sous-continent depuis les indépendances au début du 19^e siècle. La logique reste colonialiste. Les Amériques noire et rouge ne sont acceptées que comme particularité à l'intérieur de la latinité dominante. Dans une perspective largement partagée par les élites culturelles européennes et latino-américaines, l'Amérique latine est effectivement l'Occident halluciné.

Les études de l'UNESCO sur les cultures latino-américaines sont produites exclusivement par des autrices et des auteurs d'Amérique latine. Or, la question raciale n'y est présente que de façon indirecte. Il importe donc de se demander sur la place des Amériques noire et rouge dans l'Amérique latine qui se dessine dans la réunion de Lima de 1967. Nous montrons, par la suite, que l'étude du rapport final de cette réunion apporte quelques éléments de réponse à cette question.

2.2. Lima, 1967 : vers une théorie de l'unité culturelle latino-américaine

Nous avons identifié dans le rapport final de la réunion de Lima quatre déterminations structurantes de l'ensemble de la collection « América Latina en su cultura », lesquelles constituent les consignes fondamentales suivies lors des réunions spécifiques à chaque ouvrage et pendant les processus d'édition. La première de ces déterminations établit que ce projet a pour but notamment

¹⁴⁴ Roger CAILLOIS, « “La littérature latino-américaine sera la grande littérature de demain”, affirme Roger Caillois », *Le Monde*, *op. cit.*, p. 12.

la promotion de l'unité de la culture latino-américaine. Les expertes et les experts accueillent favorablement la proposition de l'UNESCO « en raison du besoin chaque fois plus urgent de faire connaître au monde la culture latino-américaine conçue comme l'unité qu'elle constitue »¹⁴⁵. L'Amérique latine existe, affirme Lima. L'unité culturelle régionale était alors au centre des mouvements de résistance à l'impérialisme états-unien dans le contexte de la guerre froide, un projet tant intellectuel que politique qui, nous le suggérons, a trouvé dans les politiques de l'UNESCO un point d'ancrage institutionnel.

En affirmant que l'intérêt premier de ce projet éditorial est de faire connaître au monde la culture latino-américaine, le groupe de Lima le place dans le domaine de la diplomatie culturelle. Selon définition du diplomate étatsunien Milton Cummings, amplement adoptée par les spécialistes des relations internationales, « le concept de "diplomatie culturelle" fait référence à l'échange d'idées, d'information, d'art et d'autres aspects de la culture entre les nations ou entre les peuples avec pour but de promouvoir la compréhension mutuelle ». Cummings souligne, pourtant, qu'une dimension de propagande risque d'être sous-jacente à ces efforts diplomatiques : il est parfois question « plutôt d'une voie à sens unique au lieu d'un échange dans les deux sens, comme quand une nation concentre ses efforts dans la promotion de la langue nationale, expliquant ses politiques et points de vue ou "racontant une histoire" au reste du monde »¹⁴⁶. Lima a réuni quelques-unes et quelques-uns des plus importants narrateurs des histoires nationales en Amérique latine afin de raconter au reste du monde une histoire de l'unité régionale. La diplomatie culturelle devient ici un outil antiimpérialiste, celles et ceux qui représentent l'Amérique latine cherchant à redéfinir la place des cultures de la région dans le grand récit de l'histoire de la culture occidentale.

Dans le rapport, on tient, par la suite, à souligner **la nature sociologique des études en question**, ce qui exigerait notamment une emphase sur les débats contemporains concernant la culture latino-américaine. Il n'était absolument pas question d'écrire des histoires – littéraire, de l'art, de la musique, etc. – surtout parce qu'elles abondaient déjà vers la fin des années 1960. Les

¹⁴⁵ « Reunión de expertos para el estudio de las culturas de América Latina. Informe final. », *op. cit.*, p. 2. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] "en función de la necesidad cada vez más inmediata de dar a conocer en el mundo la cultura latinoamericana concebida como la unidad que constituye ».

¹⁴⁶ Milton C. CUMMINGS, *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey*, Washington DC, Center for Arts and Culture, 2003, p. 1, www.culturalpolicy.org. Notre traduction. Dans le texte original : « The concept of "cultural diplomacy" refers to the exchange of ideas, information, art, and other aspects of culture among nations and their peoples in order to foster mutual understanding. But "cultural diplomacy" can also be more of a one-way street than a two-way exchange, as when one nation concentrates its efforts on promoting the national language, explaining its policies and point of view, or "telling its story" to the rest of the world ».

historiographies nationales étaient alors bien développées, et les personnes présentes à la réunion de Lima en étaient parmi les figures de proue¹⁴⁷. Il importait plutôt de formuler des théories culturelles à partir des spécificités latino-américaines. Le rapport suggère, plus précisément, l'emploi de méthodes issues de la tradition de l'« histoire sociale de la culture », étant donné que « les différentes expressions de la culture latino-américaine [...] sont la conséquence de la société qui les exprime »¹⁴⁸. Cette « nature sociologique » évoque, de toute évidence, la tradition de l'essayisme latino-américain – les « formations » et les « racines », et le structuralisme historique de la CEPAL¹⁴⁹.

Cette préoccupation méthodologique mène le groupe de Lima à mieux préciser l'objet d'étude qui les intéresse, lequel s'affiche clairement dans le titre accordé plus tard à la collection éditoriale : « Amérique latine dans sa culture »¹⁵⁰. Les objets esthétiques – romans, compositions musicales, œuvres d'art visuel, etc. – ne font pas ici l'objet d'étude. Ils constituent en effet un moyen en vue de la production de connaissances sur l'Amérique latine elle-même. Les analyses d'œuvres d'art en tant que points de départ à des réflexions théoriques variées ne sont pas, à la fin des années 1960, une nouveauté. En 1958, l'anthropologue et sociologue français Roger Bastide, professeur à l'Université de São Paulo entre 1938 à 1954, publie dans les *Annales* un article à propos de l'intérêt sociologique dont relèvent les littératures d'Amérique latine. Pour en donner l'exemple, il analyse brièvement quelques-uns des ouvrages publiés dans « La Croix du Sud », collection dirigée par Roger Caillois chez Gallimard : « nous sommes persuadés, quant à nous, que le sociologue gagnerait à méditer non seulement sur les données apportées par un romancier, un Proust comme un Balzac, mais encore à chercher dans la poésie contemporaine, qui est devenue une nouvelle méthode de la connaissance, des voies inédites pour aborder l'étude des

¹⁴⁷ À propos des essais sur le caractère national dans plusieurs pays latino-américains entre les années 1930 et 1950, voir Eduardo DEVÉS VALDÉS, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*, Buenos Aires, Biblos, 2000, p. 253-277 ; et aussi Eduardo DEVÉS VALDÉS, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Desde la CEPAL al neoliberalismo (1950-1990)*, Buenos Aires, Biblos, 2003, p. 69-116. Pour une perspective continentaliste récente à travers l'étude comparée entre les essais nationaux d'Octavio Paz et Sérgio Buarque de Holanda, voir Silviano SANTIAGO, *As raízes e o labirinto da América Latina*, Rio de Janeiro, Rocco, 2006.

¹⁴⁸ « Reunión de expertos para el estudio de las culturas de América Latina. Informe final. », *op. cit.*, p. 5.

¹⁴⁹ On remarquera, d'ailleurs, la présence de Sérgio Buarque de Holanda, auteur de *Racines du Brésil*, à la réunion de 1967 et à celle concernant les études littéraires en 1969. Antonio Candido, auteur de *Formation de la littérature brésilienne*, deviendrait une des faces de la présentation publique de la collection, tel que suggéré plus loin dans le présent chapitre.

¹⁵⁰ À propos du choix de titre de la collection, voir César FERNÁNDEZ MORENO, « Introducción », dans César FERNÁNDEZ MORENO (dir.), *América Latina en su literatura*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1973, p. 13.

collectivités »¹⁵¹. Ce genre d'étude était, d'ailleurs, fréquent auprès des auteurs du *Western Marxism* – Georg Lukács, Lucien Goldmann, Theodor Adorno et Walter Benjamin, très populaires en Amérique latine¹⁵². L'anthropologie culturelle, la sociologie de l'art et les sciences du langage, chacune à sa manière, découvraient les arts en tant que point de départ pour des réflexions théoriques. Le groupe de Lima cherche à mettre en théorie l'unité continentale – une « collectivité », dans l'expression de Bastide – en s'appuyant sur cette même méthode.

La troisième consigne de la réunion concerne **les domaines culturels** à être contemplés par la collection : 1. Littérature ; 2. Arts visuels et architecture ; 3. Musique ; 4. Histoire sociale et culturelle. Cette sélection fut, en lignes générales, adoptée. Dans les dix années subséquentes, ont été publiés *América Latina en su literatura* [Amérique latine dans sa littérature] (1973) *América Latina en sus artes* [Amérique latine dans son art] (1974) *América Latina en su arquitectura* [Amérique latine dans son architecture] (1975) *América Latina en su música* [Amérique latine dans sa musique] (1977) et *América Latina en sus ideas* [Amérique latine dans ses idées] (1986, mais prêt depuis 1978)¹⁵³. La seule différence fondamentale par rapport à la proposition initiale, c'est la séparation entre arts visuels et architecture, qui ont mérité un volume séparé chacun, en plus d'avoir été associés à des ouvrages complémentaires, où figurent les images qui manquent aux livres principaux de la collection¹⁵⁴.

La dernière des consignes fondamentales élaborées à Lima détermine la **division de l'Amérique latine en zones culturelles**¹⁵⁵. Malgré la promotion de l'unité culturelle latino-américaine, il n'est pas question de faire fi de la diversité interne au sous-continent ; l'emploi du concept de zones culturelles vise à en assurer la présence dans les études de l'UNESCO. Les zones culturelles d'Amérique latine y sont énumérées suivant une direction Nord-Sud : 1. Mexique,

¹⁵¹ Roger BASTIDE, « Sous "La Croix du Sud" : L'Amérique latine dans le miroir de sa littérature », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 13, n° 1, Cambridge University, 1958, p. 30.

¹⁵² Perry ANDERSON, *Considerations on Western Marxism*, New York, Verso, 1989.

¹⁵³ César FERNÁNDEZ MORENO, *América Latina en su literatura*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1973 ; Damián BAYÓN (dir.), *América Latina en sus artes*, *op. cit.* ; Roberto SEGRE, *América Latina en su arquitectura*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1975 ; Isabel ARETZ, *América Latina en su música*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1977 ; Leopoldo ZEA, *América Latina en sus ideas*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1986.

¹⁵⁴ Nous nous pencherons sur ces ouvrages dans le prochain chapitre de cette thèse, quand il sera question, plus spécifiquement, de critique d'art. Damián BAYÓN, Paolo GASPARINI, *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*, Paris, Unesco, 1977 ; Damián BAYÓN, *Artistas contemporáneos de América Latina*, Paris/Barcelona, Unesco/Serbal, 1981.

¹⁵⁵ « Reunión de expertos para el estudio de las culturas de América Latina. Informe final. », *op. cit.*, p. 6.

Amérique Centrale et Panama ; 2. Cuba, République Dominicaine, Guyane, Haïti et les autres Antilles ; 3. Colombie et Venezuela ; 4. Bolivie, Équateur et Pérou ; 5. Brésil ; 6. Argentine, Chili, Paraguay et Uruguay. Cette division sert plus tard à guider le choix d'autrices et d'auteurs pour chaque livre en vue d'une représentation équitable des différences à l'intérieur de l'unité latino-américaine.

Il n'est pas sans importance que la diversité soit ici définie sous un critère régional. Il s'agit, bien sûr, de la division interne à l'UNESCO. Les résolutions 3.223 à 3.226 approuvées à la 14^e Conférence générale établissent des cadres géographiques pour les études culturelles à entreprendre. On notera que, par conséquent, les différences ethniques ne sont étudiées que de façon indirecte, dans le cadre des formations nationales ou régionales. On parle volontiers des « apports culturels » autochtones ou africains et des processus de métissage et de syncrétisme à la base de la « culture latino-américaine »¹⁵⁶ ou encore des « interdépendances culturelles entre l'Amérique latine et l'Europe, le reste de l'Amérique, l'Afrique et l'Asie »¹⁵⁷. Ce sont des sujets amplement abordés dans les ouvrages d'« Amérique latine dans sa culture ». Néanmoins, le principe de représentation de la diversité dans la composition des ouvrages n'implique pas, soulignons-le, une diversité de genre, de couleur de peau ou d'ethnie dans le choix des expertes et experts participant aux réunions ou à l'écriture des ouvrages, l'idée de diversité se limitant aux nationalités regroupées par zones culturelles.

Or, en 1974, la *Reunión de expertos sobre la historia de la ideas en América Latina y para la planificación del nuevo programa sobre las culturas indígenas e inmigratorias* [réunion d'experts sur l'histoire des idées en Amérique latine et pour la planification du nouveau programme sur les cultures autochtones et immigrées] avait, le titre nous l'annonce, deux fonctions : planifier le dernier volume d'« América Latina en su cultura » et établir les consignes pour une nouvelle série d'ouvrages, qui recevrait le nom de « El mundo en América Latina » [Le monde en Amérique latine]. Toujours rattachée à la réunion de Lima, elle devrait contenir des ouvrages sur les cultures ibériques, africaines et asiatiques dans le sous-continent. On sortait ainsi du critère géographique pour entrer dans un cadre défini par la présence fondatrice de différentes cultures « latino-américaines ». Néanmoins, cette collection a vite perdu son élan, remplacée par d'autres projets de plus grande envergure.

¹⁵⁶ César FERNÁNDEZ MORENO, « Introducción », dans César FERNÁNDEZ MORENO (dir.), *América Latina en su literatura*, *op. cit.*

¹⁵⁷ « Reunión de expertos para el estudio de las culturas de América Latina. Informe final. », *op. cit.*, p. 4.

Un premier volume est paru en 1977, *África en América Latina* [L’Afrique en Amérique latine] sous la direction de l’historien cubain Manuel Moreno Fraginals¹⁵⁸. Plus de dix ans plus tard, en 1989, un volume plus générique sur les « migrations libres » a réuni des textes sur les apports européens, africains et asiatiques : *Europa, Asia y Africa en América Latina y el Caribe : migraciones "libres" en los siglos 19 y 20 y sus efectos culturales* [Europe, Asie et Afrique en Amérique latine et dans les Caraïbes : les migrations « libres » aux 19^e et 20^e siècles et leurs effets culturels], sous la direction de l’historienne suédoise Birgitta Leander¹⁵⁹. Dans la préface à l’ouvrage, Leander retrace les cheminements des collections de l’UNESCO sur les cultures d’Amérique latine et explique l’abandon de la collection « Le Monde en Amérique latine ». La raison principale aurait été le lancement de deux grands projets éditoriaux qui lui ont fait ombre : *General History of the Caribbean* (six volumes en anglais, 1993-2007) et *Historia General de América Latina* [Histoire générale d’Amérique latine] (neuf volumes en espagnol, 1999-2009)¹⁶⁰. Le début de la planification de ces ouvrages remonte à 1978.

En effet, deux des livres prévus dans « Le Monde en Amérique latine », *Asia en América Latina* [L’Asie en Amérique latine] et *Migraciones extracontinentales y sus efectos culturales* [Les migrations extracontinentales et leurs effets culturels], qui étaient déjà en étapes avancées de rédaction, ont été réunis et abrégés dans *Europa, Asia y Africa en América Latina y el Caribe*, devenu le deuxième et dernier livre de la collection¹⁶¹. Cet échec marque la subordination de la culture à la géographie et de l’histoire au présent politique. C’est l’actualité de la « région » en tant que critère de base pour la constitution des politiques de l’UNESCO qui définit les cadres des études culturelles, c’est-à-dire les frontières à l’intérieur desquelles l’organisation reconnaît des ensembles significatifs, des unités de sens. Les histoires générales de l’UNESCO – de l’Afrique, de l’Asie centrale, des Caraïbes et d’Amérique latine – semblent confirmer cette tendance.

¹⁵⁸ Manuel Moreno FRAGINALS, *África en América Latina*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « El mundo en América Latina », 1977.

¹⁵⁹ Birgitta LEANDER (dir.), *Europa, Asia y África en América Latina y el Caribe: migraciones « libres » en los siglos XIX y XX y sus efectos culturales*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « El mundo en América Latina », 1989.

¹⁶⁰ *General History of the Caribbean*, 6 vol., Paris/Londres, UNESCO/Macmillan, 1993-2007 ; *Historia general de América Latina*, 9 vol., Paris ; Madrid, UNESCO ; Trotta, 1999-2009.

¹⁶¹ Birgitta LEANDER, « Préface », dans Birgitta LEANDER (dir.), *Europa, Asia y África en América Latina y el Caribe: migraciones « libres » en los siglos XIX y XX y sus efectos culturales*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « El mundo en América Latina », 1989.

3. Formation, élargissement et articulation des réseaux culturels d'Amérique latine

Jusqu'ici, ce chapitre a introduit la question des réseaux de sociabilité latino-américaniste surgis dans le cadre du système des Nations Unies, en plus d'avoir traité de la réunion de Lima, un des premiers efforts collectifs de mise en théorie de l'unité culturelle continentale. Dans cette troisième section, nous cherchons à approfondir nos analyses en caractérisant le *macro-réseau* formé autour des projets de l'UNESCO. Nous définissons ici le macro-réseau comme étant un espace d'articulation de réseaux intellectuels et projets critiques concurrents. Il importe d'ailleurs de rappeler que nous utilisons le concept d'articulation dans le sens des traditions néo-gramsciennes, où la formation de nouveaux sujets politiques résulte de l'articulation de volontés collectives différentes de celles qui sont les dominantes ; « il n'y a pas de besoin essentiel pour que ces demandes soient articulées ainsi. Mais il n'y a pas de besoin pour les articuler autrement non plus, étant donné que la relation d'articulation n'est pas une relation de besoin »¹⁶².

Dans notre introduction, nous avons, par ailleurs, suggéré que l'identité latino-américaine résulte d'une telle articulation. Partant de cette idée, nous affirmons ici que la spécificité des études culturelles de l'UNESCO et l'intérêt qu'elles suscitent pour l'histoire culturelle résident dans le fait qu'elles sont devenues un espace inédit d'articulation, autour de l'identité latino-américaine, de réseaux culturels dont les projets tant politiques qu'intellectuels étaient apparemment incompatibles entre eux. Dans un premier moment, partant d'un essai du critique littéraire brésilien Antonio Candido, nous affirmons que la « conscience du sous-développement » est la pierre angulaire du latino-américanisme consolidé dans le cadre des projets de l'UNESCO. Par la suite, nous nous intéressons, d'abord, à certains indices du processus de formation et d'élargissement de ce réseau, notamment en ce qui a trait aux parcours intellectuels individuels. Puis, nous nous penchons sur le phénomène d'articulation de réseaux, cela en nous appuyant particulièrement sur une lecture du premier ouvrage de la collection, *América Latina en su literatura*.

¹⁶² Ernesto LACLAU, Chantal MOUFFE, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, op. cit., p. 106-107. Notre traduction. Dans le texte original : « Undoubtedly, there is no essential necessity for these demands to be articulated in this way. But nor is there a necessity for them to be articulated in any other way, given that, as we have seen, the relation of articulation is not a relation of necessity ».

3.1. La conscience du sous-développement : une histoire intellectuelle du latino-américanisme

América Latina en su literatura [Amérique latine dans sa littérature] (1973) est la première publication résultant des consignes de la réunion de Lima¹⁶³. Sa préface non signée – la voix institutionnelle de l’UNESCO – et l’introduction rédigée par César Fernández Moreno constituent en effet l’acte de naissance de la collection « América Latina en su cultura ». Cette préface et celles aux débuts des ouvrages subséquents reprennent l’histoire de ce projet éditorial, réaffirmant les intentions établies dans les résolutions des assemblées générales de 1964 et de 1966 et dans la réunion de Lima. Or, c’est parfois dans la répétition et dans les précisions que certains éléments gagnent en importance. La préface de 1973 précise, par exemple, que la résolution 3.325, concernant l’étude des cultures d’Amérique latine, « s’intègre dans un système beaucoup plus vaste, selon lequel l’UNESCO tend à articuler la connaissance de la culture universelle en deux étapes : étude des grandes régions culturelles du monde d’aujourd’hui et la diffusion des caractéristiques de chaque région dans toutes les autres »¹⁶⁴. Dit autrement, ce système est composé d’un volet de développement culturel et d’un autre de diplomatie culturelle, production régionale et diffusion à l’international respectivement. Ce même texte insiste beaucoup, d’ailleurs, sur l’idée de « région », l’opposant aux identités nationales. Les études portant sur les « grandes zones culturelles » seraient préférables à celles adoptant une « conception atomisée » des différentes cultures¹⁶⁵. Il s’agirait d’une question méthodologique, parce que le régional favoriserait une

¹⁶³ La documentation qui nous permet de parler des processus d’édition d’« América Latina en su cultura » est institutionnelle – des rapports et de la correspondance institutionnels – et institutionnelle-personnelle – la correspondance entre Fernández Moreno et les directeurs des différents volumes et entre ceux-ci et les autrices et les auteurs y contribuant. Les introductions et les préfaces sont aussi des sources importantes d’information, ainsi que d’autres références à la collection se trouvant dans des publications de l’UNESCO, dont notamment les revues. Nous avons consulté la documentation concernant l’édition d’*América Latina en sus artes* [Amérique latine dans son art], qui se trouve bien préservée dans le fond documentaire intégrant le legs de Damián Bayón, localisé dans le centre qui porte son nom à l’Institut d’Amérique de Santa Fe, un village proche de la ville de Grenade, en Espagne. Nous avons aussi retrouvé, dans le Centre de documentation du Bureau régional de l’UNESCO pour la culture en Amérique latine, à La Havane, de la documentation concernant *América Latina en su arquitectura* [Amérique latine dans son architecture], édité par le cubain Roberto Segre. Pourtant, malheureusement la plupart des documents qui se trouvaient dans ce centre – certainement la plus grande concentration de documentation sur « A.L.C. » – sont perdus à jamais, détruits après des années d’un manque complet de politique de conservation.

¹⁶⁴ César FERNÁNDEZ MORENO, *América Latina en su literatura*, *op. cit.*, p. 1. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] se integra en un sistema mucho más vasto, según el cual la UNESCO tiende a articular el conocimiento de la cultura universal en dos etapas : estudio de las grandes regiones culturales del mundo actual y difusión de los caracteres de cada región en todas las otras ».

¹⁶⁵ À propos de la force des « régionalismes » à l’UNESCO, voir Richard HOGGART, *An idea and its servants: UNESCO from within*, *op. cit.*, p. 66-69.

conception plus structurale de la culture. Le structuralisme latino-américain de la CEPAL trouve ici son pendant dans les études culturelles.

Dans l'introduction, Fernández Moreno fixe comme point de départ de la collection le problème de l'unité (ou de l'identité) latino-américaine. Il commence par poser la question « qu'est-ce que l'Amérique latine ? », qui demeurerait, selon lui, sans réponse. La collection « A.L.C. » part pourtant de l'hypothèse de l'existence effective de cette unité, ce qui pourrait ou non être ultérieurement confirmé par les différents articles et ouvrages de la collection. Par la suite, réaffirmant le structuralisme cépalien comme cadre méthodologique, le coordonateur de la collection précise quels sont les éléments historico-structurels qui donnent à l'Amérique latine son caractère unitaire : 1) la dépendance coloniale initiale, suivie d'une dépendance économique aux États-Unis ; 2) la pauvreté relative : une Amérique latine pauvre en comparaison avec une Amérique du Nord riche ; 3) la géographie : l'extension de terre contigüe du sud du Río Bravo à la Patagonie.

Ces mêmes critères semblent guider les choix de Fernández Moreno au moment de présenter publiquement la collection pour la première fois. L'UNESCO compte avec deux revues où ses nombreux projets d'études culturelles et d'histoires régionales sont divulgués avant une parution définitive. L'une avec un biais plus académique, *Cahiers d'histoire mondiale*, et l'autre adressée au grand public, *Le Courrier de l'UNESCO*. Deux des textes qui paraîtraient plus tard dans *América Latina en su Literatura y* sont diffusés en avant-goût de la collection. Ils ont pour but de représenter « Amérique latine dans sa culture », d'en donner un aperçu. Il s'agit d'une première version de l'introduction de Fernández Moreno, dont certains extraits ont été, plus tard, déplacés dans la préface, et d'un article du critique littéraire brésilien Antonio Candido à propos des rapports entre littérature et sous-développement¹⁶⁶. À l'image des études de la CEPAL pour

¹⁶⁶ Les articles de Fernández Moreno et de Candido reçoivent des titres différents dans chacune de ces publications. Pour le premier : « Pour la connaissance d'Amérique latine » (*Cahiers d'histoire mondiale*, 1970), « Amérique latine, essor d'une nouvelle culture dans un monde en mutation » (*Le Courrier de l'UNESCO*, 1972) et « Introducción » [Introduction] (*América Latina en su literatura*, 1973). Pour le deuxième, dans le même ordre de publications : « Sous-développement et littérature en Amérique latine », « À travers sa littérature le sursaut d'un continent » et « Literatura y subdesarrollo » [Littérature et sous-développement]. César FERNÁNDEZ MORENO, « Pour la connaissance de l'Amérique latine », *Cahiers d'histoire mondiale*, n° 4, 1970 ; Antonio CANDIDO, « Sous-développement et littérature en Amérique latine », *Cahiers d'histoire mondiale*, n° 4, 1970, trad. de Claude FELL ; César FERNÁNDEZ MORENO, « Amérique latine, essor d'une nouvelle culture dans un monde en mutation », *Le Courrier de l'UNESCO*, vol. 25, n° 3, 1972 ; Antonio CANDIDO, « À travers sa littérature, le sursaut d'un continent », *Le Courrier de l'UNESCO*, vol. 25, n° 3, 1972 ; César FERNÁNDEZ MORENO, « Introducción », dans César FERNÁNDEZ MORENO (dir.), *América Latina en su literatura*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1973 ; Antonio CANDIDO,

économie, le sous-développement devient l'élément rassembleur de cette Amérique latine que l'on peine à définir, mais dont on constate l'unité dans la dépendance, la pauvreté et la contiguïté territoriale. Le texte de Fernández Moreno établit ces critères ; celui de Candido les applique dans une analyse.

Le travail de Candido est paradigmatique de la collection « A.L.C. » pour son thème, bien sûr, mais aussi pour ses choix méthodologiques : un essai proposant une périodisation des littératures latino-américaines dans son ensemble en vue d'une compréhension de l'état actuel des cultures dans le sous-continent. Candido fait cette mise en théorie à l'aide du concept de *conscience*, qu'il avait utilisé précédemment dans *Formação da literatura brasileira* (1959), son ouvrage le plus ambitieux, dont le dernier chapitre est intitulé « A consciência literária » [La conscience littéraire]¹⁶⁷. Dans une perspective historique de « formation », la « conscience » implique notamment l'histoire de la conscience de soi, c'est-à-dire de la compréhension que les autrices et les auteurs avaient de leurs propres productions. Plus encore, selon Candido, dans des périodes antérieures à une professionnalisation de la critique, la « conscience littéraire » est synonyme de « critique littéraire » : « l'étude de la critique dans la période en question est essentielle, car elle est, en quelque sorte, la conscience de la littérature »¹⁶⁸. De fait, l'article de Candido pour *América Latina en su Literatura* constitue un essai d'histoire intellectuelle, une histoire de la conscience de soi littéraire en Amérique latine, y compris dans l'actualité.

Que l'essai de Candido ait été utilisé pour représenter la collection « A.L.C. » dans les revues de L'UNESCO est davantage significatif lorsque nous considérons que son ouvrage de clôture est le volume d'histoire des idées, lequel devrait constituer « un effort de synthèse qui, d'une certaine manière, coordonne et couronne toutes les études particulières précédentes »¹⁶⁹. Le titre de la collection, « América Latina en su cultura », nous l'avons vu, ne laisse pas de doutes : son objet n'est pas la culture, mais l'unité latino-américaine vue à travers l'histoire culturelle. Cette unité, nous le suggérons, est atteinte par une écriture de l'histoire de la pensée latino-américaine. La

« Literatura y subdesarrollo », dans César FERNÁNDEZ MORENO (dir.), *América Latina en su literatura*, Paris, Mexico, UNESCO ; Siglo XXI, 1973.

¹⁶⁷ Antonio CANDIDO, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*, op. cit. [1959].

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 635. Notre traduction. Dans le texte original : « Nesse sentido, impõe-se o estudo da crítica no período em apreço, porque ela é, de certo modo, a consciência da literatura ».

¹⁶⁹ César FERNÁNDEZ MORENO, *América Latina en su literatura*, op. cit., p. 2. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] se procurará realizar un esfuerzo de síntesis que, en alguma forma, coordine y corone todos los anteriores estudios particulares ».

collection « A.L.C. » devient ainsi notamment un projet d'histoire intellectuelle, l'histoire des vicissitudes d'une conscience de soi¹⁷⁰.

Candido part d'une idée de Mario Vieira de Mello, intellectuel accompli et, curieusement, diplomate brésilien auprès de l'UNESCO entre 1962 et 1966. Selon lui, jusqu'aux années 1930, les Brésiliens auraient eu le sentiment d'être dans un pays neuf, sentiment plein d'optimisme envers l'avenir, lequel aurait été remplacé par un sentiment de « pays sous-développé »¹⁷¹. Candido considère que ce changement ne survient pas qu'au Brésil, mais concerne, en effet, l'ensemble de l'Amérique latine¹⁷². Il reformule donc la thèse de Vieira de Mello en vue de l'écriture d'une histoire littéraire ou, si nous considérons le concept de conscience littéraire dans son ouvrage de 1959, en vue de l'écriture d'une histoire de la critique littéraire latino-américaine. Les deux moments de Vieira de Mello, avant et après 1930, deviennent trois phases de la conscience de soi littéraire : 1) de l'indépendance aux années 1930, il y a une conscience de pays neuf, où le régionalisme est fortement liée à la célébration des beautés nationales et à l'exubérance de la nature du nouveau monde ; 2) pendant les années 1930 et 1940, la phase de la préconscience du sous-développement, on retrouve un régionalisme problématique, plus critique, qui laisse de côté la célébration pour mettre en évidence les problèmes des classes ou des groupes les moins nantis ; 3) dans la phase de conscience du sous-développement ou phase superrégionaliste, on s'intéresse à la réalité locale (ou régionale) sans pour autant adopter le naturalisme empiriste qui caractérisait la conscience de pays neuf.

¹⁷⁰ C'est aussi l'objectif de l'ouvrage d'Antonio Candido : « [Dans ce livre], nous avons essayé de décrire précisément le processus par lequel les Brésiliens ont pris conscience de leur existence spirituelle et sociale à travers la littérature ». Notre traduction. Dans le texte original : « [Neste livro], se procurou justamente descrever o processo por meio do qual os brasileiros tomaram consciência da sua existência espiritual e social através da literatura ». Antonio CANDIDO, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*, op. cit., p. 681.

¹⁷¹ « Il y a trente ans, les Brésiliens avaient le sentiment d'être une nouvelle nation, inexpérimentée et donc avec peu de réalisations à compter en leur faveur. Aujourd'hui, nous savons seulement que nous sommes un pays situé à côté de beaucoup d'autres à l'arrière du progrès. Un changement d'emphase, une insistance sur l'aspect « rétrograde » et un mépris pour l'aspect « pays neuf » semblent constituer les éléments qui caractérisent la différence entre les deux types d'attentes. Ce qui était autrefois accepté comme une évidence et conduisait à des sentiments optimistes suscite aujourd'hui l'impatience et même l'irritation ». Notre traduction. Dans le texte original : « Trinta anos atrás possuíam os brasileiros o sentimento de serem uma nação nova, inexperiente e portanto com um pequeno ativo de realizações a contar a seu favor. Hoje sabemos apenas que somos um país situado ao lado de vários outros na retaguarda do progresso. Uma mudança de ênfase, uma insistência no aspecto "atraso" e uma não consideração do aspecto "país novo" parecem constituir os elementos que caracterizam a diferença entre os dois tipos de expectativa. O que antes era aceito como fato natural e conduzia a sentimentos otimistas, hoje suscita impaciência e mesmo irritação ». Mário Vieira de MELLO, *Desenvolvimento e cultura: o problema do estetismo no Brasil*, Brasília, Fundação Alexandre de Gusmão, 2009 [1963].

¹⁷² Antonio CANDIDO, « Literatura y subdesarrollo », dans César FERNÁNDEZ MORENO (dir.), *América Latina en su literatura*, op. cit., p. 335.

Dans sa démonstration de cette chronologie, Candido aborde les grands thèmes de la critique littéraire du 20^e siècle, tels la fragilité et la dépendance culturelles ou les hésitations entre cosmopolitisme et régionalisme dans les productions latino-américaines. Après avoir brossé un portrait général des « conditions matérielles d'existence de la littérature »¹⁷³, il suit les transformations des réponses données par les autrices et les auteurs d'Amérique latine à ces défis dans chacune des trois phases susmentionnées. La phase de la conscience de pays neuf a produit des régionalismes exotisants, où les beautés de la nature sont tenues pour indices de la grandeur nationale. Prise dans l'alternative entre nier la dépendance au moyen de productions nativistes ou l'accepter en s'adonnant à la simple copie des productions européennes, la littérature latino-américaine se trouverait, à ce moment-là, à l'étape de sa plus grande dépendance culturelle. Au contraire, dans la troisième phase, celle de la pleine conscience du sous-développement, on serait devant une « fécondation créative de la dépendance », laquelle mène à une interdépendance, où le « romancier sous-développé [Vargas Llosa dans *La Ciudad y los perros*, selon son exemple] a reçu des ingrédients qui lui viennent par prêt culturel des pays producteurs de formes littéraires originales ; néanmoins, il les a adaptés profondément à ses besoins afin de représenter des problèmes de son pays, produisant une forme particulière »¹⁷⁴. En effet, l'histoire intellectuelle latino-américaine élaborée par Candido est celle du passage d'une dépendance de type centre-périphérie à une interdépendance, lorsque que les littératures du sous-continent deviennent elles aussi productrices de nouvelles formes littéraires.

La chronologie présentée dans l'article est, de surcroît, une histoire de la prise de conscience de l'unité latino-américaine, laquelle coïncide justement avec ce dépassement de la dépendance culturelle :

À partir des mouvements esthétiques des années 1920, de l'intense conscience esthétique et sociale des années 30 et 40 ; et après la crise du développement économique et de l'expérimentalisme des dernières années, on commence à sentir que la dépendance se dirige vers une interdépendance culturelle [...] Cela donnera non seulement aux écrivains latino-américains une conscience de leur unité dans la diversité, mais favorisera aussi des œuvres originales de maturité, qui seront lentement assimilées par d'autres peuples, même ceux des pays métropolitains et impérialistes. La voie de la réflexion sur le sous-développement débouche, dans le domaine de la culture, sur celle de l'intégration

¹⁷³ *Ibid.*, p. 337.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 348. Notre traduction. Dans le texte original : « Ahí, el novelista del país subdesarrollado recibió ingredientes que le vienen por préstamo cultural de los países productores de formas literarias originales. Sin embargo las ajustó en profundidad a su designio, para representar problemas de su país, y compuso una fórmula peculiar ».

transnationale, puisque ce qui était imitation se transforme de plus en plus en assimilation réciproque¹⁷⁵.

La conscience du sous-développement mène à la formation de la CEPAL, à l'intégration transnationale des économistes latino-américains. Candido affirme ici que cela est vrai aussi dans le domaine de la production littéraire et de la critique : les écrivains latino-américains développent « une conscience de leur unité dans la diversité ». Il s'agirait de l'effet d'une « ouverture au combat qui s'étend sur tout le continent, faisant de l'idée de sous-développement une force propulsive, qui donne un nouveau caractère à l'engagement politique traditionnel de nos intellectuels »¹⁷⁶. Ce n'est donc pas étonnant que l'article de Candido ait été choisi en tant que carte de visite d'« Amérique latine dans sa culture », puisque ce qu'il met en théorie, c'est précisément l'histoire intellectuelle qui débouche sur un genre de conscience continentaliste qui soutient politiquement et intellectuellement cette collection.

La conscience du sous-développement devient effectivement la pierre angulaire du latino-américanisme dans la critique culturelle de la deuxième moitié du 20^e siècle. Partant du principe d'une équivalence entre « conscience » et « critique » dans l'œuvre de Candido, il est possible d'ailleurs d'inférer que la collection « A.L.C. » constitue un essai d'articulation d'un projet critique latino-américain (et latino-américaniste) fondé sur une difficulté commune d'insertion des pays du sous-continent dans la modernité européenne. Or, la tentative d'établir ce projet autour du concept géoculturel d'« Amérique Latine » constitue un défi important, celui d'articuler de nombreux projets intellectuels qui essaient à l'époque de répondre au problème de la dépendance, des fois par la voie de la promotion des spécificités locales, d'autres fois à travers l'affirmation d'un cosmopolitisme européenisant. Cette dichotomie, qui existait depuis le 19^e siècle, a été au centre des débats culturels de la première moitié du siècle suivant. Cependant, dans l'après-guerre, la consolidation de la conscience d'un sous-développement commun à l'ensemble des pays d'Amérique latine relance la discussion sur d'autres bases.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 347. Notre traduction. Dans le texte original : « A partir de los movimientos estéticos del decenio de 1920, de la intensa conciencia estético-social de los años 30 y 40 ; de la crisis de desarrollo económico y de experimentalismo de los años más recientes, empezamos a sentir que la dependencia se dirige hacia una interdependencia cultural [...] Esto no sólo les dará a los escritores de Latinoamérica la conciencia de su unidad en la diversidad, sino también favorecerá obras maduras originales, que serán lentamente asimiladas por otros pueblos, incluso los de los países metropolitanos e imperialistas. El camino de la reflexión sobre el subdesarrollo lleva, en el terreno de la cultura, al de la integración transnacional, puesto que lo que era imitación va cambiándose cada vez más en asimilación recíproca ».

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 337. Notre traduction. Dans le texte original : « De ahí la disposición de combate que se extiende por el continente, convirtiendo la idea de subdesarrollo en fuerza propulsora, que da nuevo carácter al tradicional empeño político de nuestros intelectuales ».

3.2. Le défi de l'articulation de réseaux entre coopérations et désaccords irréconciliables

Comment mesurer l'impact des projets de l'UNESCO sur le développement de réseaux de sociabilité intellectuelle latino-américaniste et sur les théories culturelles que ceux-ci ont produites ? Il n'est pas de notre ambition de dessiner une grande carte de circulation d'idées afin de démontrer que la réunion de Lima de 1967, les réunions subséquentes ou les ouvrages qui en résultent auraient été la cause première de la formation d'un réseau latino-américaniste dans les études culturelles, dont la critique d'art¹⁷⁷. À partir de certaines indices, nous arrivons, cependant, à deux hypothèses : 1. ces réunions et ces ouvrages, pionniers par l'ampleur continentale qui les caractérise, marquent pour plusieurs des autrices et des auteurs y contribuant le moment inaugural d'une réflexion sur l'« Amérique latine » ; 2. ancrée dans l'idée d'unité culturelle continentale, la collection « América Latina en su cultura » constitue un *macro-réseau*, espace d'articulation de réseaux et de projets critiques concurrents.

Nous avons affirmé que la collection « A.L.C » est le produit des possibilités créées par les politiques de l'UNESCO pour le développement des sciences sociales dans le tiers monde. Les mémoires de Richard Hoggart, directeur adjoint à l'organisation et plus haut responsable pour la réalisation de ce projet éditorial, nous donne le point de vue européen sur la question :

UNESCO is also important as a centre for international dialogue among experts of all kinds and also, to some degree, among intellectuals as such. This may at first seem a supererogatory function to intellectuals in the West and North America; any even moderately successful professional in these areas can enjoy all the dialogue he can cope with, through correspondence, through professional journals, through the stream of visiting specialists who pass through his university or institute all the time and through his own visits to conferences, seminars, colloquia at home and abroad. But his is, on a world view, an exceptionally favoured situation. In many other places neither the level of prosperity nor, therefore, the forces of the market will ensure such a generous level of exchange-facilities for intellectuals, scholars, scientists. The professionals in vast areas of Africa and Asia are often deeply isolated [...]¹⁷⁸

¹⁷⁷ Le caractère pionnier du projet autour d'« Amérique latine dans sa culture » est quand même remarqué par quelques autrices et auteurs. Fabiana Serviddio signale que la réunion de Quito à propos des arts visuels en Amérique latine a été la première d'une série de rencontres dédiées au thème de l'identité des arts d'Amérique latine. Jorge Ruffinelli suggère qu'*Amérique latine dans sa littérature* a été le premier ouvrage à témoigner du surgissement d'une nouvelle critique littéraire en Amérique latine. Fabiana SERVIDDIO, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Buenos Aires, Mino Y Davila, 2012, chapitre 6 ; Jorge RUFFINELLI, « La crítica literaria en Mexico: Ausencias, proyectos y querellas », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 16, n° 31/32, Centro de Estudios Literarios « Antonio Cornejo Polar » (CELACP), 1990, p. 168, note 4.

¹⁷⁸ Richard HOGGART, *An idea and its servants: UNESCO from within*, op. cit., p. 34.

Hoggart soulève une question fondamentale d'histoire culturelle internationale en signalant que les intellectuels dans plusieurs parties d'Asie et d'Afrique se trouvent profondément isolés et en suggérant que les politiques de développement culturel de l'UNESCO contribuent à briser ce manque d'interlocution. C'est certainement le cas aussi dans plusieurs parties d'Amérique latine. Créer des espaces où les échanges intellectuels s'amplifient et se démocratisent semble en soi une idée louable. Or, ce n'est aucunement le cas, par exemple, d'Antonio Candido, qui, en 1968, était professeur à l'Université de São Paulo et professeur invité à Yale, un chercheur accompli ayant publié de nombreux livres et essais au Brésil et à l'étranger. Le portrait de l'UNESCO en *white savior* que l'on retrouve chez Hoggart est très difficilement applicable ici.

Dans un entretien accordé à l'historien et critique littéraire uruguayen Pablo Rocca, Candido souligne, toutefois, que l'écriture de « Littérature et sous-développement » eut un impact sur son intérêt professionnel pour les littératures hispaniques d'Amérique latine :

En 1968, j'étais professeur invité à l'Université de Yale, où j'enseignais, entre autres, un cours de littérature comparée intitulé « La représentation de l'espace dans la fiction naturaliste ». J'y ai inclus *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, et *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, des romans de second ordre, qui étaient assez ennuyeux, mais je n'avais pas le courage d'aborder les livres du *boom*, à propos desquels je ne me sentais pas encore sûr. À cette époque, il y avait une réunion promue, je crois qu'au Mexique¹⁷⁹, par l'Unesco afin de planifier l'œuvre qui s'appellerait plus tard *América Latina en su literatura*. Il semble que j'y ai été invité, mais je n'en ai pas reçu la convocation à Yale. Dans cette réunion, lors de la répartition des tâches, Sérgio Buarque de Holanda a proposé mon nom pour un certain sujet, mais Ángel [Rama] (qui était son ami) est intervenu en disant : « Pour Antonio Candido, j'ai un sujet : *Literatura y subdesarrollo* » [littérature et sous-développement]. Sérgio a alors assumé l'engagement à ma place, et moi, pour ne pas le désavouer, je l'ai accepté à contrecœur, car je croyais que la tâche était de loin supérieure à mes possibilités. Ce qui est curieux, c'est que ni Ángel ni Sérgio, qui ont travaillé sur le planning, n'ont collaboré au volume, mais ils m'ont fait collaborer... Je peux dire que c'est l'article le plus laborieux que j'ai écrit. J'y ai travaillé pendant douze mois pour m'adapter à ce sujet difficile et rassembler les informations, mais dans ce processus j'ai beaucoup approfondi mes connaissances. Le résultat a dû être satisfaisant, car l'organisateur, César Fernández Moreno, l'a publié en traduction française dans les *Cahiers d'histoire*

¹⁷⁹ Il s'agit de la réunion de San José, Costa Rica.

*mondiale*¹⁸⁰ avant la parution du livre, et l'a également fait reproduire dans *Le Courier de l'Unesco* en plusieurs langues¹⁸¹.

Le rapport de Candido à l'Amérique latine prédate l'écriture de cet essai. Il était déjà, dans le sous-continent, une référence en ce qui concerne la littérature brésilienne, ayant publié, par exemple, *Introducción a la literatura de Brasil* [Introduction à la littérature du Brésil] (1968) au Venezuela, livre réédité en 1971 par la Casa de las Américas, à La Havane¹⁸². C'est, pourtant, le cadre institutionnel de l'UNESCO – le critère régional qui organise ses projets d'aide au développement – qui le pousse, pour la première fois, à théoriser l'Amérique latine comme unité. Un des grands théoriciens latino-américains de la littérature nationale devient ainsi un théoricien continentaliste, proposant une périodisation de l'histoire littéraire commune à l'ensemble du sous-continent.

Il en est de même pour d'autres autrices et auteurs publiant dans la collection « A.L.C. », qui, suivant les consignes établies à Lima et renforcées dans les réunions subséquentes, se voient poussés à élargir la géographie de leurs intérêts. Cet élargissement n'est pas toujours simple ou naturel. Candido souligne – dans une formule très rhétorique – le fait de se retrouver devant une tâche qui dépasse son domaine (géographique) de recherches. L'historienne de l'art brésilienne Aracy Amaral se trouve face au même défi dans le cadre de l'ouvrage sur les arts visuels, *América Latina en sus artes*. Invitée en 1972 par l'éditeur du volume, le critique d'art argentin Damián Bayón, à écrire sur les biennales latino-américaines, Amaral hésite, affirmant ne pas posséder assez

¹⁸⁰ Dans une lettre adressée à Ángel Rama, datée du 15 novembre 1971, Candido mentionne la parution inattendue de son article dans *Les cahiers d'histoire mondiale*, se plaignant, pourtant, d'une mauvaise traduction au français faite à partir de l'espagnol. Antonio CANDIDO. Lettre à Ángel Rama, 15 novembre 1971, dans Antonio CANDIDO, Ángel RAMA, *Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Candido e Angel Rama, o esboço de um projeto latino-americano (1960-1983)*, organisation de Pablo ROCCA, São Paulo, Edusp, 2018, p. 62-63.

¹⁸¹ Antonio CANDIDO, « A experiência hispano-americana de Antonio Candido », entretien réalisé par Pablo ROCCA, *Literatura e Sociedade*, vol. 14, n° 12, 2009, p. 24. Notre traduction. Dans le texte original : « Em 1968 fui professor visitante na Universidade de Yale, onde dei entre outros um curso de Literatura Comparada intitulado “A representação do espaço na ficção naturalista”. Nele incluí Doña Bárbara, de Rómulo Gallegos e La vorágine, de José Eustasio Rivera, romances de segunda ordem bastante aborrecidos, mas não tive coragem de abordar livros do boom, a respeito dos quais ainda não me sentia seguro. Naquela altura houve uma reunião promovida, creio que no México, pela Unesco a fim de planejar a obra que se chamou depois América Latina en su literatura. Parece que me convidaram, mas não recebi a comunicação em Yale. Nessa reunião, ao distribuírem as tarefas, Sérgio Buarque de Holanda propôs o meu nome para um determinado tópico, mas Ángel (que era seu amigo) interveio dizendo: “Para Antonio Candido tengo un tema: Literatura y subdesarrollo”. Sérgio assumiu então o compromisso em meu nome, e eu, para não desautorizá-lo, aceitei a contragosto, porque achei a tarefa muito superior às minhas possibilidades. O curioso é que nem Ángel nem Sérgio, que trabalharam no planejamento, colaboraram no volume, mas me fizeram colaborar... Posso dizer que foi o artigo mais trabalhoso que escrevi. Labutei nele doze meses para me ajustar ao assunto difícil e reunir as informações, mas nesse processo aprofundei bastante o conhecimento. O resultado dever ter sido satisfatório, porque o organizador, César Fernández Moreno, o publicou em tradução francesa nos *Cahiers d'histoire mondiale* antes do livro sair, e além disso o fez reproduzir no *Correio da Unesco* numa quantidade de línguas ».

¹⁸² Antonio CANDIDO, *Introducción a la literatura de Brasil*, Caracas, Monte Avila Editores, 1968 ; Antonio CANDIDO, *Introducción a la literatura de Brasil*, La Habana, Casa de las Américas, 1971.

d'informations sur ce qui se passe dans l'ensemble du sous-continent¹⁸³. Elle finit par refuser l'invitation. Elle lui suggère, en effet, que la rédaction de ce chapitre soit collective : des informations seraient réunies par des personnes basées dans différents pays en vue d'un travail postérieur de synthèse¹⁸⁴. Cette proposition n'a pas été retenue. Pourtant, elle n'est pas étrangère au schéma des « zones culturelles » et à l'exigence de la présence d'une représentation de chaque zone dans la rédaction des ouvrages.

Dans une lettre à Bayón, le poète et historien de l'art équatorien Filoteo Samaniego fait lui aussi part de craintes similaires en raison de l'absence de mention à certains pays dans le chapitre qu'il venait de rédiger :

Je voudrais vous poser deux questions d'ordre plutôt privé et je vous prie de me répondre avec la même discrétion : tout d'abord, je voudrais savoir si le fait que certains pays n'aient pas été mentionnés, bien que leurs zones le soient, dérangera peut-être les ressortissants respectifs. Ce problème de susceptibilité pourrait être résolu, en incluant quelques exemples, même si isolés, d'œuvres artistiques de l'époque dont j'ai parlé. § Je considère, toutefois, qu'il est possible qu'en entrant dans la période néo-classique, il soit plus facile d'inclure les pays où les œuvres artistiques précolombiennes ou coloniales ne sont pas remarquables.¹⁸⁵.

On ne sera pas étonné d'apprendre que Samaniego était aussi diplomate, représentant de l'Équateur à l'UNESCO à plusieurs occasions, ce qui explique, en grande partie, ses inquiétudes. La ressemblance du problème et de la solution proposée par Samaniego avec le positionnement d'Aracy Amaral montrent, pourtant, que le problème n'est pas que diplomatique. Il met en évidence le défi du besoin politique de représentation ample des pays du sous-continent. Cette tension est aussi méthodologique, bien évidemment, avec, d'un côté, la « représentation » par mise en théorie de l'unité, tel que souhaité par les idéalistes de la collection, de l'autre, une représentation par simple juxtaposition d'histoires, d'œuvres (remarquables) et d'autres données nationales. Or, une chose est certaine, parmi les contributrices et les contributeurs aux ouvrages de la collection « A.L.C. », les débutants dans le domaine des réflexions à l'échelle continentale sont nombreux.

¹⁸³ Aracy AMARAL, Lettre à Damián Bayón. São Paulo, 15 avril 1972. A048/13. LDB.

¹⁸⁴ Aracy AMARAL, Lettre à Damián Bayón. São Paulo, 15 novembre 1972. A050/03. LDB.

¹⁸⁵ Filoteo SAMANIEGO, Lettre à Damián Bayón. Quito, 7 avril 1971. A046/12. LDB. Notre traduction. Dans le texte original : « Quiero hacerte dos consultas de carácter más bien privado y te ruego responderme con la misma privacidad : ante todo, quisiera saber si el hecho de que algunos países no hayan sido mencionados, aunque sí sus zonas, tal vez molestará a los nacionales respectivos. Se podría solucionar este problema de susceptibilidad, logrando alguna muestra, aún cuando aislada, de obras artísticas de la época que he tratado. § Considero, por otro lado, que es posible que, ya al entrar en el período neo-clásico, sea más fácil incluir a aquellos países en donde las obras artísticas precolombinas o coloniales no son notables ».

La collection est devenue ainsi non seulement un espace de sociabilité pour des latino-américanistes confirmés, mais aussi un espace d'élargissement de ce réseau.

Après avoir démontré l'importance de la collection de l'UNESCO pour des parcours intellectuels individuels, nous passons maintenant au niveau du rapport entre groupes, en reprenant ici une discussion que nous avons proposée dans l'introduction de cette thèse à partir du travail du sociologue Michel Forsé :

L'étude de la fonctionnalité d'un réseau suppose en général de connaître les relations avec d'autres réseaux. Elle permet de raisonner en termes de coopération, de conflit, de recouvrement d'un réseau par un autre. Comme un individu peut appartenir à plusieurs réseaux, on pourra se poser des problèmes de cohérence, d'équilibre entre les adhésions multiples [...]¹⁸⁶

Sous le discours de l'unité culturelle continentale et sous l'exhortation à la production de théories culturelles concernant l'identité latino-américaine, se cachent des projets intellectuels et politiques parfois incompatibles. Ce grand réseau articulé autour d'un gentilé, surgi dans le cadre de politiques internationales de développement, crée un espace de sociabilité où se croisent des réseaux et des espaces de sociabilité constitués préalablement par des groupes intellectuels locaux connectés entre eux et, à des degrés variables, à leurs homologues ailleurs dans le monde. Nous changeons donc d'échelle afin d'analyser « América Latina en su cultura » en tant qu'espace constitué à la fois de coopération et de conflit entre différents réseaux de sociabilité.

En Amérique latine, comme ailleurs en Occident, les revues culturelles ont été des espaces de sociabilité intellectuelle parmi les plus notables tout au long du 20^e siècle. C'est pourquoi elles nous serviront ici de référence afin d'identifier les différents projets intellectuels qui se côtoient dans les études de l'UNESCO. Depuis la parution, en 1986, du travail pionnier de l'historien britannique John King à propos de la revue littéraire argentine *Sur*, de nombreuses études ont montré l'importance de l'analyse des revues culturelles pour l'écriture d'une histoire de la culture en Amérique latine¹⁸⁷. Notamment dans le cône sud, il faut mentionner les travaux de chercheuses et chercheurs tels Pablo Rocca, Marcela Croce, Claudia Gilman, Andrea Giunta et Laura Malosetti

¹⁸⁶ Michel FORSÉ, « Les réseaux de sociabilité : un état des lieux », *L'Année sociologique*, *op. cit.*, p. 255.

¹⁸⁷ John Peter KING, *Sur: a study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*, Cambridge, Cambridge University, 1986. L'étude de King est pionnière par son ambition et discussion d'enjeux méthodologiques en histoire culturelle. À la même époque, d'autres autrices et auteurs s'intéressaient aussi aux revues culturelles en Amérique latine. Voir notamment le dossier de la revue *Punto de Vista* à propos également de la revue *Sur*. María Teresa GRAMUGLIO, Beatriz SARLO, Jorge A. WARLEY, « Sur: revista y grupo intelectual (dossier) », *Punto de Vista. Revista de Cultura*, n° 17, 1983.

Costa¹⁸⁸. Ces revues se convertissent, maintes fois, en camp de bataille politique et esthétique, où artistes et critiques promeuvent leurs points de vue et valeurs et, éventuellement, attaquent ouvertement ou indirectement les positions de revues et groupes opposants. C'est pourquoi nous prenons ici ces revues culturelles comme unités ou réseaux de base à partir desquels caractériser les études culturelles de l'UNESCO en tant qu'espaces d'articulation de réseaux de sociabilité.

Dis-moi dans quelle revue tu publies, je te dirai qui tu es. Et pourtant ce n'est pas toujours si simple que ça. Il y a des autrices et des auteurs qui réussissent à traverser les frontières entre revues « rivales », d'autres qui changent de camp, d'autres encore qui arrivent à garder un positionnement assez nuancé (ou obscur) leur permettant d'habiter des espaces de sociabilité intellectuelle, en toute apparence, incompatibles. On pourrait donc opposer à notre démarche une objection simple : en fait, il y a une diversité de positions à l'intérieur même de ces revues. Nous trouvons pourtant, malgré tout conflit interne, qu'elles possèdent, en général, des valeurs structurantes qui les rendent assez homogènes. Selon le critique littéraire cubain Roberto Fernández Retamar, un des personnages-clé dans les pages suivantes de ce chapitre, « lorsqu'on collabore à un magazine, on n'est absolument pas obligés de coïncider avec son orientation : mais il n'est pas cohérent que cette orientation soit à l'opposé de la nôtre »¹⁸⁹. Pour utiliser une expression du rapport de Lima de 1967, chaque revue constitue une unité dans la diversité, elles deviennent ainsi des points de repère adéquats à partir desquels observer une articulation de réseaux.

Le réseau latino-américaniste qui se forme autour des études culturelles de l'UNESCO est unique parce que son ancrage institutionnel force une importante articulation de projets critiques concurrents. Cette articulation, qui est caractéristique de tout projet contre-hégémonique, tel que suggéré dans notre introduction, est ici particulièrement visible, voire extrême. Dans le système

¹⁸⁸ Pablo ROCCA, *35 años en Marcha: crítica y literatura en Marcha y en el Uruguay, 1939-1974*, Montevideo, División Cultura, Intendencia Municipal de Montevideo, 1992 ; Marcela CROCE, *Contorno: izquierda y proyecto cultural*, Buenos Aires, Colihue, 1996 ; Pablo ROCCA, *Revistas culturales del Río de la Plata: campo literario, debates, documentos, índices (1942-1964)*, Montevideo, Comisión Sectorial de Investigación Científica, Universidad de la República, 2009 ; Pablo ROCCA, *Revistas culturales del Río de la Plata: diálogos y tensiones (1945-1960)*, Montevideo, Universidad de la República, 2012 ; Claudia GILMAN, « Política y cultura: Marcha a partir de los años 60 », *Nuevo Texto Crítico*, vol. 6, n° 1, 1993 ; Claudia GILMAN, « Los primeros años de Casa de las Américas: estética y política en la construcción de una red », dans César ZAMORANO DÍAZ (dir.), *Escrituras en tránsito. Revistas y redes culturales en América Latina*, Santiago, Cuarto Propio, 2018 ; Andrea GIUNTA, Laura MALOSETTI COSTA, *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

¹⁸⁹ Roberto FERNÁNDEZ RETAMAR *Apud* Idalia MOREJÓN, *Política y polémica en América Latina: las revistas Casa de las Américas y Mundo nuevo*, Leiden (Pays-Bas), Alemenara, 2017, p. 102. Notre traduction. Dans le texte original : « Al colaborar en una revista, no tenemos que coincidir absolutamente con su orientación: pero no es coherente que esa orientación sea opuesta a la nuestra ».

des Nations Unies, par principe, toutes les approches méthodologiques et tous les projets politiques devraient avoir l'occasion de s'exprimer. Cette belle ouverture dépend, bien sûr, de celles et ceux qui en gardent la porte, les officiels de l'UNESCO et les responsables pour la collection éditoriale ou pour chacun des livres. Elle dépend aussi des diplomates-intellectuels et politiciens-intellectuels que nous avons déjà eu l'occasion de présenter, qui ont eu l'opportunité de suggérer quelques-uns des noms de spécialistes figurant plus tard dans les ouvrages.

Afin de démontrer que la collection de l'UNESCO constitue un macro-réseau, où différents réseaux de sociabilité se croisent, nous proposons une analyse de ce phénomène à partir d'une lecture de son ouvrage inaugural, le volume sur la littérature, *América Latina en su literatura*. Cet ouvrage ouvre la collection et en constitue le modèle, la première application des consignes de Lima. Il importe d'ailleurs de rappeler qu'il est dirigé par le coordonnateur de la collection lui-même, César Fernández Moreno, le garant de la cohérence interne de cet ensemble d'études. En effet, nous nous intéressons particulièrement à la présence, dans *América Latina en su literatura*, de représentants des revues-réseaux auxquelles Fernández Moreno était ou eut été engagé, parce que nous considérons que ce poète argentin fut une figure-clé incitant à l'articulation de projets critiques et politiques concurrents à l'intérieur du projet éditorial de l'UNESCO. On remarquera ainsi de quelle manière s'y articulent (ou non) les différences irréconciliables entre les argentines *Sur* (1931-1970, avec des parutions sporadiques jusqu'en 1992) et *Contorno* (1953-1959) ou entre *Sur* et l'uruguayenne *Marcha* (1939-1974) ou encore l'opposition manifeste de la cubaine *Casa de las Américas* (1960-) à la latino-américaine-parisienne *Mundo Nuevo* (1966-1971).

La réunion de planification de l'étude sur les littératures latino-américaines eut lieu à San José de Costa Rica en 1968, avec la présence de Jorge Enrique Adoum (Équateur), Fernando Alegría (Chili), Sérgio Buarque de Holanda (Brésil), George Robert Coulthard (Jamaïque), Noé Jitrik et Luis Emilio Soto (Argentine), José Luis Martínez (Mexique), Julio Ortega et Augusto Tamayo Vargas (Pérou), José Antonio Portuondo (Cuba), Ángel Rama et Emir Rodríguez Monegal (Uruguay). Des zones culturelles établies à Lima, la zone 3, composée de Colombie et Venezuela, n'y est pas représentée, un manque qui ne se répète pas dans *América Latina en su literatura*. Notons, par ailleurs, qu'aucune femme ne figure ni sur la liste d'experts ni parmi les vingt-quatre auteurs invités à contribuer à cet ouvrage (figure 2).

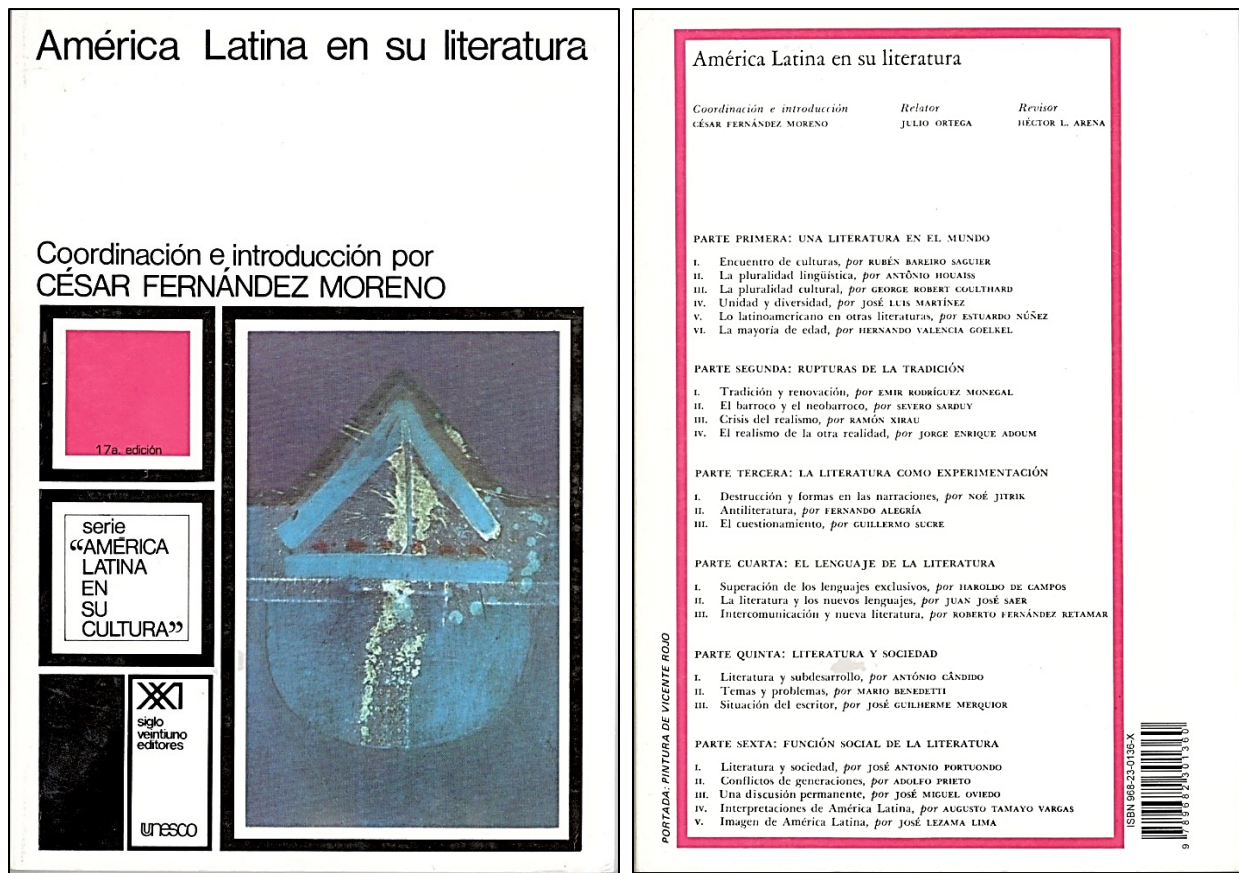


Figure 2 Couverture et quatrième de couverture de l'ouvrage *América Latina en su literatura* (1973).

Or, il importe de revenir au nom d'une femme présente à Lima, Fryda Schultz de Mantovani, parce qu'elle était alors une figure importante dans la prestigieuse revue argentine *Sur*. Le prestige de cette revue culturelle émane, d'abord, du rayonnement de sa fondatrice, Victoria Ocampo, et de celles et ceux de son cercle immédiat, dont Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Eduardo Mallea et H. A. Murena¹⁹⁰. Schultz de Mantovani, chercheuse et critique littéraire, intégrait ce cercle, étant particulièrement proche de Victoria Ocampo. *Sur* est parmi les revues culturelles de plus longue vie en Amérique latine, fondée en 1931 et circulant de manière assidue pendant trente ans. Il s'agit d'une revue centrée sur des valeurs libérales, un réseau de sociabilité intellectuelle construit autour de la fortune personnelle, du prestige et des contacts internationaux d'Ocampo. Dans l'histoire intellectuelle argentine, le nom de *Sur* évoque le plus

¹⁹⁰ À propos du réseau de sociabilité intellectuelle autour de Victoria Ocampo et des autrices et des auteurs – argentins et étrangers – ayant contribué à *Sur* entre les années 1930 et 1970, voir John Peter KING, *Sur: a study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*, Cambridge, Cambridge University, 1986.

souvent un projet culturel élitiste, universaliste, européanisant et fortement attaché à l'idée de l'autonomie de l'art à l'égard de la politique.

À Lima, *Sur* était présente non seulement par la figure de Schultz de Mantovani, mais était aussi représentée par celui qui l'a invitée à la réunion, Roger Caillois, lui-même le plus important collaborateur de *Sur* en Europe¹⁹¹. L'année suivante, en 1968, lors de la réunion de planification d'*América Latina en su literatura*, nous remarquons qu'un critique proche de *Sur* est présent, Luis Emilio Soto. Il n'a jamais fait partie du groupe à la tête de la revue, mais y a contribué à plusieurs reprises. Il était d'ailleurs considéré, dans ce cercle, comme le plus important critique à écrire sur les œuvres de Borges et Mallea. Néanmoins, aucun membre du comité de rédaction de la revue ou collaborateur proche ne signe de texte dans l'ouvrage en 1973. *Sur* était donc passée d'une présence forte à Lima à une présence marginale à San José, puis à la totale exclusion du projet éditorial d'*América Latina en su literatura*. Vers la fin des années 1960, cette revue se trouvait dans la période que l'historien John King a nommée « l'échec de la reconstruction »¹⁹². Les valeurs libérales qu'elle avait défendues au cours des décennies précédentes semblaient alors anachroniques. La révolution cubaine avait eu un impact profond sur les intelligentsias du continent, qui devenaient plus politisées, plus engagées et surtout soucieuses du rôle social de l'art et des artistes. Par ailleurs, *Sur* ne s'était jamais intéressée à l'Amérique latine de manière soutenue, son regard étant constamment tourné vers le nord, les États-Unis et l'Europe. Certes, l'ascension du latino-américanisme pourrait très bien être considéré comme étant encore un phénomène sociopolitique marquant la décadence de cette publication, de son projet critique et culturel et, de manière générale, du réseau de sociabilité intellectuelle créé autour de Victoria Ocampo.

La revue *Contorno*¹⁹³, fondée en 1953 par les frères Ismael et David Viñas à Buenos Aires, consiste dans la proposition d'un modèle de culture et de critique culturelle aux antipodes de *Sur*¹⁹⁴.

¹⁹¹ Dans une lettre, Caillois apprend à Victoria Ocampo avoir fait inviter Schultz de Mantovani à la réunion de Lima. Roger CAILLOIS. Lettre à Victoria Ocampo, 24 octobre 1967, dans Roger CAILLOIS, Victoria OCAMPO, *Correspondance (1939-1978)*, op. cit., p. 400.

¹⁹² John Peter KING, *Sur: a study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*, op. cit., p. 166-197.

¹⁹³ Un facsimilé de l'ensemble des numéros de *Contorno* est disponible en libre accès dans le site web de la Biblioteca Nacional (Argentine) : https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=000022767&local_base=GENER. Consulté le 1^{er} août 2023.

¹⁹⁴ *Contorno* eut dix numéros entre 1953 et 1959 et deux éditions spéciales, *Cuadernos de Contorno*, en 1957 et 1958. Les critiques à la tête de cette publication furent, initialement, les frères Ismael et David Viñas, et puis Noé Jitrik, Adelaida Gigli, Adolfo Prieto, León Rozitchner et Ramón Alcalde. À propos de l'histoire de *Contorno*, voir Marcela CROCE, *Contorno: izquierda y proyecto cultural*, op. cit. ; Voir aussi Beatriz SARLO, « Los dos ojos de "Contorno" », *Revista Iberoamericana*, vol. 49, n° 125, 1983.

Cette publication est au cœur de ce que le critique uruguayen Emir Rodríguez Monegal appelle « la génération des parricides », formée de jeunes critiques argentins qui s’opposent âprement aux principes libéraux et universalistes des générations précédentes¹⁹⁵. *Contorno* est en effet fortement ancrée dans l’existentialisme de Sartre et de la revue *Les Temps modernes*, notamment en ce qui concerne la responsabilité sociale de l’art et des artistes, leur engagement éthique et politique dans la *situation* dans laquelle on vit et produit¹⁹⁶. Notons, pourtant, que l’Amérique latine en tant qu’unité culturelle ou politique n’est pas non plus présente dans *Contorno*. Dans une interview accordée à Pablo Rocca, David Viñas explique brièvement le pourquoi de cette absence :

Rocca : [...] vous ne vous intéressez pas à l’Amérique latine, pourquoi?

Viñas : Nous n’en savions rien. Ça arrive avec la révolution cubaine, et même plus tard¹⁹⁷.

Or, à partir les années 1960, alors que *Contorno* ne circulait plus, le projet politique défendu par cette revue dans les années 1950 – l’engagement sartrien dans la situation – fut de fait marqué par la révolution cubaine, qui était d’ailleurs fortement critiquée par *Sur*. Parmi les intellectuels issus de l’expérience contorniste, l’engagement dans la situation argentine s’est converti, à ce moment-là, en engagement latino-américaniste.

Dans *América Latina en su literatura*, les « représentants » du réseau de sociabilité intellectuelle de *Contorno* sont les critiques Noé Jitrik et Adolfo Prieto. L’essai de Prieto est particulièrement intéressant pour nos réflexions. Il propose une petite histoire du conflit entre les générations littéraires (et critiques) en Amérique latine, à l’intérieur de laquelle il est possible de

¹⁹⁵ Si nous nous intéressons ici, de manière générale, au phénomène de l’articulation de réseaux, dans ce cas, il faut plutôt parler d’une désarticulation. Jusqu’à la moitié des années 1950, les élites culturelles argentines, malgré toute différence idéologique, avaient été unies sous une même bannière politique, l’opposition au populisme et à l’anti-intellectualisme dont ils accusaient le gouvernement du président Juan Domingos Perón. Or, vers la fin du premier gouvernement Perón et dans les années subséquentes, cette articulation se dissout progressivement, les différences internes des divers groupes et générations antipéronistes devenant plus prononcées. Emir Rodríguez MONEGAL, *El juicio de los parricidas: la nueva generación argentina y sus maestros*, Buenos Aires, Deucalión, 1956.

¹⁹⁶ Sur la notion sartrienne de « situation » appliquée à la littérature et à l’engagement politique et social de l’écrivain, voir Jean-Paul SARTRE, *Situations. III, Littérature et engagement, février 1947-avril 1949*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 2013. À propos de l’importance du modèle de *Les Temps Modernes* pour *Contorno*, voir le témoignage de David Viñas publié dans un numéro de la revue française dédié à l’Argentine. David VIÑAS, « “Les Temps Modernes” et nous », *Les Temps Modernes*, n° 420-421, 1981.

¹⁹⁷ David VIÑAS, « Entrevista a David Viñas », entretien réalisé par Pablo ROCCA, dans *Revistas culturales del Río de la Plata: campo literario, debates, documentos, índices (1942-1964)*, Montevideo, Comisión Sectorial de Investigación Científica, Universidad de la República, 2009, p. 305. Notre traduction. Dans le texte original : « Rocca: « Pero, además, no se ocupaban de América Latina, ¿por qué? ; Viñas: No sabemos nada. Eso viene con la revolución cubana, y aun posteriormente ».

localiser les autrices et auteurs qui contribuent à l'ouvrage de l'UNESCO¹⁹⁸. Le concept de génération est particulièrement prisé par la critique littéraire d'Argentine et d'Uruguay. Des auteurs tels César Fernández Moreno et Ángel Rama se sont servis de cette notion ainsi que David Viñas et d'autres critiques engagés dans *Contorno*¹⁹⁹. Beatriz Sarlo parle même de « l'obsession des lignées intellectuelles » dans cette revue, une obsession qui a touché à de nombreux auteurs et autrices de la même génération²⁰⁰. Dans l'introduction de notre thèse, nous avons vu l'importance méthodologique de ce concept dans la nouvelle histoire intellectuelle française, où il constitue une des bases de la formation de réseaux de sociabilité intellectuelle²⁰¹. En fait, la critique latino-américaine de l'après-guerre s'est également servie de ce concept, afin de construire une opposition à l'élitisme universaliste de leurs aînés et de proposer un nouveau modèle critique plus proche de la réalité sociale de leurs pays. Cette préoccupation les pousse vers la production d'une histoire intellectuelle et d'une critique des réseaux de sociabilité prévalents dans le cône sud de l'Amérique du Sud dans la première moitié du 20^e siècle. La collection « América Latina en su cultura » et, particulièrement, son ouvrage inaugural, *América Latina en su literatura*, constitue ainsi une réalisation au niveau régional de projets critiques fortement ancrés dans une histoire intellectuelle ou dans une histoire des générations intellectuelles latino-américaines, où le procédé méthodologique fondamental exige des auteurs d'abord de se situer dans un projet critique actuel afin de, par la suite, se tourner vers le passé, analysant les projets critiques et littéraires des générations précédentes. Cette remarque vient en effet renforcer la lecture que nous avons faite de l'essai d'Antonio Candido en tant qu'histoire intellectuelle de la conscience de soi latino-américaine.

¹⁹⁸ Adolfo PRIETO, « Conflictos de generaciones », dans César FERNÁNDEZ MORENO (dir.), *América Latina en su literatura*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1973.

¹⁹⁹ Voir, par exemple, David VIÑAS, « La historia excluida: ubicación de Martínez Estrada », *Contorno*, n° 4, 1954 ; César FERNÁNDEZ MORENO, *La realidad y los papeles: panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1967 ; et Ángel RAMA, *La generación crítica 1939-1969: I. Panoramas*, Montevideo, ARCA, 1972.

²⁰⁰ « Contorno a l'obsession des lignées intellectuelles, l'idée qu'il est non seulement possible, mais nécessaire, de réorganiser les traditions politiques et culturelles de l'Argentine ». Beatriz SARLO, « Los dos ojos de "Contorno" », *Revista Iberoamericana*, vol. 49, n° 125, 1983, p. 801. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] *Contorno* tiene la obsesión de los linajes intelectuales, la idea de que no sólo es posible, sino necesario, reordenar las tradiciones políticas y culturales de la Argentina ». Marcela Croce va dans le même sens, soulignant dans la conclusion de son étude que *Contorno* écrit une histoire des intellectuels plutôt qu'une histoire des textes. Marcela CROCE, *Contorno: izquierda y proyecto cultural*, Buenos Aires, Colihue, 1996, p. 172.

²⁰¹ Jean-François SIRINELLI, « Le hasard ou la nécessité ? Une histoire en chantier: L'histoire des intellectuels », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, op. cit.

Quittant l'Argentine de *Sur* et *Contorno*, sans pourtant nous en éloigner géographiquement, nous passons à *Marcha*, revue hebdomadaire uruguayenne de politique et culture. Fondée en 1939 à Montevideo par le journaliste Carlos Quijano, elle a été, dès le départ, une publication latino-américaniste. Dans les années 1920, Quijano a intégré l'AGELA, Association générale des étudiants latino-américains, créée en 1924 à Paris avec des propos fortement continentalistes et anti-impérialistes²⁰². Des noms devenus plus tard incontournables dans l'histoire culturelle et politique latino-américaine intégraient ce groupe, tels l'écrivain guatémaltèque Miguel Ángel Asturias et Raúl Haya de la Torre, le fondateur, au Pérou en 1930, de l'APRA. Le latino-américanisme de *Marcha* gagnerait un nouvel élan dans les années 1960, à la suite de la révolution cubaine, appuyée – non sans critiques – par la publication.

La prestigieuse section littéraire de l'hebdomadaire a compté avec la direction de deux figures notables de la critique littéraire latino-américaniste, Emir Rodríguez Monegal, de 1945 à 1959 (avec de courtes périodes d'absence au cours de cette période), et Ángel Rama, de 1959 à 1968, tous les deux invités à la réunion de San José afin de discuter du planning d'*América Latina en su literatura*²⁰³. La rivalité explicite – personnelle, intellectuelle et politique – entre Rodríguez Monegal et Rama a fait l'objet de nombreuses études en histoire de la critique littéraire latino-américaine²⁰⁴. Elle a constitué en soi une des polémiques les plus passionnantes de l'histoire de la critique littéraire latino-américaine au 20^e siècle. Selon l'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa, « tout organisateur de symposiums, tables rondes, congrès, conférences et conspirations littéraires, de Río Grande à Magallanes, savait qu'obtenir la présence d'Ángel et d'Emir, c'était assurer le succès d'une réunion »²⁰⁵. Leur présence à la réunion de San José n'est donc pas sans importance. Leur participation à un projet commun indique, nous suggérons, l'hégémonisation de leurs

²⁰² À propos de l'AGELA, voir Gloria Lisbeth GRATEROL ACEVEDO, « La Asociación General de Estudiantes Latinoamericanos: un espacio de formación de la juventud en París », *páginas*, n° 22, Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Historia, 2018.

²⁰³ Pour un compte rendu détaillé de la section littéraire de *Marcha* sous la direction de Monegal et Rama, voir Pablo ROCCA, *35 años en Marcha: crítica y literatura en Marcha y en el Uruguay, 1939-1974*, *op. cit.*

²⁰⁴ Voir, par exemple, Pablo ROCCA, *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano*, thèse de doctorat sous la direction de Jorge Schwartz, Faculté de philosophie, lettres et sciences humaines, Université de São Paulo, 2006, <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-10082007-151634/>. Consulté le 29 août 2022 ; et aussi Claudia GILMAN, « Enredos y Desenredos de Angel Rama y Emir Rodríguez Monegal », *Nuevo Texto Crítico*, vol. 24, n° 1, 2011.

²⁰⁵ Mario VARGAS LLOSA *Apud* Rosario PEYROU, « Prólogo », dans Ángel RAMA, *Diario, 1974-1983*, Buenos Aires/Montevideo, El Andariego/Trilce, 2008, p. 15. Notre traduction. Dans le texte original : « Todo organizador de simposios, mesas redondas, congresos, conferencias y conspiraciones literarias, de Río Grande a Magallanes, sabía que conseguir la asistencia de Ángel y de Emir era asegurar el éxito de una reunión ».

positionnements respectifs par l'idée de l'unité latino-américaine. Nous parlons ici d'hégémonisation, bien sûr, dans le sens gramscien de l'expression, l'idée d'Amérique latine devenant hégémonique et articulante, par conséquent, des projets sociaux, politiques et critiques initialement concurrents.

En 1959, accompagnés d'un autre intellectuel uruguayen, Carlos Real de Azúa, Rodríguez Monegal et Rama s'engagent dans une conversation radiophonique à propos des œuvres de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges et du poète chilien Pablo Neruda, dont la transcription fut publiée par la *Revista Nacional*. Une lecture de ce document nous permettra en effet de préciser la nature des différences entre les deux critiques en ce qui concerne l'identité continentale. L'année est ici particulièrement importante. C'est, bien sûr, l'année de la victoire de la révolution cubaine. En outre, on vient à peine de réaliser la passation définitive du contrôle la section littéraire de *Marcha* d'un critique à l'autre. Le titre donné à cette conversation en dit beaucoup : « Evasión y arraigo de Borges y Neruda » [Évasion et enracinement de Borges et Neruda]. On s'y intéresse notamment à l'attachement des deux auteurs célèbres à la réalité latino-américaine. C'est surtout Borges qui se trouve au centre de la polémique, puisqu'accusé d'être européanisant ou, pour évoquer l'épithète qui a longtemps pesé sur la revue *Sur*, revue à laquelle il a été lié pendant des décennies, il serait *extranjerizante*, l'auteur d'une littérature plus européenne qu'américaine. Dans les mots de Rama : « Je pense que l'Amérique se révèle à Borges de la même manière qu'aux conquérants espagnols : comme une terre infinie, chaotique, étrangère et inquiétante, qui comme eux doit penser avec les schémas intellectuels préparés par ceux qui ne l'ont pas connue »²⁰⁶. Puis, plus loin : « C'est pourquoi il m'apparaît, sans que le qualificatif déprécie son excellence, un écrivain strictement marginal, qui appartient à une culture marginale : l'européenne totalement transplantée en Amérique et non encore assimilée »²⁰⁷. Rodríguez Monegal, au contraire, prend la défense de Borges, dont la connexion à la réalité se ferait par d'autres moyens que la connexion à la terre : « Ce qui se passe, c'est que cette forme d'enracinement chez Borges est historique et non

²⁰⁶ Ángel RAMA dans Carlos Real de AZÚA, Ángel RAMA, Emir Rodríguez MONEGAL, « Evasión y arraigo de Borges y Neruda. Diálogo entre Carlos Real de Azúa, Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal », *Revista Nacional*, n° 202, 1960, p. 4. Notre traduction. Dans le texte original : « Creo que a Borges se le revela América de la misma manera que a los conquistadores españoles: como una tierra infinita, caótica, ajena e inquietante, que como ellos deben pensar con los esquemas intelectuales que prepararon quienes no la conocieron ».

²⁰⁷ Ángel RAMA dans *Ibid.*, p. 11. Notre traduction. Dans le texte original : « Por eso me parece, sin que el calificativo menosprecie su excelencia, un escritor estrictamente marginal, que pertenece a una cultura marginal: la europea trasplantada totalmente a América y aún no asimilada ».

tellurique, et c'est pourquoi elle prête à l'incompréhension. Telluriquement, Borges est peut-être un homme déraciné. Mais l'homme n'est pas fait que d'espace »²⁰⁸.

Dans cette discussion sur l'enracinement, l'enjeu en question est, bien évidemment, l'identité de la littérature latino-américaine. Les critères que Rodríguez Monegal et Rama adoptent afin de déterminer ce qui définit la latino-américanité étaient distincts et, apparemment, irréconciliables :

Rodríguez Monegal : Je suppose que ce qui nous sépare est quelque chose d'irréconciliable, comme la fameuse dispute à savoir si l'hiver vaut mieux que l'été. Il y a ceux qui tombent malades à cause de la chaleur et ceux qui ne supportent pas le froid. Les histoires de Borges me paraissent surabondantes d'inventions narratives et chargées d'un pathos confessionnel que dans certaines histoires comme « Funes el memorioso » ou « El sur » touche à des extrêmes intolérables. Mais c'est clair, il y en a qui sont capables de jurer que Dante est illisible.

Rama : Plus qu'une comparaison haineuse, tu as fait un exercice de style bourgeois, abordant des choses aussi lointaines et incomparables que Borges et Dante. Il ne fait aucun doute, Rodríguez Monegal, que notre désaccord est irréconciliable. [...] Alors que les cauchemars de Borges me paraissent gratuits et que l'absence de « l'autre » en eux est une illusion de la plus profonde circonstance humaine, je touche chez Neruda à plus qu'un homme : un continent, un peuple, des sentiments permanents. J'avoue qu'il y disperse trop de mots, mais quelque chose de nôtre, très américain, est extrait de ce torrent abusif : l'énergie créatrice qu'il a su préalablement mettre dans la réalité²⁰⁹.

« Un continent, un peuple » : huit ans avant la réalisation de la réunion de l'UNESCO à Lima, la question de l'unité culturelle latino-américaine était déjà posée. Or, les désaccords autour de la définition des critères d'articulation de cette unité ne faisaient que commencer.

Dans les années 1960 et 1970, au-delà d'une grogne très personnelle – vanités, ambitions et antipathies réciproques – les désaccords entre Rama et Rodríguez Monegal furent tant critiques que politiques. Rama dans *Marcha* et Monegal dans *Mundo Nuevo*, revue qu'il dirige à Paris à

²⁰⁸ Emir RODRÍGUEZ MONEGAL dans *Ibid.*, p. 7. Notre traduction. Dans le texte original : « Lo que pasa es que esta forma de arraigo en Borges es histórica y no telúrica, y por eso se presta a incompreensiones. Telúricamente tal vez sea Borges un desarraigado. Pero el hombre no está hecho sólo de espacio ».

²⁰⁹ Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, Ángel RAMA dans *Ibid.*, p. 12. Notre traduction. Dans le texte original : Rodríguez Monegal : « Supongo que lo que nos separa es algo inconciliable como la famosa disputa sobre si es mejor el invierno que el verano. Hay quienes se enferman con el calor y quienes no soportan el frío. Si algo me parecen los relatos de Borges es sobreabundantes de invenciones narrativas y cargados de un patetismo confesional que en algunos cuentos como "Funes el memorioso" o "El sur" toca extremos intolerables. Pero es claro, hay quienes son capaces de jurar que Dante es ilegible ». Rama : « Más de una comparación odiosa, has hecho un ejercicio estilístico borgiano, aproximando cosas tan lejanas e incomparables como Borges y Dante. No hay duda, Rodríguez Monegal, que nuestra discrepancia es inconciliable. [...] Mientras las pesadillas de Borges me parecen gratuitas y la ausencia en ellas del "otro" una elusión de la más honda circunstancia humana, toco en Neruda más que un hombre: un continente, un pueblo, sentimientos permanentes. Concedo que derrama demasiadas palabras sobre ellos, pero de ese torrente abusivo se extrae algo nuestro, muy americano: la energía creadora que él supo poner previamente en la realidad ».

partir de 1965, se disputent alors le récit sur le boom de la littérature latino-américaine, expression popularisée par Rodríguez Monegal lui-même²¹⁰. L'historienne argentine Claudia Gilman souligne que, du moment où les auteurs d'Amérique latine ont commencé à émerger dans la considération publique, *Marcha* interprète ce phénomène en tant que produit homogène, c'est-à-dire continental. En effet, il est possible d'affirmer que « la production littéraire rend possible alors le passage des littératures nationales à la littérature latino-américaine, lexicalisée définitivement par ce syntagme »²¹¹. Du côté de *Nuevo Mundo*, l'identité littéraire latino-américaine est également mise en évidence. Ce n'est donc pas dans la considération de l'existence de l'unité latino-américaine que s'affirme la différence entre ces deux publications et entre les critiques qui les dirigent. En effet, c'est surtout dans la dimension politique et dans la considération des conditions du rapport entre art et politique qu'ils s'éloignent l'un de l'autre. Or, différentes valeurs politiques impliquent également de manières radicalement différentes de concevoir cette unité.

À ce sujet, en plus de *Marcha* et de *Mundo Nuevo*, il faut tenir compte du poids d'une troisième revue. Il s'agit de la cubaine *Casa de las Américas*, laquelle, sous la direction du poète et critique littéraire Roberto Fernández Retamar, rejoint Rama dans ses critiques acerbes de ce qu'ils considèrent être la voix de l'impérialisme étasunien qui s'exprime sur les pages de *Mundo Nuevo*. Selon la critique littéraire cubaine Idalia Morejón, ce qui sépare, dès le départ, *Casa* et *Mundo Nuevo*, ce sont des conceptions de culture idéologiquement incompatibles :

Alors que la première voit la culture en Amérique latine en tant qu'agent transformateur de la vie sociale (l'art comme reflet de la société), la seconde privilégie une idée libérale de la culture, que Norberto Bobbio a considérée comme « élémentaire », selon laquelle la source universelle de la production culturelle est une expression individuelle²¹².

Nous ne sommes pas loin ici des trois conceptions de développement culturel que Richard Hoggart identifie parmi les pays membre de l'UNESCO²¹³. *Mundo Nuevo*, revue latino-américaine éditée à

²¹⁰ Il s'agit d'un long essai paru initialement en quatre parties dans la revue culturelle mexicaine *Plural* (n° 4, 6, 7 et 8) entre janvier et mai 1972. Vers la fin de la même année, il est publié comme livre au Venezuela. Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, *El Boom de la novela latinoamericana: ensayo*, Caracas, Tiempo nuevo, 1972.

²¹¹ Claudia GILMAN, « Política y cultura: Marcha a partir de los años 60 », *Nuevo Texto Crítico*, op. cit., p. 169. Notre traduction. Dans le texte original : « La producción literaria permite entonces el pasaje de las literaturas nacionales a la literatura latinoamericana, lexicalizada definitivamente en ese sintagma ».

²¹² Idalia MOREJÓN, *Política y polémica en América Latina: las revistas Casa de las Américas y Mundo nuevo*, op. cit., p. 10. Notre traduction. Dans le texte original : « Mientras que la primera ve la cultura en América Latina como un agente transformador de la vida social (el arte como reflejo de la sociedad), la segunda privilegia una idea liberal de cultura, que Norberto Bobbio ha considerado "básica", según la cual la fuente universal de la producción cultural es la expresión individual ».

²¹³ Richard HOGGART, *An idea and its servants: UNESCO from within*, op. cit., p. 170-171.

Paris, arbore une conception de culture prévalente dans le premier monde, celle de la haute culture produite par des individus de valeur. Il s'agit là de l'approche critique de Rodríguez Monegal dans sa discussion avec Rama à propos de l'œuvre de Borges, le génie individuel par excellence. *Casa de las Américas* combinait des préoccupations concernant la promotion anticolonialiste de l'identité nationale ou régionale (caractéristique du monde postcolonial dans le modèle de Hoggart) avec le modèle soviétique de l'art au service de la révolution, un mélange en syntonie avec les discussions politiques et méthodologiques animant souvent les milieux culturels progressistes dans l'Amérique latine des années 1960. Dans ce même sens, Morejón souligne aussi les différences entre les modèles d'interprétation littéraire adoptés, de manière générale, par les deux revues : *Mundo Nuevo* s'ouvre vers le structuralisme français et le formalisme du *new criticism* étasunien, tandis que *Casa* demeure fidèle à la tradition sociohistorique de l'essayisme latino-américain²¹⁴. Ces deux conceptions de culture ainsi que des projets politiques et critiques concurrents semblent, encore une fois, réaffirmer l'incompatibilité entre ces groupes culturels qui, dans les années 1960 et 1970, participent pourtant tous les deux à la construction d'une critique latino-américaniste dans les domaines de la littérature et aussi des arts visuels.

Ces différences auraient été suffisantes pour nourrir la polémique entre les deux publications. Or, le financement de *Mundo Nuevo* par la Fondation Ford a envenimé davantage le débat, puisque sous cette « façade culturelle », on soupçonne alors un projet contrerévolutionnaire de la CIA. La tension politique dans les réseaux culturels latino-américains avait alors atteint son sommet. Même le poète Pablo Neruda qui, en 1960, dans le dialogue entre Rodríguez Monegal et Ángel Rama, était tenu pour le modèle (anti-borgésien) de l'intellectuel révolutionnaire engagé, devient la cible de la grogne de l'intelligentsia cubaine autour de *Casa de las Américas* après avoir participé à une rencontre du Pen Club aux États-Unis. Un extrait de la lettre ouverte au poète chilien, publiée dans *Granma*, le journal officiel du régime cubain, le 31 juillet 1966, et puis dans le n°38 de *Casa de las Américas* (septembre-octobre 1966) nous montre le niveau d'acrimonie dans les débats de l'époque :

Dans cet organe de propagande impérialiste qu'est *Life en Español* (un titre qui est tout à fait une définition : un véritable programme), son collaborateur Carlos Fuentes, dont la signature nous y a surpris, revient sur le congrès auquel vous avez assisté, sous le titre : « EL PEN : enterrement de la guerre froide dans la littérature » (1^{er} août 1966). L'une des

²¹⁴ Idalia MOREJÓN, *Política y polémica en América Latina: las revistas Casa de las Américas y Mundo nuevo*, op. cit., p. 11.

figures les plus remarquables de ce prétendu enterrement, dit-on, c'est toi. Soit dit en passant, nous avons également appris, grâce à cet article, que la table ronde du groupe latino-américain était présidée par Emir Rodríguez Monegal, que Fuentes appelle sans hésiter « l'U Thant de la littérature latino-américaine²¹⁵ » et qui, avec la même fadeur métaphorique, mais avec plus de précision, on pourrait appeler « le Quisling de la littérature hispano-américaine²¹⁶ ». Comme tu le sais, Rodríguez Monegal a été chargé de diriger le nouveau magazine en espagnol (après la mort de *Cuadernos*²¹⁷) du Congrès pour la liberté de la culture, une organisation financée par la CIA, selon ce que le *New York Times* lui-même a rapporté (édition internationale, 28 avril de 1966)²¹⁸.

Le « Quisling de la littérature latino-américaine ». On pourrait difficilement imaginer un coup plus dur contre Rodríguez Monegal ou la naissante *Mundo Nuevo*.

Cette hostilité cubaine à l'égard de *Mundo Nuevo* a été d'ailleurs indubitablement incitée par Ángel Rama. On en trouve la preuve dans une lettre de l'Uruguayen à Fernández Retamar, datée de février 1966. Rama y affirme clairement que l'objectif de *Mundo Nuevo* serait d'attirer les personnes de gauche non communistes, séduites par les avantages financiers offerts par les États-Unis :

[Les Cubains,] vous êtes tellement à l'abri que vous ne vous rendez pas compte de la situation et du découragement dans lesquels se meut maintenant l'intellectuel de gauche en Amérique latine : chaque jour on assiste à une trahison, plus exactement à une vente à bon prix. C'est infiniment pire que les pénuries des années 50 ; on vivait alors abandonnés à nos forces, pleins d'espoir et d'énergie dans le combat ; maintenant nous sommes seuls, encerclés, nous voyons l'immense force des organes culturels payés par les Américains et nous ne pouvons pas en arrêter la vague²¹⁹.

²¹⁵ U Thant, secrétaire-général des Nations Unies entre 1961 et 1971.

²¹⁶ Vidkun Quisling, politicien norvégien ayant dirigé son pays durant l'occupation nazie. Son nom est devenu synonyme de « traître » ou « collaborateur ».

²¹⁷ *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, revue éditée à Paris entre 1953 et 1965, dont nous parlons dans le prochain chapitre.

²¹⁸ *Carta abierta a Pablo Neruda*, La Havane, 25 juillet 1966. Reproduite en ligne sur <https://www.neruda.uchile.cl/critica/cartaabierta.html>. Notre traduction. Dans le texte original : « En ese órgano de propaganda imperialista que es *Life en Español* (título que es toda una definición: un verdadero programa), su colaborador Carlos Fuentes, cuya firma nos ha sorprendido allí, reseña el congreso a que asististe, bajo el título: “EL PEN: entierro de la guerra fría en literatura” (Agosto 1, 1966). Una de las figuras más destacadas de ese supuesto entierro, se dice, eres tú. De paso, nos enteramos también, gracias a ese artículo, de que la mesa redonda del grupo latinoamericano fue presidida por Emir Rodríguez Monegal, a quien Fuentes llama impertérrito “U Thant de la literatura hispanoamericana” y a quien con igual chatura metafórica, pero con más precisión, cabría llamar “Quisling de la literatura hispanoamericana”. Como sabes, a Rodríguez Monegal le ha encomendado dirigir su nueva revista en español (después de fallecido *Cuadernos*) el Congreso por la libertad de la cultura, organismo financiado por la CIA, según informó el propio *New York Times* (edición internacional, 28 de abril de 1966) ».

²¹⁹ Roberto FERNÁNDEZ RETAMAR, « Ángel Rama y La Casa de las Américas », *Casa de las Américas*, n° 296-297, 2019, p. 181. Originellement publié dans le numéro 192, juillet-septembre 1993, de la même revue, dans un dossier d'hommage à Rama à l'occasion de la dixième année de son décès. Notre traduction. Dans le texte original : « Ustedes [los cubanos] por allí están tan salvaguardados que no se dan cuenta de la situación y del desaliento en que se mueve ahora el intelectual de izquierda en Latinoamérica: todos los días se presencia una traición, más exactamente una venta

Et c'est justement dans ce contexte de guerre ouverte à l'intérieur du latino-américanisme que César Fernández Moreno, collaborateur de *Mundo Nuevo* et, quelques mois plus tard, coordonnateur de la collection « América Latina en su cultura », débarque à Cuba, en janvier 1967, en mission de paix. Il y arrive en tant qu'invité au jury du prix Casa et à la rencontre Rubén Darío. Les enjeux et périls de cette « mission » apparaissent dans l'échange épistolaire entre un Fernández Moreno très craintif et un Rodríguez Monegal qui essaie de le rassurer, tout en insistant sur le besoin criant de baisser le ton du débat et se faire des alliés à Cuba²²⁰. Le poète argentin, collaborateur de *Marcha* tant sous Rodríguez Monegal que sous Ángel Rama, semblait être la personne idéale pour cette tâche, d'autant plus que cette opposition entre les deux grands critiques uruguayens se trouve, nous l'avons vu, au centre de l'imbroglie politique en question²²¹. Dans une de ses lettres à Rodríguez Monegal, Fernández Moreno souligne en effet que, en ce qui concerne *Nundo Nuevo*, à Cuba on vit « la version Rama »²²².

La mission de paix de Fernández Moreno fut un grand échec. En mars 1967, le quotidien français *Le Monde* publie la traduction de quelques extraits d'un manifeste d'intellectuels latino-américains réunis dans le conseil de rédaction de *Casa de las Américas*, lançant un appel à l'unité de la gauche contre l'impérialisme étasunien :

Tout écrivain latino-américain [...] a aujourd'hui conscience de faire face à une situation nouvelle. Parmi les facteurs qui la déterminent il faut distinguer (...) la récente offensive américaine sur le plan culturel, destinée à neutraliser, à diviser ou à gagner à sa cause nos intellectuels. Une telle offensive se manifeste à travers des états de fait comme les plans « Camelot », « Sympathique », « Numismatique », le financement d'investigations sociologiques par la C.I.A., les crédits que le Pentagone affecte à des recherches à travers des fondations et des universités, l'acquisition de maisons d'éditions et de revues, les activités de l'ILARI²²³, une annexe du Congrès pour la liberté de la culture, l'action du Corps de la paix [...]

a buenos dólares. Esto es infinitamente peor que las carencias de la década del cincuenta; entonces vivíamos abandonados a nuestras fuerzas, llenos de esperanzas y de energía en la lucha; ahora estamos solos, cercados, vemos la inmensa fuerza de los órganos culturales pagados por los norteamericanos y no podemos detener la ola ».

²²⁰ La correspondance entre Fernández Moreno et Rodríguez Monegal est analysée notamment par Idalia Morejón. Idalia MOREJÓN, *Política y polémica en América Latina: las revistas Casa de las Américas y Mundo nuevo*, op. cit., p. 97-105.

²²¹ À propos des contributions de Fernández Moreno à la section littéraire de *Marcha* sous la direction de Rodríguez Monegal, voir Ximena ESPECHE, « Lo rioplatense en cuestión: el semanario *Marcha* y la integración (1955-1959) », *Cuadernos del CILHA*, vol. 12, n° 1, Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras. Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana, 2011.

²²² Idalia MOREJÓN, *Política y polémica en América Latina: las revistas Casa de las Américas y Mundo nuevo*, op. cit., p. 98.

²²³ Institut latino-américain de relations internationales (ILARI), institution responsable pour la publication de *Mundo Nuevo*.

Nul n'ignore que les populations latino-américaines sont quotidiennement l'objet d'une campagne de déformation des consciences, de la vérité et des valeurs, et qui utilise à cette fin les multiples ressources de l'industrie culturelle. Un cinéma, une radio et une télévision, de même qu'une presse dénaturés constituent des moyens massifs et malheureusement efficaces par lesquels les créations authentiquement originales sont détruites ou perverties, et qui plongent les masses dans l'inertie, la trivialité et la résignation. C'est notre devoir de combattre cet art dégénéré²²⁴.

Parmi les signataires, Manuel Carballo (Mexique), Roque Dalton (El Salvador), René Depestre (Haïti), Edmundo Desnoes (Cuba), Ambrosio Fornet (Cuba), Manuel Galich (Guatemala), Lisandro Otero (Cuba), Graziella Pogolotti (Cuba) et, sans aucune surprise, Roberto Fernández Retamar (Cuba) et Ángel Rama (Uruguay). Signent aussi la déclaration Julio Cortázar (Argentine) et Mario Vargas Llosa (Pérou), sur qui Rodríguez Monegal comptait aussi pour essayer un rapprochement avec Cuba. Il n'est même pas nécessaire de la nommer, *Mundo Nuevo* est clairement la cible de cette dure déclaration collective de figures importantes de l'intelligentsia latino-américaine²²⁵.

Notons que nous nous retrouvons, à nouveau, devant un mot-clé, qui ne pourrait pas nous échapper : *conscience*. D'abord, « tout écrivain latino-américain a aujourd'hui conscience de faire face à une situation nouvelle ». Puis, « nul n'ignore que les populations latino-américaines sont quotidiennement l'objet d'une campagne de déformation des consciences [...] ». Si, avec Antonio Candido, nous affirmons que la conscience du sous-développement crée les conditions de possibilité d'une nouvelle vague de conscience latino-américaine et latino-américaniste, force est de constater que cette conscience est moins monolithique qu'on ne l'eût cru. Étant donné toute l'amertume dans l'opposition si ouverte et publique entre ces deux projets politiques et culturels concurrents, il est difficile de ne pas s'étonner de voir des personnes reliées à *Marcha*, *Casa de las Américas* et *Mundo Nuevo* se côtoyer lors des réunions de l'UNESCO et sur les pages des ouvrages d'« América Latina en su cultura ». La réunion de San José de Costa Rica, concernant la littérature,

²²⁴ « Des intellectuels latino-américains lancent un appel à l'unité de la gauche », le 9 mars 1967, Paris, *Le Monde*, p. 9.

²²⁵ Les attaques à *Mundo Nuevo* et à Rodríguez Monegal en ce qui concerne cette accusation deviennent si virulentes que celui-ci s'est vu obligé d'y répondre dans l'éditorial du numéro 13 de la revue, publié en juillet 1967, et puis à travers un long article dans le numéro d'août. Les deux textes ont reçu le même titre : « La CIA y los intelectuales » [La CIA et les intellectuels]. Rodríguez Monegal y affirme l'indépendance de la revue et des auteurs et autrices y contribuant, dénonçant les actions culturelles de la CIA tenues sous la façade du Congrès pour la liberté de la culture, qui aurait dupé plusieurs intellectuels non seulement d'Amérique latine, mais aussi d'Europe ayant participé à ses événements et contribué à ses publications.

eut lieu seulement un an après ce manifeste belliqueux rapporté par *Le Monde*. Il importe donc de se demander les raisons et les conditions de cet armistice.

L'historienne Claudia Gilman observe que le réseau latino-américaniste a subi les dommages du conflit entre Rama et Rodríguez Monegal²²⁶. Dans ce sens, la rencontre de San José de Costa Rica réunissant les deux autour de la même table et, plus important encore, dans un même cadre institutionnel, devient selon nous un important effort de remédier à cette grande crise. César Fernández Moreno n'a pas eu de succès dans sa tentative de convaincre *Casa de las Américas* des bonnes intentions de *Mundo Nuevo*. Or, il a réussi à réunir les opposants, en toute apparence, irréconciliables à l'intérieur d'un espace institutionnel prétendument neutre – ou au moins assez neutre aux yeux des deux côtés du conflit – afin qu'un latino-américanisme scindé en deux puisse retrouver une certaine unité précaire. Il importe de souligner que les critiques de Rama et Fernández Retamar à la revue parisienne sont notamment de nature institutionnelle : il s'agirait d'un projet du Congrès pour la liberté de la culture et, par conséquent, d'une action culturelle contrerévolutionnaire de la CIA. L'UNESCO devient ainsi le cadre culturel international auquel on peut faire confiance, parce qu'insoupçonné d'être encore une façade culturelle des politiques étrangères étasuniennes. César Fernández Moreno, qui mériterait peut-être lui, dans ce contexte, d'être décrit comme l'U Thant de la littérature latino-américaine, a été le garant de ce projet, respecté tant par Rama et Fernández Retamar que par Rodríguez Monegal et ses alliés.

Dans l'introduction au dialogue entre Rama et Rodríguez Monegal à propos de Pablo Neruda et Jorge Luis Borges, on suggère que « les personnalités choisies pour le thème de la table ronde – bien que diamétralement opposées, souvent dans leurs manières de penser ou de ressentir – pourraient être les éléments essentiels d'une réconciliation de positions idéologiques, esthétiques, littéraires opposées »²²⁷. Les « personnalités choisies pour le thème » sont, bien entendu, Neruda et Borges, mais les critiques littéraires uruguayens, qui leur volent la vedette dans ce dialogue, ne sont pas moins diamétralement opposés l'un à l'autre. Il reste à se demander s'il y a une « réconciliation » envisageable. Dans *América Latina en su literatura*, il n'est absolument pas

²²⁶ Claudia GILMAN, « Enredos y Desenredos de Angel Rama y Emir Rodríguez Monegal », *Nuevo Texto Crítico*, *op. cit.*, p. 85.

²²⁷ Carlos Real de AZÚA, *et al.*, « Evasión y arraigo de Borges y Neruda. Diálogo entre Carlos Real de Azúa, Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal », *Revista Nacional*, *op. cit.* Notre traduction. Dans le texte original : « Parecería que las personalidades elegidas para tema de la Mesa Redonda – aunque diametralmente opuestas, muchas veces en sus maneras de pensar o de sentir– podrían ser los elementos indispensables para una conciliación de opuestas posiciones ideológicas, estéticas, literarias ».

question de compromis de positions politiques ou même théoriques, dans le domaine littéraire, entre les deux groupes. Chacun réaffirme ses valeurs. Chaque auteur, selon ses affiliations, penche vers l'esthétisme ou l'engagement, les lectures structuralistes ou existentialistes, l'affirmation de la modernité universalisante ou de l'identité locale. Et pourtant tous composent ce grand portrait de famille, la collection « América Latina en su cultura », dont le but est de « faire connaître au monde la culture latino-américaine conçue comme l'unité qu'elle constitue ». En effet, des réseaux culturels latino-américanistes « irréconciliables » s'articulent ici sous la bannière d'un continentalisme latino-américain ancré dans le siège de l'UNESCO à Paris.

Il importe, néanmoins, de souligner que cet ancrage parisien de la collection éditoriale de l'UNESCO ne dura pas longtemps. C'est ce qu'en Argentine on apprend dans un reportage du journal *La Opinión*, « La tarea de César Fernández Moreno en la UNESCO inicia una nueva etapa » [Le travail de C.F.M. à l'UNESCO entame une nouvelle étape], publié le 12 juillet 1972 :

Lors d'une brève visite récente à Buenos Aires, le poète et critique argentin César Fernández Moreno a informé *La Opinión* de ses activités en tant que fonctionnaire de l'UNESCO, à la lumière d'un changement introduit par l'organisation internationale par rapport à l'Amérique latine. Fernández Moreno vit à Paris depuis 1967 et, en 1968, il a assumé la direction des études sur la culture latino-américaine menées par l'UNESCO. Ces travaux seront désormais réalisés, de manière centralisée, dans un pays du continent américain, Cuba : la tâche de Paris est transférée à La Havane et Fernández Moreno y poursuivra son travail²²⁸.

La réunion de Lima eut lieu en 1967 ; l'année suivante, César Fernández Moreno fut choisi coordonnateur de la collection « A.L.C. », fonction qu'il tient à Paris. Or, en 1971, le poète argentin, ancien membre de l'équipe de rédaction de *Mundo Nuevo*²²⁹, emménage à La Havane, assumant le poste de directeur du nouveau Bureau régional de l'UNESCO pour la culture en

²²⁸ « La tarea de César Fernández Moreno en la UNESCO inicia una nueva etapa », *La Opinión*, le 12 juillet 1972. Cité ici à partir de version partielle publiée dans Jorge FONDEBRIDER, « Bio-bibliografía », dans FERNANDEZ MORENO, *Obra poética, op. cit.*, p. 638. Notre traduction. Dans le texte original : « Durante un reciente y breve paso por Buenos Aires, el poeta y crítico argentino César Fernández Moreno informó a La Opinión sobre sus actividades como funcionario de la UNESCO, a la luz de una variante introducida por el organismo internacional en relación con América Latina. Fernández Moreno reside desde 1967 en París y, a partir de 1968, asumió la dirección de los estudios sobre la cultura latinoamericana que realiza la UNESCO. Estos trabajos continuarán desarrollándose centralizados en un país del continente americano, Cuba: la tarea de París se traslada a La Habana y Fernández Moreno continuará allí su trabajo ».

²²⁹ César Fernández Moreno collabore avec *Mundo Nuevo* jusqu'au départ de Rodríguez Monegal en 1968. La revue est, à ce moment-là, transférée de Paris à Buenos Aires, où son rayonnement international diminue. Selon Rodríguez Monegal, le changement de siège, déterminé par la Fondation Ford, l'a poussé à quitter son poste d'éditeur. À ce propos, voir Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, « Una tarea cumplida », *Mundo Nuevo*, n° 25, 1968 ; Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, « A propósito de "Mundo Nuevo" », *Mundo Nuevo*, n° 25, 1968.

Amérique latine. La collection « América Latina en su cultura » le suit dans le voyage transatlantique.

Dans ce même reportage, nous apprenons davantage sur les possibles effets personnels de cet engagement professionnel sur Fernández Moreno. Selon lui, c'est sa vision (ou « conception », pour garder le terme que nous avons employé auparavant) de culture qui aurait changé :

Ces dernières années – selon Fernández Moreno – sa vision de la culture et des destinataires de son travail intellectuel a également changé : « Ma compréhension de la culture est passée d'un domaine essentiellement esthétique (l'expression de ce que l'homme produit dans la littérature, les arts, la philosophie) à un plan plus anthropologique, où la culture est *tout* ce que l'homme fait. Quant à mon œuvre littéraire, avant je m'adressais à un petit groupe cultivé, principalement de la ville de Buenos Aires. Maintenant je pense que si ce qu'on fait n'a pas un écho plus large, ce n'est pas valable »²³⁰.

Fernández Moreno déclare ici s'être laissé convaincre, progressivement, tout au long des années de travail dans « América Latina en su cultura », par les positions de Rama, de Fernández Retamar et des Argentins de *Contorno*. La présente sous-section de notre chapitre, s'occupant de l'articulation de réseaux, a commencé au niveau des trajectoires individuelles pour, par la suite, passer au niveau des groupes, des réseaux constitués par des revues culturelles. Le cas de César Fernández Moreno nous montre justement l'importance de nous attarder à ces deux échelles d'analyse, la trajectoire individuelle étant ici le moteur de transformations et d'articulations de réseaux. Dans le prochain chapitre, nous retournons à la collection éditoriale de l'UNESCO sur les cultures d'Amérique latine afin d'en analyser le réseau latino-américaniste dans le domaine des arts visuels, ainsi que le livre qui en résulte, *América Latina en sus artes*. Ce sera aussi l'occasion d'approfondir quelques-unes des questions que nous avons soulevées à propos du domaine littéraire, dont l'opposition entre des positions universalisantes et esthétisantes et celles pleinement engagées dans un latino-américanisme militant largement influencé par les débats culturels qui suivent la révolution cubaine.

²³⁰ « La tarea de César Fernández Moreno en la UNESCO inicia una nueva etapa », *La Opinión*, le 12 juillet 1972. Cité ici à partir de version partielle publiée dans Jorge FONDEBRIDER, « Bio-bibliografía », dans FERNANDEZ MORENO, *Obra poética, op. cit.*, p. 639. Notre traduction. Dans le texte original : « En estos últimos años – según Fernández Moreno – ha variado también su visión respecto a la cultura y los destinatarios de su obra intelectual: “Mi comprensión de la cultura ha virado desde un campo predominantemente estético (la expresión de lo que el hombre produce en la literatura, las artes, la filosofía) para ubicarse en un plan más antropológico, donde la cultura es todo lo que el hombre hace. En cuanto a mi obra literaria, antes yo mi dirigía a un pequeño grupo culto, principalmente de la ciudad de Buenos Aires. Ahora pienso que si lo que uno hace no tiene un eco más amplio, no resulta válido” ».

4. Considérations pour un bilan : une diplomatie culturelle vers l'intérieur

La fonction cosmopolite des intellectuels français à partir du 18^e siècle est de nature complètement différente de celle exercée par les Italiens précédemment. Les intellectuels français expriment et représentent un bloc national compact, dont ils sont les « ambassadeurs » culturels.

Antonio Gramsci, 1929-1935²³¹.

Entre les années 1950 et 1980, la fonction cosmopolite des intellectuels latino-américains au sein du système des Nations Unies favorise la consolidation d'un bloc continental compact, dont ils étaient les ambassadeurs culturels. Ce bloc historique étant issu d'une articulation, il est forcément instable ; l'identité latino-américaine étant le résultat de l'articulation de projets intellectuels et politiques variés, elle est en constant processus de construction et de reformulation internes. En effet, le système des Nations Unies contribue à la formation d'un réseau latino-américaniste en ce qu'il crée (et finance) des espaces de rencontre où des groupes intellectuels avec des intérêts parfois discordants peuvent construire un terrain d'entente. On y retrouve réunis des marxistes, des structuralistes, des adeptes d'une histoire sociale de l'art parfois très empreinte de nativisme, des représentants culturels de la Cuba révolutionnaire, des anticommunistes, des groupes intellectuels engagés et d'autres pour qui la politique ne devrait pas avoir sa place dans les études culturelles. En commun, toutes et tous adhèrent à une identité latino-américaine qui leur fournit une plateforme intellectuelle dans un contexte international marqué par le binarisme de la guerre froide, où le tiers monde, sans forcément dépasser cette logique dichotomique, tenait à se trouver une place.

Nous avons suggéré que la collection « América Latina en su cultura » – ses réunions préparatoires, ses ouvrages et les nombreux échanges entre la bureaucratie de l'UNESCO, les responsables de chaque volume et les autrices et les auteurs y contribuant – constitue un macro-réseau articulant différents réseaux culturels latino-américains, que nous avons identifié à des revues culturelles du sous-continent. L'analyse de cette articulation nous permet de mieux comprendre la dynamique de constitution et de consolidation du latino-américanisme dans le domaine de l'histoire et des théories de la culture de la deuxième moitié du 20^e siècle. C'est

²³¹ Antonio GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, op. cit. Cahier 2, § 109, <http://dl.gramsciproject.org/quaderno/2/nota/109>. Notre traduction. Dans le texte original : « La funzione cosmopolita degli intellettuali francesi dal 700 in poi è di carattere assolutamente diverso da quella esercitata dagli italiani precedentemente. Gli intellettuali francesi esprimono e rappresentano esplicitamente un compatto blocco nazionale, di cui sono gli “ambasciatori” culturali ».

pourquoi, dans notre prochain chapitre, nous y revenons, nous concentrant particulièrement sur les arts visuels, les critiques et historiens de l'art qui s'y sont engagés.

En Amérique latine, « le cosmopolitisme fut toujours matière de réflexion des riches et des oisifs, des diplomates et des intellectuels », remarque Silvano Santiago. Le but principal de ce chapitre a été de démontrer que, dans le cadre des politiques d'aide au développement et de diplomatie culturelle de l'UNESCO, ces élites intellectuelles, traditionnellement nationales, sont devenues latino-américaines. Les économistes de la CEPAL ont longuement débattu du besoin de changer la direction du développement latino-américain. D'un développement vers l'extérieur, axé sur l'exportation de matières premières, on devrait passer à un développement vers l'intérieur, qui viserait le marché interne, la promotion de l'industrie locale à travers une politique de substitution des importations. Sans que cette intention ait jamais été manifeste, la diplomatie culturelle autour d'« América Latina en su cultura » a opéré ce même changement de direction. La diplomatie qui servirait à « faire connaître au monde la culture latino-américaine conçue comme l'unité qu'elle constitue » fait surtout découvrir aux Latino-Américaines et aux Latino-Américains les avantages d'une identité culturelle continentale. Elle est devenue ainsi une diplomatie culturelle vers l'intérieur. C'est en effet avec cette prise de conscience, qu'augmente l'intérêt pour la formulation de théories culturelles se penchant sur un vieux continentalisme redécouvert à l'ère de La Havane.

CHAPITRE II

La critique d'art latino-américaniste comme réponse à la crise de la modernité : une analyse des réseaux de sociabilité intellectuelle de Damián Bayón

Malheureusement, malgré le fait que la langue nous aide à devenir rapidement intimes lorsque nous débarquons à Bogota ou Caracas, ou à Mexico, il est triste de constater que nous ne nous connaissons pas. C'est-à-dire que nous nous connaissons à travers l'Europe, qui est notre point de référence, et ce n'est que maintenant que le réseau est tissé et – modestie mise à part – je suis l'un des « tisserands », car je vais et viens et je forme ce réseau, la toile d'araignée...

Damián Bayón, 1977²³².

Immigré en France dans l'après-guerre, l'historien et critique d'art Damián Bayón (1915-1995) eut pour tâche principale tout au long de sa carrière – peut-être malgré lui – de représenter l'Amérique latine. « Représenter » doit se lire ici dans le double sens souligné par Gayatri Spivak : *vertreten* et *darstellen*²³³. Originaire d'Argentine, il fut appelé, à bien de fois, à représenter – *vertreten* – le sous-continent en Europe, aux États-Unis ou dans des organisations internationales, dont notamment l'UNESCO. En tant qu'historien de l'art, il se dédia aussi à représenter – *darstellen* – le sous-continent et ses arts, en en dessinant le portrait dans de nombreux articles et livres. Or, toujours d'après Spivak, ces deux acceptions du mot sont interreliées. En effet, dans une époque où les mouvements décoloniaux prenaient de l'ampleur en Asie et en Afrique, il semblait impératif que les peuples des régions non hégémoniques puissent s'autoreprésenter. Des intellectuels de ce qui était alors le tiers monde furent ainsi appelés à la fois à être la voix de leurs pays d'origine et à en produire des portraits savants.

De surcroît, dans le cas d'Amérique latine, il serait opportun de signaler l'existence d'une double direction de *darstellen*. Que public envisage-t-on pour ces représentations ? Souvent appelés à représenter – dans le double sens du mot – non leurs seuls pays, mais l'ensemble du sous-

²³² Damián BAYÓN, « Entrevista con Damián Bayón sobre arte latinoamericano contemporáneo », entretien réalisé par Julián GÁLLEGO, *Revista de Occidente*, n° 20, 1977, p. 6. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] desgraciadamente, a pesar de que el idioma nos sirve para intimar rápidamente cuando desembarcamos en Bogotá o en Caracas, o en México, resulta patético ver que no nos conocemos los unos a los otros. Es decir, nos conocemos a través de Europa, que es nuestro punto de referencia, y sólo ahora se está tejiendo la red y – modestia aparte – yo soy uno de los “tejedores”, porque voy y vengo y hago esa red, la tela de araña... ».

²³³ Gayatri Chakravorty SPIVAK, « Can the subaltern speak? », dans Lawrence GROSSBERG et Cary NELSON (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, op. cit., p. 70.

continent, les Latino-Américains s'en sont vite rendus compte de ne pas bien connaître leurs voisins. « Nous ne nous connaissons pas », constate Bayón. Cet exercice de représentation avait donc deux destinataires : l'autre – l'Europe, les États-Unis, la communauté internationale – et nous-mêmes – les « Latino-Américaines » et « Latino-Américains » qui découvraient leur latino-américanité en inventant une Amérique latine. Damián Bayón était parmi eux. Il inventa l'Amérique latine non seulement lorsqu'il dut, par la nature même de ses activités, la décrire et l'analyser, mais aussi en contribuant activement à tisser les réseaux intellectuels à l'intérieur desquels le sous-continent prit une existence concrète.

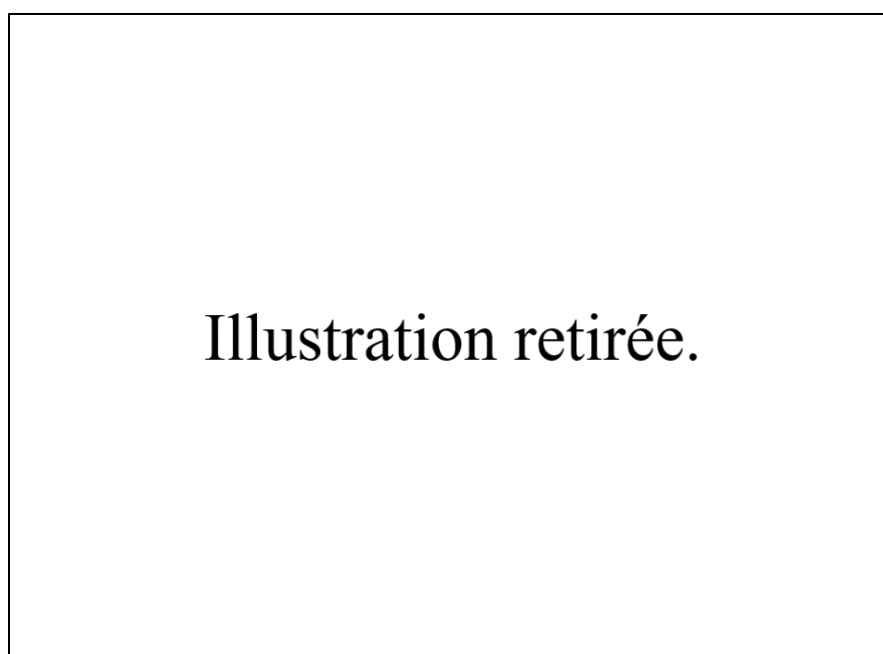


Figure 3 Damián Bayón à Paris, juillet 1965, photographie, Legs Damián Bayón, Institut d'Amérique de Santa Fe, Grenade, Espagne (LDB).

Ce chapitre analyse la production intellectuelle et le rayonnement international de Damián Bayón prenant pour point de départ son insertion dans deux réseaux de sociabilité intellectuelle : le cercle de l'historien de l'art français Pierre Francastel à Paris et le réseau latino-américaniste formé, notamment, dans le cadre des projets de développement culturel et de diplomatie culturelle de l'UNESCO dans les années 1970. Dans la première partie, nous examinons les travaux de Bayón datant de son moment de plus grande insertion dans le groupe intellectuel autour de Francastel. Il est question surtout d'y souligner les échos du nationalisme français qui marque la sociologie de l'art francastelienne. La dévotion filiale, affirmée à répétition, que Bayón dédiait à son « maître

Francastel » nous donne l'occasion de saisir la place qu'il occupait dans des réseaux internationaux de sociabilité de type centre-périphérie, réunissant des intellectuels européens et latino-américains. Dans la deuxième partie, il s'agit d'examiner le réseau latino-américaniste, particulièrement en ce qu'il s'oppose, par un discours anti-impérialiste, aux conceptions historiques eurocentrées. Nous y revenons notamment à la collection éditoriale « América Latina en su cultura » afin d'analyser le volume portant sur les arts visuels, *América latina en sus artes* [Amérique latine dans son art] (1974). Enfin, dans la troisième partie, nous nous penchons sur le livre *Aventura plástica de Hispanoamérica* (1974)²³⁴, qui constitue, selon nous, un espace de négociation entre la sociologie française de Pierre Francastel et les principes latino-américanistes qui prennent forme dans les projets de l'UNESCO.

En conclusion, il est affirmé que la critique d'art latino-américaniste est indissociable de la crise du projet de la modernité européenne, particulièrement lorsque la prétention à l'universalisme qui caractérise ce projet est mise en question. Il fallait en effet tenir compte des spécificités culturelles, politiques et économiques pour élaborer un art et une critique d'art répondant aux aspirations latino-américaines. Par ailleurs, partant des arguments développés dans le chapitre précédent, il est suggéré que l'identité intellectuelle et artistique latino-américaine fut au cœur d'un projet contre-hégémonique vers lequel convergeaient différentes conceptions d'art et de critique. Damián Bayón – dont le profil intellectuel et les positionnements politiques l'éloignaient souvent de la plupart de ses collègues – en est un cas probant.

1. Argentin de Paris, disciple de Francastel

« Je me présente : je suis Damián Bayón, docteur en Histoire (Sorbonne), Argentin de Paris depuis 24 ans »²³⁵. C'est par ces mots, dans une lettre de 1972 rédigée en français, que Bayón fait le premier contact avec celle qui deviendrait, dans les années à venir, une amie proche, la Brésilienne Aracy Amaral, historienne de l'art et professeure à l'Université de São Paulo. Cette présentation affichait, toutefois, une imprécision ou, si l'on veut, la représentation que l'expéditeur

²³⁴ Damián BAYÓN, *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción, 1940-1972*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1974. Une version ajournée de cet ouvrage a été publiée en 1991 pour inclure l'art hispano-américain jusqu'à 1987. Sauf indication contraire, nous citerons désormais cette édition : Damián BAYÓN, *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción [1940-1972] con una puesta al día hasta 1987*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1991.

²³⁵ Damián BAYÓN, Lettre à Aracy Amaral. Paris, 23 mars 1972. AL-ALSA-003. Fonds Aracy Amaral, Instituto de Estudos Brasileiros, Université de São Paulo, Brésil (désormais référé comme IEB-USP).

se faisait de son parcours²³⁶. Si ces 24 ans n'indiquaient pas fidèlement son temps de résidence à Paris, ils représentaient, en effet, son temps d'appartenance à des réseaux de sociabilité qu'il y découvrit, nourrit ou forma à partir de la fin des années 1940. Né à Buenos Aires en 1915 dans une famille d'industriels, Bayón entreprend des études en architecture et en histoire de l'art avant d'entamer une carrière de critique sur les pages de la revue *Ver y Estimar*, fondée en 1948 par Jorge Romero Brest, figure centrale de la scène d'avant-garde argentine. Bayón quitte l'Argentine cette même année. Après avoir voyagé à travers l'Europe pendant plusieurs mois, il s'établit à Paris en 1950 grâce à une bourse d'études du gouvernement français. C'est dans ce cadre qu'en juillet 1951, à Amsterdam, il découvre le travail de Pierre Francastel, qui donnait une conférence lors du 3^e Congrès de l'Association internationale des critiques d'art (AICA). Bayón commence à suivre son séminaire à l'École pratique des hautes études et amorce, par la suite, des recherches doctorales sous sa direction. Cependant, en 1953, faute de financement, il se voit forcé de retourner en Argentine. De 1954 à 1958, il partage son temps entre son pays d'origine et les Caraïbes, où il enseigne histoire et appréciation de l'art à l'Université de Porto Rico²³⁷. Il garde, pourtant, le contact avec Francastel, dont il traduisait *Peinture et société*²³⁸, premier ouvrage de l'auteur publié en espagnol. Enfin, en 1958, Bayón s'installe définitivement à Paris pour occuper un poste de chef de travaux que Francastel lui avait trouvé à l'École pratique des hautes études. Il reprend donc les recherches qui l'amèneraient à l'obtention du titre de docteur en 1964²³⁹.

²³⁶ Des informations générales sur la vie et le parcours professionnel de Damián Bayón sont présentées en introduction dans les deux volumes de correspondance publiés par Salvador Ariztondo, archiviste de l'Instituto de América de Santa Fe (Granada, Espagne), responsable pour la conservation du legs de Damián Bayón : Salvador ARIZTONDO, « Damián Bayón, viajero del arte », dans Salvador ARIZTONDO (dir.), *Damián Bayón. Correspondencia recibida*, Granada, Diputación de Granada, 2000 ; Salvador ARIZTONDO (dir.), « Francisco Ayala y Damián Bayón: diario de una relación personal », dans Salvador ARIZTONDO (dir.), *49 cartas (1955-1990). Francisco Ayala y Damián Bayón*, Granada, Universidad de Granada, 2013. Voir aussi : Aracy AMARAL, « Um olhar sobre a América: Damián Bayón », dans *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*, vol. 2 : Circuitos da arte na América Latina e no Brasil, São Paulo, 34, 2006.

²³⁷ À propos du passage de Bayón par Porto Rico, voir Salvador ARIZTONDO (dir.), « Francisco Ayala y Damián Bayón: diario de una relación personal », dans Salvador ARIZTONDO (dir.), *49 cartas (1955-1990). Francisco Ayala y Damián Bayón, op. cit.* La correspondance entre Bayón et Francisco Ayala est aussi disponible en ligne, dans la section « *epistolario* » du site web de la Fundación Francisco Ayala : <http://www.ffayala.es/epistolario/>.

²³⁸ Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au Cubisme*, Lyon, Audin, 1951 ; Pierre FRANCASTEL, *Pintura y sociedad: nacimiento y destrucción de un espacio plástico, del renacimiento al cubismo*, Buenos Aires, Emecé, 1960, trad. de Damián BAYÓN.

²³⁹ Damián BAYÓN, *La commande architecturale en Castille au XVI^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Pierre Francastel, Sorbonne, Paris, 1964. Cette thèse a été plus tard publiée sous un titre modifié : Damián BAYÓN, *L'Architecture en Castille au XVI^e siècle: commande et réalisations*, Paris, Klincksieck, 1967.

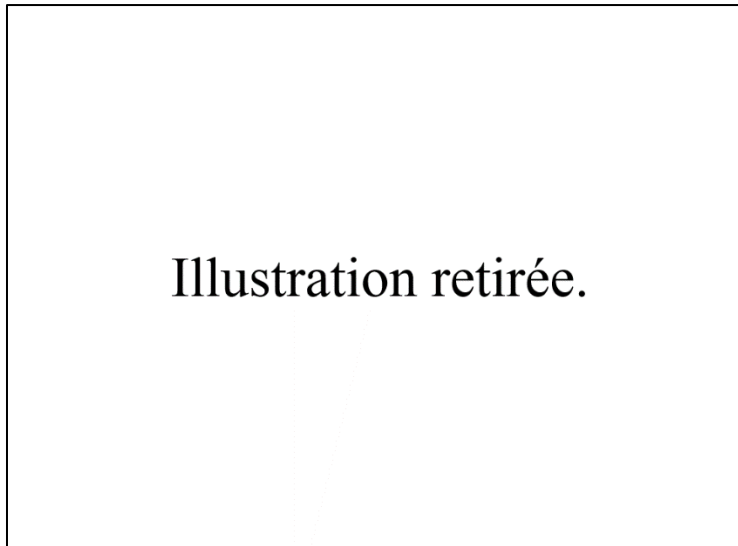


Figure 4 Damián Bayón et Pierre Francastel, juillet 1965, photographie, LDB.

Comme son directeur de thèse, Bayón aurait une carrière d'intérêts aux géographies et aux périodes historiques multiples, publiant des centaines d'articles et de nombreux livres portant autant sur le 16^e siècle espagnol et l'art colonial ibéro-américain que sur l'art moderne et contemporain. Bayón n'a jamais hésité, dans l'ensemble de sa production intellectuelle, à se placer dans la lignée de la sociologie de l'art de Francastel. Cette filiation continuerait, d'ailleurs, d'être déterminante alors qu'il était déjà une figure clé de l'historiographie latino-américaniste dans années 1970. Or, devenu un important promoteur des arts d'Amérique latine en Europe et aux États-Unis, Bayón n'a jamais contesté l'eurocentrisme sous-jacent à la discipline de l'histoire de l'art. Paris demeure pour lui, incontestablement, le centre de toute production artistique et intellectuelle. Il importe ici de se demander pourquoi. C'est par l'analyse des apports de la pensée de Pierre Francastel à son disciple que nous cherchons, initialement, une réponse à cette question. Ce sera aussi l'occasion d'examiner les publications de Bayón sur l'art espagnol – ou plutôt castillan – du 16^e siècle. Nous considérons que cette production, issue directement de sa formation auprès de Francastel, est fondamentale pour comprendre, dans un deuxième moment, sa conception d'art latino-américain.

1.1. Pour la France, contre l'État : les géographies artistiques de Pierre Francastel

Parce que Francastel (devrai-je le répéter ?) était français, admirablement français, irrémédiablement français. Son erreur était de croire qu'il n'avait pas de préjugés. Mais cela nous arrive à tous, même sans être français. [...]

Méfiant envers la passion et l'intuition, Francastel faisait confiance surtout à la raison, comme si elle était infaillible et ne reposait pas sur les cellules et les habitudes. Ces habitudes qui, tandis que Francastel se croyait le plus raisonnable du monde, lui faisaient préférer le café français au café italien, l'art français à l'art de tout autre peuple. Mais où est la fidèle infaillibilité qui souligne que Poussin est moderne tandis que Guercino est démodé ?

Julián Gállego, 1970²⁴⁰.

Le nationalisme de Pierre Francastel. Voilà une question qui, parce qu'elle touche aux enjeux identitaires traversant la critique d'art latino-américaine, devient particulièrement importante dans notre thèse. À ce sujet, il est possible de retrouver des témoignages plutôt comiques – comme celui de l'Espagnol Julián Gállego, ancien élève de Francastel – mais aussi des remarques bien acides. C'est le cas, en 1957, des reproches provenant de la plume du critique d'art et professeur de sciences politiques à l'Université de São Paulo Lourival Gomes Machado, qui, dans une longue chronique parue dans le supplément littéraire du quotidien *O Estado de São Paulo*, cherche à séparer l'homme des mérites de son œuvre : « Nous avons déjà fait remarquer qu'une fois démêlés de la toile enveloppante et troublante des factionnalismes critiques et des chauvinismes malveillants, les idées de Pierre Francastel peuvent sembler être la simple révélation de quelque chose d'évident »²⁴¹. Plus récemment, ce problème a été souligné dans plus d'un article du catalogue de l'exposition *Pierre Francastel : l'hypothèse même de l'art*, organisée par Thierry Dufrene à l'Institut national d'histoire de l'art de Paris en 2010²⁴². Marie-Lys Marguerite y aborde la production intellectuelle de Francastel pendant la Deuxième Guerre mondiale, moment charnière de développement de sa pensée²⁴³. C'est dans ce contexte qu'il publia deux ouvrages fortement

²⁴⁰ Julián GÁLLEGO, « Pierre Francastel. In memoriam », *Revista de Occidente*, n° 86, 1970, p. 169-170. Notre traduction. Dans le texte original : « Porque Francastel (¿tendré que repetirlo?) era francés, admirablemente francés, irremediabilmente francés. Su error era el creer que no tenía prejuicios. Pero eso nos pasa a todos, aun sin ser franceses. [...] Desconfiando del apasionamiento y de la intuición, Francastel fiaba todo de la razón como si esta fuera infalible y no se apoyara en células y en hábitos. Esos hábitos que, cuando Francastel creía ser el más razonable del mundo, le hacían preferir el café francés al café italiano, el arte francés al arte de cualquier otro pueblo. Pero, ¿dónde está el fiel infalible que señale que Poussin es moderno y Guercino anticuado? ».

²⁴¹ Lourival Gomes MACHADO, « À maneira de conclusão », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 janvier 1957, p. 12. Notre traduction. Dans le texte original : « Já assinalamos que uma vez desembaraçadas da teia involvente e perturbadora, dos faccionismos críticos e dos chauvinismos malévolos, as ideias de Pierre Francastel podem parecer a simples revelação de algo óbvio ».

²⁴² Thierry DUFRÈNE (dir.), *Pierre Francastel, l'hypothèse même de l'art*, catalogue de l'exposition présentée à la Galerie Colbert, Institut national d'histoire de l'art, du 1^{er} mars au 6 mai 2010, Paris, INHA, 2010.

²⁴³ Marie-Lys MARGUERITE, « Pierre Francastel entre 1937 et 1948 : un intellectuel pendant la guerre », dans Thierry DUFRÈNE (dir.), *Pierre Francastel, l'hypothèse même de l'art*, catalogue d'exposition, Paris, INHA, 2010. À propos des nationalismes français et germanique en histoire de l'art, voir aussi Éric MICHAUD, « Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art », dans *Histoire de l'art une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005.

nationalistes et particulièrement anti-germanistes : *L'Histoire de l'art instrument de la propagande germanique* (1945) et *Nouveau dessin, nouvelle peinture, l'École de Paris* (1946)²⁴⁴. À son tour, Yve-Alain Bois tient à souligner le chauvinisme qui caractérise certains propos présents dans *Art et techniques aux XIX^e et XX^e siècles* (1956)²⁴⁵. Dans ce cas, il ne s'agit pas d'anti-germanisme en contexte de guerre, mais d'un éloge de l'art français au détriment d'une considération des apports étasuniens en matière d'architecture. C'est à la suite de ces deux auteurs, et avec pour but de traiter plus tard de ce problème dans son rapport à l'art latino-américain tel que théorisé par Damián Bayón, que nous proposons d'examiner brièvement l'introduction de Francastel à un autre de ses ouvrages des années 1950, *Histoire de la peinture française* (1955)²⁴⁶. Ce livre, dont il n'est jamais question dans les études récentes de l'œuvre de l'auteur, nous semble particulièrement important, parce que, tout en refusant péremptoirement les histoires de l'art définies par les frontières de l'État, Francastel y justifie la pertinence des limites géographiques établies par le gentilé *français*. Par ailleurs, de façon conséquente, il articule ce choix méthodologique aux principes de sa sociologie de l'art, dont notamment le concept de système figuratif.

Selon Francastel, il n'est pas possible de « lier le développement de l'art soit au développement des unités politiques, soit à l'existence autonome des nations »²⁴⁷. C'est pourquoi « on ne saurait pas parler d'art français soit dans le sens politique, soit dans le sens sociologique vulgaire »²⁴⁸. Pourtant, « il est absolument évident qu'au premier coup d'œil on discerne sans risque d'erreur une œuvre française d'une œuvre italienne ou flamande »²⁴⁹. Qu'est-ce qui expliquerait donc cette différence ? « S'il y a eu un art français dès une très ancienne période [...] c'est, apparemment, parce qu'il a toujours existé une société française »²⁵⁰. À ce moment du texte, une définition de société s'impose. Francastel souligne qu'il n'entend pas par société une unité déterminée par une échelle de pouvoir, comme dans les conceptions germano-slaves, parce que « ce qui compte, c'est la capacité de certains groupes humains à se maintenir envers et contre tous

²⁴⁴ Pierre FRANCASTEL, *L'histoire de l'art instrument de la propaganda germanique*, Librairie de Médecis, 1945 ; Pierre FRANCASTEL, *Nouveau dessin, nouvelle peinture, l'École de Paris*, Paris, Librairie de Médecis, 1946.

²⁴⁵ Pierre FRANCASTEL, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles.*, Paris, Minuit, 1956 ; Yve-Alain BOIS, « Pierre Francastel et l'architecture », dans Thierry DUFRÈNE (dir.), *Pierre Francastel, l'hypothèse même de l'art*, catalogue d'exposition, Paris, INHA, 2010. Le texte d'Yve-Alain Bois a été publié originalement en 2003 comme introduction à l'édition de langue anglaise de l'ouvrage.

²⁴⁶ Pierre FRANCASTEL, *Histoire de la peinture française*, Bruxelles, Gonthier, 1955. À continuation, nous citons l'édition de 1990 : Pierre FRANCASTEL, *Histoire de la peinture française*, Paris, Denoël, 1990.

²⁴⁷ Pierre FRANCASTEL, *Histoire de la peinture française, op. cit.*, p. 14.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*

les événements extérieurs dans un mode de vie spécifique »²⁵¹ ; et plus loin dans le texte : « un mode de vie contrasté où s'affrontent des volontés, un très fort attachement à des idées et à des mœurs, ainsi qu'un besoin irréprensible d'affirmer et de visualiser des sentiments »²⁵². Les études de l'œuvre de Francastel ont, jusqu'à présent, souligné son nationalisme – ou, plus précisément, son anti-germanisme – sans pour autant en analyser l'articulation au niveau méthodologique. Étonnamment, l'analyse d'*Histoire de la peinture française* nous mène à constater que Francastel avait pour but l'écriture d'une histoire de l'art, en quelque sorte, antinationaliste. Il s'y adonne par l'adoption d'une définition socioculturelle de son objet d'études, laquelle s'oppose fermement à des modèles historiographiques fondés sur l'unité politique, c'est-à-dire sur l'État. Par cette remarque nous ne mettons pas en doute le fameux chauvinisme francastelien. Pourtant, nous suggérons qu'il faut mieux préciser la nature de ce nationalisme. Benedict Anderson, dans son classique *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983), insiste que l'idée selon laquelle les nations sont « inventées » ou « imaginées » ne doit pas se lire simplement à partir du binôme vrai-faux. Cette simple opposition impliquerait que certaines nations sont fausses, tandis que d'autres sont vraies. Néanmoins, puisque toutes les identités collectives sont artificiellement construites dans des pratiques sociales, la tâche de l'historien, c'est de mettre de la lumière sur « le style dans lequel elles sont imaginées »²⁵³. Dans le cas de Francastel, on se demandera donc : comment articule-t-on une histoire de l'art (anti)nationaliste qui, dans son anti-germanisme, refuse toute unité prédéfinie par les frontières de l'État national ?

Francastel prend, en effet, position dans un débat de longue haleine, qui commence à la fin du 19^e siècle avec l'opposition de la sociologie française du groupe d'Émile Durkheim à la géographie humaine allemande, fondée par Friedrich Ratzel. Ce débat fut longuement et fameusement abordé sous le prisme des études historiques par Lucien Febvre dans *La Terre et l'évolution humaine. Introduction géographique à l'histoire* (1922)²⁵⁴. Divergeant des sociologues du groupe de Durkheim, Febvre reconnaît l'importance et la spécificité de la géographie comme discipline. Il critique, pourtant, le déterminisme géographique et le *mégalo-statisme*²⁵⁵ de la géographie allemande de matrice ratzélienne. Il lui préfère le « possibilisme » de la géographie

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*, p. 16.

²⁵³ Benedict ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, *op. cit.*, p. 6.

²⁵⁴ Lucien FEBVRE, *La terre et l'évolution humaine: Introduction géographique à l'histoire*, Chicoutimi, J.-M. Tremblay, 2006 [1922].

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 57.

française de Paul Vidal de la Blanche, dont « l'œuvre originale [...] c'est la série de ces monographies régionales, de types variés, qui laissent aux tempéraments individuels [des artistes, dirait Francastel] toute licence de s'exprimer et de s'affirmer, mais où s'affirment des tendances communes »²⁵⁶. Ce débat se poursuit dans le travail de Fernand Braudel. Il s'amorce notamment dans des textes écrits lorsque l'auteur était prisonnier de guerre en Allemagne entre 1941 et 1944. Ses propos, articulés autour du concept de « géohistoire »²⁵⁷, nous semblent particulièrement proches des positions que Francastel prendrait dix ans plus tard dans *Histoire de la peinture française*. À propos de la géopolitique de Ratzel, Braudel affirme : « Le défaut de la géopolitique à nos yeux, c'est qu'elle n'étudie cette action extérieure que sur le plan des réalités politiques : son objet est l'État, non pas la Société vue sous ses différentes formes actives »²⁵⁸. Puis, à propos de la France : « Sait-on toujours quand il s'agit de la France (mais aussi quand elle n'est pas en cause) l'énorme différence qu'il y a entre la civilisation et les entités politiques ? La France-civilisation n'est pas la France-État. Ce qu'il faut à l'une ne convient pas à l'autre »²⁵⁹. On y retrouve, avec une modification terminologique, la justification théorique de l'objet « peinture française » : refus d'une France-État, affirmation d'une France-civilisation – chez Francastel, affirmation d'une « société française ».

Or, il faut questionner si, dans l'œuvre de Francastel, c'est effectivement la société en tant que concept sociologique qui se substitue à l'État. Dans son livre sur la sociologie de l'art, la sociologue française Nathalie Heinich nous indique une autre direction :

Si Francastel se présente lui-même comme « sociologue », cette qualification n'est pertinente que du point de vue de l'histoire de l'art, dont il élargit les frontières : du point de vue de la sociologie, il manque à son approche [...] une conception stratifiée de la société, envisagée non comme un tout, mais comme une articulation de différents groupes, classes ou milieux. Faute de cela, les réalités auxquelles l'art est présumé renvoyer sont d'ordre moins « social » que « culturel » au sens large²⁶⁰.

Chez Francastel, ce serait donc la culture – et non la société – qui se substituerait au *mégalo-statisme* allemand en tant que fondement géographique d'une histoire de l'art. Cette prépondérance du culturel

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 48.

²⁵⁷ Guilherme RIBEIRO, « La genèse de la géohistoire chez Fernand Braudel : un chapitre de l'histoire de la pensée géographique », *Annales de géographie*, n° 4, Armand Colin, 2012.

²⁵⁸ Fernand BRAUDEL, « L'Histoire à la recherche du monde », dans Roselyne de AYALA, Paule BRAUDEL et Maurice AYMARD (dir.), *Les ambitions de l'histoire*, vol. 2, Paris, De Fallois, 1997, p. 40.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 42 [1941-1944].

²⁶⁰ Nathalie HEINICH, « II. / Première génération : esthétique sociologique », dans *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004, p. 16-25, <https://www.cairn.info/la-sociologie-de-l-art--9782707143310-page-16.htm#pa14>. Consulté le 30 octobre 2020.

sur le social est, en outre, suggéré par Thierry Dufrêne et Johan Popelard, qui préfèrent définir la méthode francastelienne comme une « anthropologie culturelle » plutôt qu'une sociologie de l'art²⁶¹. L'historien Perry Anderson remarque, par ailleurs, une tension similaire entre société, culture et unité nationale dans une œuvre tardive de Fernand Braudel, *L'Identité de la France* (1986)²⁶². Braudel cherche initialement l'identité nationale dans les structures sociales, dont notamment la stabilité de la vie agraire, ce qu'Anderson, non sans ironie, appelle « ce réseau d'inerties qui formaient l'identité française »²⁶³. Toutefois, Braudel déplore, par la suite, la disparition de ces modes de vie après la Deuxième Guerre mondiale. Le Britannique spécule donc que la continuité de la « France » voulue par Braudel se trouverait plus facilement établie dans la séquence de son projet, les volumes dédiés à la culture et à la politique, qui restèrent, pourtant, inachevés. Selon Anderson, une notion complexe de société implique des ruptures qui empêchent le principe de continuité exigé par toute notion d'identité. Une notion de culture au sens large se prêterait, au contraire, plus facilement à ce but. Il serait ainsi envisageable de modifier la formule de Francastel selon laquelle « il a toujours existé une société française »²⁶⁴. Ce que son œuvre semble chercher à démontrer, avec raison ou à tort, c'est plutôt la longévité historique d'une unité culturelle.

Nous avons déjà établi une première spécificité du nationalisme de Pierre Francastel : il est centré sur l'unité construite à partir d'une notion culturaliste de société au détriment de la centralité de l'État. Or, cette caractéristique seule ne lui permettrait pas de prétendre la supériorité de l'art français. Il importe donc d'identifier comment des critères de comparaison et d'attribution de valeur s'articulent méthodologiquement dans son œuvre. Nous suggérons que cela s'opère par le concept de *système figuratif*. Ce concept, qui concerne essentiellement la spécificité du langage visuel, implique aussi une importante notion de « qualité interne », laquelle sert de critère à la fois au jugement critique d'œuvres d'art et à une comparaison hiérarchisante entre différentes sociétés. En 1955, il semble encore peu défini dans l'œuvre de Francastel. Dans *Peinture et société*,

²⁶¹ Thierry DUFRÈNE, « Lire Francastel aujourd'hui : un historien de l'expérience artistique », dans Thierry DUFRÈNE (dir.), *Pierre Francastel, l'hypothèse même de l'art*, Paris, catalogue d'exposition, INHA, 2010 ; Johan POPELARD, « Pierre Francastel, pour une anthropologie culturelle », dans Johanne LAMOUREUX, Neil MCWILLIAM et Constance MORÉTEAU (dir.), *Histoires sociales de l'art : une anthologie critique*, vol. 1, Dijon, Presses du réel, 2016.

²⁶² Fernand BRAUDEL, *L'identité de la France*, 3 vol., Paris, Arthaud-Flammarion, 1986 ; Perry ANDERSON, « Fernand Braudel and National Identity », dans *A zone of engagement*, New York, Verso, 1992.

²⁶³ Perry ANDERSON, « Fernand Braudel and National Identity », dans *A zone of engagement*, op. cit., p. 257. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] the web of inertias that made up this French identity ».

²⁶⁴ Pierre FRANCASTEL, *Histoire de la peinture française*, op. cit., p. 15.

il était question de « système de représentation »²⁶⁵, alors que dans *Histoire de la peinture française*, on trouve des formulations tels « système représentatif d'une époque », « système figuratif » et « système figuratif de valeurs »²⁶⁶. C'est cette dernière expression qui retient ici notre attention. La voici introduite par Francastel :

Reconnaissant à l'art le sens d'un système figuratif de valeurs, on doit constater que ces valeurs peuvent être appréciées de points de vue fort divers. Par rapport à la qualité interne du système, à la technique ou à la signification, par rapport à l'époque et au créateur, ou par rapport à nous qui jugeons le legs global du passé. Il va de soi que la notion de beauté est infiniment mobile, relative aux époques et aux milieux. Toutefois, on a récemment abusé de ce relativisme, soudain découvert, de la beauté. Il existe, sinon une échelle absolue des valeurs, du moins une possibilité d'appréciation réfléchie de la signification opportuniste des œuvres et, même, d'une certaine échelle en quelque manière absolue, – compte tenu, ainsi qu'il a été déjà dit, du degré de cohésion interne du système figuratif et du degré de généralité humaine des significations²⁶⁷.

La qualité de l'art d'une société réside en effet dans sa capacité de « créer des systèmes figuratifs équilibrés en soi »²⁶⁸. C'est donc la qualité interne du système, un critère qui se veut objectif, qui autorise toute critique d'art. Par conséquent, « on ne cherchera plus, alors, à dégager les constantes d'un génie national [comme dans la tradition allemande, de laquelle Francastel cherche à s'éloigner], mais à fixer la valeur relative, par rapport à d'autres systèmes analogues, d'un certain nombre de formules ordonnatrices d'une expérience individuelle et collective à différents moments de l'histoire »²⁶⁹. Au lieu du relativisme, la valeur relative. C'est ainsi, tout discrètement, que Francastel dit non à l'État, tout en gardant la voie ouverte à un nationalisme méthodologiquement justifié. Une histoire de la peinture française ne saurait donc pas ignorer les peintures d'autres sociétés, puisque c'est la comparaison qui en détermine la valeur. Ce principe a un rapport étroit avec les concepts de « centre créateur » et de « centre secondaire », que Francastel développe dans le même ouvrage et sur lesquels nous reviendrons dans la prochaine section de notre texte afin d'en évaluer l'impact dans quelques articles de Damián Bayón.

²⁶⁵ Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au Cubisme*, Paris, Denoël, 1977, p. 37.

²⁶⁶ Pierre FRANCASTEL, *Histoire de la peinture française*, op. cit., p. 32, 33 et 53.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 33.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*

1.2. Damián Bayón, historien des périphéries

L'influence de Pierre Francastel sur la discipline de l'histoire de l'art en France a toujours été limitée. Yve-Alain Bois parle même « de l'ostracisme dont il fut et demeure l'objet »²⁷⁰. Or, la diffusion exceptionnelle de son œuvre en Amérique latine et dans la péninsule Ibérique – et peut-être dans d'autres « périphéries » mondiales – mériterait une étude approfondie. En 1970, à l'occasion de la mort de Francastel, l'historien de l'art José-Augusto França fait une remarque similaire : « Un de ces jours, il faudra évaluer l'importance que Pierre Francastel a eu pour la pensée esthétique portugaise »²⁷¹. On remarquera notamment les nombreuses traductions d'ouvrages de Francastel à l'espagnol et au portugais, parmi lesquelles : *Peinture et Société* (1960 en espagnol, avec traduction de Bayón²⁷²), *Art et Techniques* (1961 en espagnol et 1963 en portugais, avec préface de José-Augusto França²⁷³), *La Réalité figurative* (1970 en espagnol et 1973 en portugais²⁷⁴) et *Histoire de la peinture française* (1970 en espagnol²⁷⁵)²⁷⁶. Parmi les Latino-Américains qui ont fréquenté son séminaire à Paris, sont souvent mentionnés Damián Bayón, « son plus fidèle disciple »²⁷⁷, et l'historienne de l'art argentine-colombienne Marta Traba. Dans l'année 1964-1965, y était aussi remarquable la présence du sculpteur brésilien Sérgio Camargo²⁷⁸. Parmi les Ibériques, on comptait des gens de l'importance du déjà mentionné Julián

²⁷⁰ Yve-Alain BOIS, « Pierre Francastel et l'architecture », dans Thierry DUFRENE (dir.), *Pierre Francastel, l'hypothèse même de l'art*, op. cit., p. 44.

²⁷¹ José-Augusto FRANÇA, « Na morte de Pierre Francastel », *Diário de Lisboa*, Suplemento literário, 22 janvier 1970, p. 4. Notre traduction. Dans le texte original : « Por aí um dia se avaliara a importância que P. Francastel teve para o pensamento estético português ». Dans ce même texte, un obituaire de Francastel publié dans le supplément littéraire d'un quotidien de Lisbonne, França cite de nombreux critiques d'art portugais ayant suivi les séminaires de Francastel à Paris, parmi lesquels Fernando Pernes, Rui Mauro Gonçalves, Alfredo Margarido et Egídio Álvaro.

²⁷² Pierre FRANCASTEL, *Pintura y sociedad: nacimiento y destrucción de un espacio plástico, del renacimiento al cubismo*, op. cit.

²⁷³ Pierre FRANCASTEL, *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, Valencia, Fomento de Cultura, 1961 ; Pierre FRANCASTEL, *Arte e técnica nos séculos XIX e XX.*, Lisboa, Livros do Brasil, 1963, trad. de Humberto D'AVILA, Adriano de GUSMÃO.

²⁷⁴ Pierre FRANCASTEL, *A realidade figurativa*, São Paulo, Perspectiva, 1973 ; Pierre FRANCASTEL, *La realidad figurativa: elementos estructurales de Sociología del Arte*, Buenos Aires, Emecé, 1970.

²⁷⁵ Pierre FRANCASTEL, *Historia de la Pintura Francesa*, Madrid, Alianza, 1970, trad. de Sofía NOEL.

²⁷⁶ En 1957, avant même les premières traductions en portugais, l'œuvre de Francastel se mérita un impressionnant compte rendu critique de la part de Lourival Gomas Machado, qui lui dédia une séquence de trois de ses chroniques hebdomadaires dans le supplément littéraire de *O Estado de São Paulo* : Lourival Gomes MACHADO, « A ficção do espaço », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 janvier 1957, p. 44 ; Lourival Gomes MACHADO, « Para além da técnica », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 janvier 1957, p. 42 ; Lourival Gomes MACHADO, « À maneira de conclusão », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 janvier 1957, p. 12.

²⁷⁷ Julián GÁLLEGO, « Pierre Francastel. In memoriam », *Revista de Occidente*, op. cit., p. 162.

²⁷⁸ « L'enseignement a été suivi comme les années précédentes pas une trentaine d'auditeurs réguliers [...] Parmi les nouveaux assistants réguliers, on citera [...] Sérgio de Camargo, Dominique Bozo, Rui-Mário Gonçalves ». Comptes rendus de l'enseignement de Pierre Francastel, « Sociologie de l'art », année 1964-1965. Boîte 9, Fonds Pierre et Galienne Francastel, Institut national d'histoire de l'art, Paris.

Gállego, devenu professeur à l'Université Complutense de Madrid, et de José-Augusto França, professeur à l'Université Nova de Lisbonne, tous les deux ayant fait leurs doctorats sous la direction de Francastel²⁷⁹. Gállego observe, d'ailleurs, que dans le séminaire de Francastel le nombre d'étrangers était supérieur à celui de nationaux²⁸⁰. Il y a une certaine ironie à ce qu'un historien de l'art réputé chauviniste par ses pairs ait fini par avoir plus d'admirateurs à l'étranger que dans la mère patrie. Il est d'autant plus remarquable qu'ils proviennent particulièrement de pays qui, dans sa pensée, se retrouvaient périphérisés. Il importe donc de se demander à propos des différents usages des principes de la sociologie de l'art de Francastel alors qu'elle fut transposée à d'autres géographies artistiques et intellectuelles. S'attaquer à cette question dans toute sa largeur dépasserait les objectifs de ce chapitre. L'examen des convergences et des divergences entre les travaux de Bayón et de Francastel en suggère, pourtant, quelques éléments de réponse.

Dans les années qui suivent la parution d'*Histoire de la peinture française*, Bayón s'occupe au moins trois fois de problèmes méthodologiques analogues à celui dont traite Francastel : dans deux articles, parus dans la revue des *Annales* en 1959 et en 1962 ; et dans sa thèse, achevée en 1964 et publiée en livre en 1967. Le choix de revue pour ces deux articles montre, d'ailleurs, l'insertion de Bayón dans le cercle de Francastel ou, plus largement, dans le cercle annaliste. En effet, dans une lettre de novembre 1957, Francastel insiste auprès de Bayón pour qu'il écrive un article pour les *Annales*, parce que Braudel souhaitait y faire publier une étude sur les architectures baroques d'Amérique du Sud²⁸¹. Nous nous pencherons un peu plus tard sur l'article qui répond à cet intérêt de Braudel. Tournons-nous, d'abord, vers l'article de 1962 et vers la thèse de Bayón, écrite sous la direction de Francastel.

Dans « L'Escorial, est-il bien "espagnol" ? », Bayón fait l'examen de l'historiographie concernant ce monument, formulant une critique directe de son caractère nationaliste. Il y

²⁷⁹ José-Augusto França fut aussi particulièrement important pour la diffusion de l'œuvre de son directeur de thèse au Brésil, où il eut, dans les années 1960, une chronique fixe dans le prestigieux supplément littéraire du quotidien *O Estado de São Paulo*. Deux de ses textes ont traité de l'œuvre de Francastel : José-Augusto França, « Arte e técnica », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 juillet 1963, p. 38 ; José-Augusto França, « Pierre Francastel », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 janvier 1966, p. 44.

²⁸⁰ « Un homme international, avec des amis et des admirateurs dans le monde entier (dans son séminaire, les étrangers étaient plus nombreux que les nationaux) ». Julián GÁLLEGO, « Pierre Francastel. In memoriam », *Revista de Occidente*, op. cit., p. 169. Notre traduction. Dans le texte original : « Hombre internacional, con amigos y admiradores en todo el mundo (en su clase dominaban los extranjeros sobre los nacionales) ».

²⁸¹ Pierre FRANCASTEL. Lettre à Damián Bayón. Paris, 28 novembre, 1957. A007/03. LDB. Publiée en traduction espagnole dans Salvador ARIZONDO (dir.), *Damián Bayón. Correspondencia recibida*, Granada, Diputación de Granada, 2000, p. 97-98. N'oublions pas, par ailleurs, la proximité de Fernand Braudel avec l'Amérique du Sud, où il séjourna pendant deux ans en tant que professeur à l'Université de São Paulo.

condamne, particulièrement, l'usage d'un concept anhistorique de « peuple » en tant que critère de classification en histoire de l'art :

Croire « en bloc » au concept de pays, c'est partir de la notion d'Espagne comme de quelque principe immuable et donné, et voir comment les « influences » s'accommodent plus ou moins de « l'éternel génie de la race ». C'est, au fond, croire aveuglément à la notion de *peuples* et, par surcroît, supposer que ces mêmes peuples ont un *esprit*, comme le postulait le *Volksgeist* romantique allemand du siècle dernier²⁸².

Étudier les pratiques sociales, y compris les pratiques artistiques, implique l'historisation des identités collectives. Cette même question se pose lorsqu'il examine le débat de l'historiographie espagnole concernant le caractère national ou étranger du style gothique :

Les historiens que je mets en cause postulent *a priori* une Espagne qui reçoit des influences. Il serait plus exact de dire : les Espagnols – l'Espagne est déjà un concept trop général, – entrent en contact avec des formes inventées par d'autres hommes de génie, non par la « France », (autre abstraction) – mais par des hommes qui, pour la plupart, sont nés sur le sol de la France²⁸³.

On serait tenté de dire, en rappelant l'idée génériquement assumée du chauvinisme de Pierre Francastel, qu'il y a donc ici une différence entre les deux auteurs. Toutefois, bien au contraire, nos considérations sur la spécificité de ce nationalisme nous permettent de constater que Bayón ne s'éloigne guère de son maître. Quand Francastel dit qu'il y a une peinture française, il souligne le fait que cette classification ne dérive pas de l'existence de la France en tant qu'unité politique, mais tout simplement de l'existence de liens de solidarité – si nous adoptons des termes durkheimiens – qui forment une société, dont les besoins d'expression donnent naissance à un art. Également, Bayón substitue les « Espagnols », c'est-à-dire la « société espagnole », à l'« Espagne », l'unité fondée par l'État-nation²⁸⁴.

Ce serait pourtant trop simplifier la démarche que de la réduire à une reproduction aveugle du modèle francastelien. À travers cet article, Bayón participe aussi à un débat historiographique spécifique à son domaine d'études. Il s'agit de la polémique entre deux illustres historiens espagnols exilés du franquisme, Américo Castro et Cláudio Sánchez Albornoz, autour du problème

²⁸² Damián BAYÓN, « L'Escorial est-il bien "espagnol" ? », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 17, n° 1, 1962, p. 38.

²⁸³ *Ibid.*, p. 39.

²⁸⁴ L'unité politique de la France moderne prédate celle de l'Espagne actuelle. Le refus d'une histoire de l'art définie par les frontières de l'État devient ainsi plus évident et facile à justifier à l'ouest des Pyrénées. Dans l'historiographie française, c'est notamment Pierre Chaunu qui attribue la spécificité française - son identité - à l'avènement de l'État centralisé. À ce propos, voir Perry ANDERSON, « Fernand Braudel and National Identity », dans *A zone of engagement*, *op. cit.*, p. 254.

des apports de juifs et musulmans à la formation de l'Espagne. Castro en soulignait l'importance, position qui mérita la critique de Sánchez Albornoz²⁸⁵. D'autres intellectuels espagnols en exil ont pris position sur la question, parmi lesquels Francisco Ayala²⁸⁶, dont la proximité avec Damián Bayón est attestée par ample correspondance entre les deux²⁸⁷. L'opposition à une géographie artistique définie par l'État-national, que l'on trouve chez Francastel, rejoint donc, dans l'article de Bayón, la critique à une vision essentialiste et, par conséquent, anhistorique de l'unité espagnole.

Ces mêmes cadres théoriques sont mobilisés dans *La Commande architecturale en Castille au XVI^e siècle*²⁸⁸, thèse de doctorat soutenue par Bayón deux ans après la publication de l'article sur l'Escorial. La précision géographique s'y impose dès l'avant-propos, dont la première phrase est : « Peut-être devrions-nous commencer cet exposé par une justification du terme de "domaine castillan" que nous avons employé au long de cette étude »²⁸⁹. Par la suite, Bayón présente sommairement quelques particularités historiques de la formation des royaumes dans la péninsule Ibérique, lesquelles justifient son choix terminologique. On notera, cependant, que contrairement à Francastel dans son livre sur la peinture française, il n'y est pas question de « société castillane », Bayón y préférant le concept de « zone culturelle », dont l'emploi dans les études de l'UNESCO sur l'Amérique latine réalisés quelques années plus tard nous avons souligné dans notre chapitre précédent²⁹⁰. Si ce concept diffère de la notion francastelienne de société, il ne semble, pourtant, pas s'en éloigner substantiellement lorsque nous considérons la porosité entre les concepts de

²⁸⁵ Américo CASTRO, *La realidad histórica de España*, Mexico, Porrúa, 1954 ; Claudio SÁNCHEZ-ALBORNOZ, *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1956. À propos de la polémique, voir Henri LAPEYRE, « Deux interprétations de l'histoire d'Espagne : Américo Castro et Claudio Sánchez Albornoz », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 20, n° 5, 1965 ; Denis MENJOT, « L'historiographie du moyen âge espagnol : de l'histoire de la différence à l'histoire des différences. Étude et bibliographie », *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, n° 8, 2009, <http://journals.openedition.org/e-spania/19028>. Consulté le 22 octobre 2020 ; et aussi, bien entendu, Damián BAYÓN, « L'Escorial est-il bien "espagnol" ? », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 17, n° 1, 1962, p. 42-43.

²⁸⁶ Francisco AYALA, Damián BAYÓN, *49 cartas (1955-1990)*. *Francisco Ayala y Damián Bayón*, Granada, Universidad de Granada, 2013. Bayón cite Ayala comme étant, avec Américo Castro, un des grands critiques du « hispanisme » : Damián BAYÓN, « L'Escorial est-il bien "espagnol" ? », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 17, n° 1, 1962, p. 42.

²⁸⁷ Dans une lettre à Bayón, Ayala mentionne un article de Bayón sur l'Escorial publié dans le quotidien argentin *La Nación* en 1961, un an avant la parution de l'article des *Annales*. L'exilé espagnol y exprime sa satisfaction vis-à-vis la critique de l'Argentin à Sánchez Albornoz : Francisco AYALA dans Francisco AYALA, Damián BAYÓN, *49 cartas (1955-1990)*. *Francisco Ayala y Damián Bayón*, op. cit., p. 81-83.

²⁸⁸ Damián BAYÓN, *La commande architecturale en Castille au XVI^e siècle*, Sorbonne, op. cit. ; Damián BAYÓN, *L'Architecture en Castille au XVI^e siècle: commande et réalisations*, op. cit.

²⁸⁹ Damián BAYÓN, *L'Architecture en Castille au XVI^e siècle: commande et réalisations*, op. cit., p. 9.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 10-12.

société et de culture dans l'œuvre du Français²⁹¹. Enfin, toujours dans l'avant-propos de la thèse de Bayón, l'importance de l'œuvre d'Américo Castro et de la contribution de Francisco Ayala – que l'auteur remercie pour la lecture de certains chapitres et pour les « savants et utiles conseils »²⁹² – est encore soulignée. Telle que l'article sur l'Escorial, cette thèse s'appuie donc sur deux colonnes structurantes : la sociologie de Francastel et l'anti-hispanisme de Castro et Ayala. Dans une lettre de 1968, Bayón informe à Ayala lui avoir remis par la poste un exemplaire de la version publiée de sa thèse : « Vous me direz ce que vous en pensez, mais avec prudence, parce que la moitié de ce que j'y dis est à vous et l'autre moitié à Francastel (je sais choisir mes plagiats, contrairement à d'autres) »²⁹³. Il est évident qu'il s'agit d'une exagération rhétorique. Toutefois, une exagération qui témoigne d'une dette intellectuelle avérée.

Nous avons jusqu'ici insisté sur les concordances entre Bayón et son maître Francastel. Nous aimerions donc, par la suite, nous occuper de ce qui les éloigne. Nous suggérons que leurs différences n'adviennent guère de divergences théoriques ou méthodologiques, mais plutôt de différences de nature géographique – ou géopolitique, dans une acception contemporaine – entre leurs objets d'études. Ces différences surgissent lors du passage du « centre » à la « périphérie ». Revenons à Francastel dans l'*Histoire de la peinture française* :

On mettra donc l'accent en premier lieu sur l'importance des centres créateurs. À une époque donnée, leur nombre n'est jamais illimité. Pour un homme du XIV^e siècle désireux de consacrer sa vie à peinture, le choix se borne à quelques villes : Paris, Sienne, Florence ? Viennent ensuite quelques centres secondaires, où l'on peut apprendre la peinture, mais où l'on ne participe pas à un effort d'avant-garde. Au XV^e siècle, on assiste à un soudain foisonnement des écoles originales. Non seulement Florence se renouvelle, mais Venise et Milan, les Pays-Bas, le Rhin et le Danube participent à la création esthétique. Sans être créateurs de formules entièrement originales, d'autres centres, comme Prague ou l'Espagne et le Portugal, participent à la propagande de l'art moderne. Dans cette période, la France, qui avait été le centre incontesté de la civilisation romane et gothique du XI^e au XIV^e siècle, se trouve soudain en retrait²⁹⁴.

Le « centre créateur » se caractérise par « l'effort d'avant-garde », alors que le « centre secondaire » – serait-ce une périphérie ? – participe à la « propagande », à la simple diffusion de

²⁹¹ Si ce concept n'est pas populaire en France, il ressemble pourtant à la notion de « genre de vie », utilisée par le géographe Paul Vidal de La Blanche, dont nous avons déjà évoqué l'importance pour les historiens annalistes. Voir à ce propos Noëlle DEMYK, « D'un paradigme à l'autre : les apories de la notion d'aire culturelle », *Cahiers des Amériques latines*, n° 40, Institut des hautes études de l'Amérique latine, 2002, p. 181.

²⁹² Damián BAYÓN, *L'Architecture en Castille au XVI^e siècle: commande et réalisations*, op. cit., p. 17.

²⁹³ Damián BAYÓN dans Francisco AYALA, Damián BAYÓN, *49 cartas (1955-1990). Francisco Ayala y Damián Bayón*, Granada, Universidad de Granada, 2013, p. 131. Notre traduction. Dans le texte original : « Ya me dirá lo que piensa, con cuidado porque la mitad de lo que digo es suyo y la otra mitad de Francastel (yo sé elegir mis plágios, no como otros que por ahí circulan) ».

²⁹⁴ Pierre FRANCASTEL, *Histoire de la peinture française*, op. cit., p. 19.

créations d'ailleurs. Cette question nous mène au premier article de Damián Bayón mentionné ci-dessus, intitulé « Un domaine presque ignoré : l'art architectural de l'Amérique espagnole », paru dans les *Annales* en 1959²⁹⁵. Ce texte cherche à produire une vision panoramique des architectures coloniales mexicaine et péruvienne, les décrivant selon leurs ressemblances ou dissimilitudes par rapport à l'architecture espagnole.

[...] nous étudierons tour à tour : les apports espagnols (avec leur mélange d'influences européennes antérieures et postérieures à la Conquête) ; puis les réalisateurs de ces œuvres et les problèmes de direction et d'exécution auxquels ils se sont heurtés ; ensuite nous dégagerons le véritable sens de cette architecture espagnole sur le sol d'Amérique (européenne de tradition sans doute, mais œuvre de mains indigènes, d'une sensibilité indigène) ; en dernier lieu, nous comparerons dans leurs coïncidences et leurs oppositions, l'art espagnol et l'art hispano-américain²⁹⁶.

Reprenant le vocabulaire de Francastel, on remarquera que les « apports espagnols » sont, notamment, ceux d'un centre secondaire, « avec leur mélange d'influences européennes ». Dans ce même sens, Bayón souligne dans un autre moment qu'« avec les premiers siècles du Christianisme, l'Espagne vit sur le plan artistique sous la dépendance de l'élément gréco-latin importé, imposé partout par la domination romaine bien au-delà encore de la fin de l'Empire ». Si l'histoire de la peinture française chez Francastel est l'histoire d'un centre créateur qui eut, ponctuellement, des moments de « retrait », l'histoire de l'architecture espagnole, telle que présentée par Bayón, est indubitablement celle d'un centre secondaire.

C'est dans la lignée de l'école des *Annales* et, plus particulièrement, dans la sociologie de l'art de Francastel que Bayón cherche son modèle méthodologique. Or, cette tradition intellectuelle entraîne, de toute évidence, une redéfinition et une hiérarchisation des géographies artistiques. Néanmoins, il ne se limite pas à constater cette inégalité, allant plus loin pour souligner que, dans le nord de la péninsule Ibérique, l'art des Wisigoths a « une physionomie très originale », où, malgré les éléments importés, « tout subit une réinterprétation savoureuse et qui est déjà exclusivement hispanique ». Des critères similaires s'appliquent, d'ailleurs, à l'étude des architectures coloniales d'Amérique : elles sont composées à partir d'éléments importés de la périphérie Espagne, mais « à cette tradition déjà si riche du décor espagnol, mélange d'éléments autochtones et étrangers (européens et orientaux), vient s'ajouter le puissant apport du décor

²⁹⁵ Damián BAYÓN, « Un domaine presque ignoré : l'Art architectural de l'Amérique espagnole », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 14, n° 2, 1959.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 269.

indigène américain »²⁹⁷. Sans se départir d'une logique interprétative de type centre créateur-centre secondaire, Bayón arrive à en relativiser la portée. Selon lui, « il n'y a pas en Europe de styles nationaux à l'état pur »²⁹⁸. En outre, « la question n'est pas tant de savoir où a surgi d'abord telle ou telle source, mais bien d'essayer de l'étudier dans ce qu'elle a eu de plus positif du point de vue de l'art, [de] son expression »²⁹⁹. Il s'agit là de théoriser un espace colonial qui, dans sa nature même, ne peut pas correspondre au type d'unité sociale – ou culturelle – qui justifie chez Francastel l'idée d'un art français.

Bayón se tourne encore une fois vers le modèle espagnol d'Américo Castro, selon qui, « du X^e au XV^e siècle, l'histoire d'Espagne a été christiano-islamico-judaïque. Et c'est en ces siècles que la disposition intérieure de la vie espagnole a été définitivement forgée »³⁰⁰. L'Amérique espagnole est, dans la lecture de Bayón, elle aussi le produit d'amalgames culturels. Elle est le résultat de la paisible rencontre entre les colonisateurs espagnols et les cultures autochtones. Or, il faut souligner que l'idée d'un métissage culturel harmonieux en tant qu'élément fondateur de sociétés américaines est courante en Amérique latine depuis le 19^e siècle. Ces modèles d'interprétation historique furent, plus tard dans le 20^e siècle, critiqués sous l'épithète de « mythe [ou fable] des trois races »³⁰¹. Dans l'article de Bayón, on lit :

L'aspect un peu barbare de l'art indigène quand il se mélange à l'élément européen a, de par soi, une valeur digne de remarque. Au premier départ, l'élan décoratif des Indiens sut s'emparer du gothique isabelin, du plateresque ; il projeta sur les façades des églises, sur les encadrements des portes et fenêtres et dans les parties supérieures des murs, la furie expressionniste de ce style. Cette folie, cet *horror vacui*, ne sont pas des traits purement européens ou espagnols, mais ils proclament – assez clairement et dès le premier jour – ce goût de la surcharge, si particulier à l'Indien d'Amérique³⁰².

La violence de l'entreprise coloniale y est complètement effacée. Les « apports » espagnols aux autochtones sont donc considérés au même titre que les contributions européennes à l'art de la péninsule Ibérique. Chez Bayón, la hiérarchisation francastelienne des centres de production s'associe ainsi à une théorie des transferts culturels prise à l'historiographie espagnole.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 293-294.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 270.

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ Américo CASTRO chez Henri LAPEYRE, « Deux interprétations de l'histoire d'Espagne : Américo Castro et Claudio Sánchez Albornoz », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, *op. cit.*, p. 1016.

³⁰¹ À ce propos, voir notamment le cas du Brésil : Roberto DAMATTA, *Relativizando: uma introdução à antropologia social*, Petrópolis, Editora Vozes, 1981, p. 58-85.

³⁰² Damián BAYÓN, « Un domaine presque ignoré : l'Art architectural de l'Amérique espagnole », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, *op. cit.*, p. 279.

Nationalisme oblige, la conception géographique de Francastel place Paris au centre de l'avant-garde artistique. Il s'agit du « rayonnement de l'art français », qui s'est fait parce que « d'innombrables artistes sont repartis chez eux ou bien encore se sont inspirés de loin par l'exemple [...] des artistes de l'École de Paris »³⁰³. Cet ordre de valeurs se justifie, rappelons-le, par un critère plastique : la notion de cohésion interne aux systèmes figuratifs. Dans ce sens, Francastel propose un critère objectif de critique des productions artistiques, une méthode applicable à l'histoire de l'art dans son ensemble, « de la Renaissance au Cubisme », tel que suggéré par le sous-titre de *Peinture et société*. Or, il semble y avoir une coïncidence entre les centres créateurs et des systèmes figuratifs dotés d'une cohésion interne élevée. Cela implique, par conséquent, qu'il y a nécessairement une diminution, dans les termes de Francastel, de la « valeur relative » des œuvres lorsqu'on se déplace vers les centres secondaires. En effet, il ne serait pas irraisonnable de suggérer que la cohérence interne du système n'est possible que si l'on considère le caractère unidirectionnel des transferts culturels dans un schéma interprétatif de type centre-périphérie. Les échanges entre centres artistiques, le va-et-vient de formes et d'artistes, n'y sont pas niés, mais la centralité de Paris reste incontestée. Dans *Histoire de la peinture française*, Francastel cite l'exemple de Max Liebermann, « qui découvre Monet étant déjà un maître consacré et qui, sans l'imiter, utilise son attitude devant la nature pour développer sa vision ». Ce serait aussi le cas de Klee et de Kandinsky, « affranchis, libérés par le cubisme et le fauvisme et instaurateurs d'ordres sensibles entièrement différents, d'ailleurs, de ceux qui prévalent simultanément en France ». On notera, pourtant, l'asymétrie entre les français, représentants d'une collectivité – l'École de Paris – et les talents individuels qui, « affranchis » et « libérés » par l'art français, arrivent à produire des œuvres originales ailleurs. Paris rayonne.

Américo Castro et Francisco Ayala empruntent des chemins différents de Francastel pour s'attaquer à un problème commun : l'État comme unité historique fondamentale. Tandis que Francastel fonde l'unité du caractère français sur la cohésion sociale – ou sur la cohésion du système figuratif –, Castro et Ayala misent sur l'idée d'un caractère espagnol résultant de la rencontre entre différentes cultures. Il s'agit d'une valorisation des apports culturels qui forment et transforment une société au fil du temps. Nous nous retrouvons ainsi aux antipodes d'une affirmation du type « il a toujours existé une société française ». Dans les années 1950 et 1960, Bayón se trouve tiraillé entre ces deux modèles. Il n'abandonne pas la hiérarchisation qui, dans

³⁰³ Pierre FRANCASTEL, *Histoire de la peinture française*, op. cit., p. 52.

l'œuvre de Francastel, met l'histoire sous l'emprise de la critique d'art. Il se départit, cependant, de la coïncidence entre les « centres créateurs » et la cohésion interne du système figuratif. Cette séparation ouvre la voie à une considération des contributions de « centres secondaires » – terminologie qu'il n'utilise pas – à l'histoire de l'art. Il se propose, d'ailleurs, d'étudier les « éléments importés » en ce qu'ils ont eu « de plus positif », ce qui lui permet de s'écarter discrètement du modèle francastelien pour approcher plus favorablement des lieux de production artistique qui s'y trouvent périphérisés³⁰⁴.

Au fur et à mesure que Bayón devient plus engagé dans les réseaux de sociabilité latino-américanistes dans les années et décennies suivantes, cette mise en valeur des périphéries artistiques s'intensifie. Elle atteint le sommet en 1992, trois ans avant son décès, lorsqu'il écrit le fameux texte « Un malentendu européen sur l'art latino-américain », dont il sera question dans le dernier chapitre de cette thèse³⁰⁵. Représenter l'Amérique latine pousse Bayón à chercher des valeurs plastiques loin de Paris. Nous pouvons ainsi affirmer, sans hésitation, que, dans le cercle de Pierre Francastel, Damián Bayón représente les « périphéries » artistiques. Cela par son origine, certes, mais notamment en raison de ses objets d'études : les architectures espagnole et hispano-américaine et, plus tard, les arts latino-américains modernes et contemporains. On remarquera, cependant, que cette promotion des contributions périphériques à l'histoire de l'art ne fut jamais empreinte d'un nationalisme aussi éclatant que celui de Pierre Francastel. Cela se constate dans une lettre – très franche, comme d'habitude – envoyée à Aracy Amaral en 1980 :

Alors, soyons sérieux. Nous avons quelques talents : le muralisme mexicain, l'architecture brésilienne entre 1940 et 1960, et quelques talents isolés, c'est-à-dire des individus. La promotion [des arts latino-américains] doit se limiter à ces talents. Si les Vénézuéliens, les Colombiens, etc. commencent à exagérer et à trouver géniaux des artistes de seconde classe, le monde – qui n'est pas idiot, mais tout simplement distrait – ne va jamais nous prendre au sérieux. Borges est un talent mondial et il n'est pas nécessaire de l'imposer à qui que ce soit (je parle de Jorge Luis, non de Jacobo³⁰⁶)³⁰⁷.

³⁰⁴ Damián BAYÓN, « Un domaine presque ignoré : l'Art architectural de l'Amérique espagnole », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, op. cit., p. 270.

³⁰⁵ Damián BAYÓN, « Malentendu européen sur l'art latino-américain », dans *Art d'Amérique latine 1911-1968*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.

³⁰⁶ Jacobo Borges (1931), peintre vénézuélien.

³⁰⁷ Damián BAYÓN. Lettre à Aracy Amaral. Paris, 20 septembre 1980. AAA-C-DB-056. IEB-USP. Notre traduction. Dans le texte original : « Entonces: seamos serios. Tenemos unos cuantos valores: el muralismo mexicano, la arquitectura brasileña entre 1940-60, y algunos valores sueltos, individuos quiero decir. La promoción debe ir a esos valores. Si los venezolanos, colombianos, etc. empiezan a exagerar y a encontrar geniales a ciertos artistas de segundo orden, el mundo – que no es idiota, sino distraído – nunca nos va a tomar en serio. Borges es un valor mundial y no hay que imponérselo a nadie (me refiero a Jorge Luis y no a Jacobo) ».

Dans un univers artistique hautement hiérarchisé, même parmi les centres secondaires, il y en a qui sont plus périphériques que d'autres. Dans la deuxième partie de ce chapitre, notre but sera d'examiner la production latino-américaniste de Damián Bayón en y soulignant les continuations et les ruptures avec la sociologie de Francastel. On s'interrogera à propos des changements dans les conditions de possibilité d'application de ce modèle lorsqu'un « centre (intellectuel) secondaire », La Havane, fait sentir son influence à Paris.

2. Les fonctions diplomatiques d'un Latino-Américain de service

Damián Bayón contribue, en tant qu'expert ou conseiller, à un grand nombre d'activités de l'UNESCO au cours des années 1970. Son apport le plus important à cette organisation est, assurément, la direction de l'ouvrage collectif *América Latina en sus artes* (1974)³⁰⁸, un des moments fondateurs de la critique d'art latino-américaniste. En outre, il participe à des réunions, intègre des commissions, édite des livres tels que *Panorámica de la arquitectura latinoamericana* (1977, avec des photographies du photographe italo-vénézuélien Paolo Gasparini) et *Artistas contemporáneos de América Latina* (1981), et contribue au catalogue de l'exposition itinérante *Les Arts d'Amérique latine* (1977). Or, malgré cette myriade de projets, il ne réussit jamais à y obtenir un poste permanent. Aux mois de février et mars 1973, son engagement semblait probable. Il avait le soutien d'un autre Argentin, le poète et essayiste César Fernández Moreno, directeur du Bureau régional de l'UNESCO pour la culture en Amérique latine de La Havane, qui avait plaidé sa cause auprès de Richard Hoggart, directeur général adjoint et responsable pour la division de culture³⁰⁹. Il comptait aussi avec l'appui officiel du gouvernement argentin³¹⁰. Pourtant, deux mois plus tard, sa frustration se faisait sentir dans une lettre à Fernández Moreno, où, avec son humour acide caractéristique, Bayón se montre, malgré tout, disponible pour d'autres contrats

³⁰⁸ Damián BAYÓN (dir.), *América Latina en sus artes*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1974. Publié aussi en français : Damián BAYÓN (dir.), *L'Amérique latine dans son art*, Paris, Unesco, 1981, trad. de Joëlle GUYOT.

³⁰⁹ César FERNÁNDEZ MORENO, Lettre à Damián Bayón. La Havane, 19 février 1973. A445/10, LDB.

³¹⁰ Ernesto GARZON VALDÉS (Chef du Département des affaires culturelles du Ministère des affaires étrangères et du culte de l'Argentine). Lettre à Damián Bayón avec document officiel en annexe (tapuscrits). Buenos Aires, 6 février 1973. A445/07, LDB.

temporaires : « Trouve-moi de nouveaux projets à l'UNESCO, sinon tu me verras à la sortie du métro à faire la manche »³¹¹.

À la différence de la plupart de ses collègues du groupe latino-américaniste, Bayón n'a jamais accédé à un poste universitaire non plus. Il enseigne dans de nombreuses universités – en Argentine, à Porto Rico, en France et aux États-Unis, mais toujours temporairement. Il est donc raisonnable d'affirmer que, dans les années 1970, la plupart de ses revenus advenait de trois sources principales : l'enseignement occasionnel, ses contrats à l'UNESCO et les nombreuses revues culturelles où il écrivait régulièrement. En effet, il est possible d'inférer que la précarité professionnelle le pousse à participer à différents réseaux de sociabilité. Ce va-et-vient crée les conditions de possibilité pour son travail de « tisserand » de réseaux. C'est d'ailleurs, en grande partie, grâce à ses contrats qu'il put parcourir plusieurs pays d'Amérique latine et former ainsi des liens personnels et professionnels décisifs pour le développement d'une critique d'art latino-américaniste, un phénomène dont cet historien fortement francophile et politiquement apathique, voire conservateur, fut un protagoniste inattendu. Sans prétention à l'exhaustivité, nous nous intéressons ci-dessous, dans un premier moment, aux revues culturelles dans lesquelles Bayón publie ses textes de façon régulière. Puis, il est question de ses contrats avec l'UNESCO, une attention spéciale étant portée à *América Latina en sus artes*, livre qu'il dirige dans la cadre de la collection « América Latina en cultura », projet éditorial que nous avons analysé dans le chapitre précédent.

2.1. Bayón et les revues culturelles

Je suis un travailleur intellectuel *free-lance*.

Damián Bayón, 1971³¹².

Dans une chronique pour la revue mexicaine *Vuelta*, publiée vers la fin de sa vie, en 1993, Bayón raconte être allé à Lisbonne pour intégrer le jury du prix União Latina, offert à des peintres portugais âgés de moins de 40 ans. « Nous serons : deux critiques portugais, une espagnole, une italienne (qui n'est jamais venue), un français et moi-même en tant que latino-américain de

³¹¹ Damián BAYÓN. Lettre à César Fernández Moreno. Paris, 25 mai 1973. A446/15, LDB. Notre traduction. Dans le texte original : « Búscame nuevos trabajos en la UNESCO si no me encontrarás a la salida del metro con la mano tendida ».

³¹² Damián BAYÓN, Lettre à Jorge Romero Brest. Paris, 30 décembre 1971. A151/13. LDB. Notre traduction. Dans le texte original : « Soy un trabajador intelectual *free-lance* ».

service »³¹³. Contraint à passer continuellement d'un contrat temporaire à l'autre, Bayón bénéficie, d'un côté, de la popularité grandissante des arts d'Amérique latine en Europe, mouvement lancé surtout par le fameux boom littéraire du continent, et de l'autre, de la centralité inébranlable de l'Europe dans les intérêts culturels en Amérique latine. Résidant à Paris, il est non seulement celui qui parle aux publics européens à propos des arts latino-américains, mais aussi le chroniqueur racontant, sur les pages de revues latino-américaines, les dernières nouveautés artistiques du vieux continent. En mai 1949, le n° 10 de la revue argentine *Ver y Estimar* publie pour la première fois une section intitulée *Correspondencia : desde París escribe Damián Bayón* [Correspondance : Damián Bayón écrit de Paris]. Dans cette chronique, Bayón raconte sa visite au musée de l'Orangerie. Les textes écrits à la première personne, la formule de la « correspondance », de la « lettre » et des récits de voyage et de visites d'expositions en Europe et en Amérique latine se répètent pendant toute sa carrière, dans un style qui articule chronique et critique d'art. Devenu un Argentin de Paris, Bayón assume, dans les revues culturelles, deux rôles parfaitement adaptés à l'intellectuel immigré : à la fois agent de la diplomatie culturelle latino-américaine et correspondant international de publications du sous-continent.

Ver y Estimar, revue fondée à Buenos Aires par le critique Jorge Romero Brest constitue la base de la formation de Bayón en tant que critique d'art³¹⁴. La formation de jeunes autrices et auteurs était, précisément, un des objectifs déclarés de cette publication. « La critique dans cette revue est avant tout confiée à des disciples hors pair, qui la réalisent sous la direction de celui qui écrit ces lignes, si bien que chaque note, très travaillée en commun, est le résultat d'un effort et d'un essai ayant, en même temps, un caractère formateur », affirme Brest³¹⁵. La constitution de *Ver y Estimar* en tant qu'espace de sociabilité intellectuelle est, par ailleurs, une stratégie en vue de la fondation d'une nouvelle critique d'art en Argentine à un moment où les élites culturelles nationales s'estiment menacées par l'anti-intellectualisme caractéristique du gouvernement populiste de Juan Domingo Perón. C'est dans ce réseau que Bayón apprend les fondements de son

³¹³ Damián BAYÓN, « Carta de Lisboa », *Vuelta*, n° 197, 1993, p. 69. Notre traduction. Dans le texte original : « Seremos: dos críticos portugueses, una española, una italiana (que nunca llegó), un francés y yo mismo como latinoamericano de turno ».

³¹⁴ À propos de *Ver y Estimar*, voir l'ouvrage collectif dirigé par Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa. Andrea GIUNTA, Laura MALOSETTI COSTA, *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y estimar*, op. cit.

³¹⁵ Jorge ROMERO BREST, « Sobre los salones », *Ver y Estimar*, n° 10, 1949, p. 6. Notre traduction. Dans le texte original : « La crítica en esta revista está sobre todo a cargo de discípulos aventajados, quienes la realizan bajo la dirección del que escribe estas líneas, de modo que cada nota, muy trabajada en común, es el resultado de un esfuerzo y un ensayo al mismo tiempo de carácter formativo ».

métier, plongeant dans les questions qui animaient les débats autour de l'art moderne à l'époque, tels abstraction versus figuration, cosmopolitisme versus localisme ou le choix entre approches formalistes et sociologiques en histoire et critique d'art. À côté de *Sur*, la plus prestigieuse revue culturelle argentine de l'époque, *Ver y Estimar* informe la compréhension que Bayón a du rôle même de la critique face aux impératifs de l'autonomie relative des arts, laquelle détermine les critères selon lesquels l'œuvre d'un artiste ou d'un mouvement peut être jugée. En outre, ces deux revues prônent notamment l'intégration de l'art d'Argentine au récit universel de l'art occidental, modèle incontestable à suivre, en même temps que se pose le problème du retard de l'art national, de son originalité et du besoin de produire un art qui réponde au sentiment collectif local sans être simple écho des productions européennes³¹⁶. Dans le texte inaugural de *Ver y Estimar*, Romero Brest affirme que « le pire est le manque d'une émotion collective, d'une véritable intimité avec eux-mêmes, chez les artistes, qui puisse les conduire à la découverte de l'être national à travers l'être individuel, et du premier à l'être universel »³¹⁷. On y voit le double effort de penser à la fois l'art selon les besoins et les défis d'une zone périphérique et dans sa vocation universaliste. Ce que Bayón découvre dans l'enseignement de Francastel est donc, en grande mesure, une systématisation sophistiquée et convaincante d'une conception d'art et d'histoire qui était déjà dominante dans son pays d'origine. À cette conception, s'ajoute l'éternel débat latino-américain sur la dialectique entre le local et l'euro-péen-universel, qui se fait présente non seulement dans *Ver y Estimar*, mais aussi sur les pages de la plupart des revues que nous mentionnons ci-bas. Or, la vocation latino-américaniste ou un intérêt plus large aux scènes artistiques latino-américaines sont plutôt absents dans la revue de Romero Brest, une identité collective à laquelle Bayón, devenu Argentin de Paris, serait bientôt confronté.

Ver y Estimar cesse de circuler en 1955. Bayón se trouve alors à Porto Rico, où il impartit des cours d'histoire et critique d'art. Pendant ce séjour et dans les années subséquentes, il contribue à deux revues universitaires locales, *La Torre* et *Asomante*. Dans celle-ci, entre 1959 et 1970, il signe une chronique régulière, *Carta de París* [Lettre de Paris], traitant notamment de la vie culturelle dans la ville qui était pour lui l'incontestable capital de l'art occidental. L'Université de Porto Rico comptait avec une importante présence d'intellectuels de l'exile républicain espagnol

³¹⁶ Jorge ROMERO BREST, « El arte argentino y el arte universal », *Ver y Estimar*, n° 1, 1948.

³¹⁷ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « Lo peor es la carencia de una emoción colectiva, de una verdadera intimidad consigo mismos, en los artistas, que pudiera llevarlos al descubrimiento del ser nacional a través del ser individual, y de aquél al ser universal ».

fuyant la dictature de Francisco Franco, dont le susmentionné Francisco Ayala, qui ouvre les portes de ce réseau de sociabilité espagnol à Bayón. C'est vraisemblablement son amitié avec Ayala et d'autres exilés espagnols qui, par la suite, mène Bayón à avoir un rôle important dans une publication qui a marqué l'histoire intellectuelle latino-américaine dans le contexte de la guerre froide, la controversée *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura* [Cahiers du Congrès pour la liberté de la culture], éditée à Paris pour un lectorat hispanoaméricain. *Cuadernos* est une revue culturelle comme tant d'autres où Bayón a publié au long de sa vie. Or, elle est aussi un projet politique. Le Congrès pour la liberté de la culture, fondé à Paris en 1950, fut au moins jusqu'à la moitié des années 1960, la face culturelle des politiques anticomunistes étasuniennes. Plusieurs revues sont financées par le Congrès, dont *Der Monat*, en Allemagne, *Preuves*, en France, *Tempo Presente*, en Italie et *Encounter*, en Angleterre. Fondée en 1953, *Cuadernos* affirme combattre toutes les formes de totalitarisme moderne. Elle attire ainsi non seulement les anticomunistes, mais aussi les exilés républicains espagnols, dont son premier directeur, Julián Gorkin. Des personnalités intellectuelles de divers positionnements idéologiques ont publié dans *Cuadernos* jusqu'à ce que la participation de la CIA au financement des activités et des publications du Congrès ne devienne évidente à partir de 1964³¹⁸.

Pendant les années 1960, Bayón fut membre de l'équipe de rédaction de la revue et, de septembre 1963 jusqu'à la fin de la publication, en 1965, il fut le responsable de la section d'art, fonction qu'il partageait avec le peintre et exilé républicain espagnol Luis Quintanilla³¹⁹. Jusqu'au mois de mars 1963, il y signe, de façon régulière, la chronique *Balcón de París* [Balcon de Paris], dont le style et les propos ressemblent ses textes pour *Asomante*, en plus de quelques essais. Puis, jusqu'en 1965, il écrit dans la section « Arte » à propos de thèmes variés – par exemple, l'art de l'Occident romain (n°78), la mort de Braque (n°79), la troisième Biennale de Paris (n°80), l'art argentin actuel (n°82), Michel-Ange (n°90), Toulouse-Lautrec (n°92) et Emilio Pettoruti (n°95). Des textes centrés sur des artistes individuels, des productions nationales ou des événements, sans

³¹⁸ El historiador Germán Alburquerque divise l'histoire du Congrès pour la liberté de la culture en trois phases, la troisième (1964-1967) correspondant à une grave crise en raison de la multiplication des dénonciations de l'implication directe de la CIA dans ses activités. Germán ALBURQUERQUE F., *La Trinchera Letrada: Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría*, Santiago, Ariadna Ediciones, 2017, p. 125, <http://books.openedition.org/ariadnaediciones/230>. Consulté le 21 mars 2020.

³¹⁹ À propos du Congrès pour la liberté de la culture et de la revue *Cuadernos*, voir Germán ALBURQUERQUE F., *La Trinchera Letrada: Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría*, op. cit. Sur la participation des intellectuels républicains exilés espagnols dans les différents espaces de sociabilité créés par le Congrès, voir Olga GLONDYS, *La guerra fría cultural y el exilio republicano español: Cuadernos del Congreso por la Libertad de Cultura (1953-1965)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.

aucune prise de position politique explicite. Or, l'apolitisme autoproclamé de Bayón est, bien sûr, très politique. Il professe, indubitablement, des idéaux de liberté du libéralisme anticommuniste de son temps, y compris en ce qui concerne la promotion sans compromis de l'autonomie relative de l'art et une méfiance déclarée à l'égard de l'idée d'une fonction politique de l'art ou des artistes. Il est, certes, proche du libéralisme et de l'antimarxisme d'une partie importante de l'intelligentsia argentine formée pendant le péronisme, dont le groupe de la revue *Sur* est l'expression la plus importante. On ne sera donc pas étonnés de constater que plusieurs de ses figures de proue publient dans *Cuadernos*, dont Victoria et Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges, Hector A. Murena et Alejandra Pizarnik. L'engagement de Bayón dans *Cuadernos* suit ainsi une recette politique qu'il répète au long de sa carrière : une critique qui se veut objective, suivant la recette de la sociologie de l'art de Pierre Francastel, derrière laquelle les opinions politiques du critique semblent à l'abri des regards. Or, formé dans la tradition universaliste, eurocentrée et surtout antipéroniste de *Ver y Estimar* et *Sur*, Bayón est sans doute à l'aise dans son rôle dans *Cuadernos*, dont le penchant anticommuniste était (mal) déguisé sous le concept de « liberté ».

Ver y Estimar et *Sur* ne se sont jamais intéressées de manière soutenue à l'Amérique latine en tant qu'unité culturelle. *Cuadernos* s'adresse à l'Amérique latine, mais ses sections culturelles, malgré l'intérêt ponctuel à des artistes de la région, ne constituent pas un effort de réflexion sur l'identité culturelle collective. Parmi les revues auxquelles Bayón a contribué de façon régulière, *Plural* et *Mundo Nuevo* sont les premières avec un penchant plus décidément latino-américaniste. En 1965, nous l'avons vu précédemment, *Cuadernos* est remplacée par *Mundo Nuevo*, revue financée par la Fondation Ford et à son tour accusée d'entretenir des liens avec la CIA. Bayón y publie quelques critiques pendant la première année de la revue (numéros 1, 2 et 4) sous la rubrique « *Arte* » [Art] et puis un des articles principaux du numéro 8, de février 1967³²⁰. Toutefois, *Mundo Nuevo* était surtout une revue littéraire, créé en plein boom de la littérature latino-américaine. Les arts visuels perdent vite l'espace qui leur est attribué dans les premiers numéros. Malgré cette courte durée, il importe de souligner que Bayón y côtoie César Fernández Moreno, membre de l'équipe de rédaction, qui deviendrait plus tard le coordonnateur de « América Latina en su cultura », collection éditoriale de l'UNESCO sur les cultures d'Amérique Latine, où Bayón aura un grand protagonisme. Pendant toute l'année suivante, 1968, Bayón signe la section « *Arte Hoy* »

³²⁰ Écrit à quatre mains avec Julián Gállego. Damián BAYÓN, Julián GÁLLEGO, « Picasso: tema y variaciones », *Mundo Nuevo*, n° 8, 1967.

[L'art aujourd'hui] de *Sur*. En 1971, il commence à écrire pour *Plural*, revue culturelle mexicaine fondée cette même année par Octavio Paz, à laquelle il contribue régulièrement jusqu'à la cessation de la publication en 1976. Cette même année, Paz fonde *Vuelta*, revue où Bayón apparaîtra aussi de façon régulière jusqu'aux années 1990. *Plural* a été notamment importante pour le développement de la critique d'art latino-américaniste et pour l'insertion de Bayón dans ce réseau. La particularité de *Plural*, c'est que malgré la prévalence du littéraire, les arts visuels ont eu tout au long de la vie de cette publication, un espace conséquent, lequel reflète, de toute évidence, l'intérêt personnel qu'Octavio Paz y accordait. Cet espace d'articulation entre le littéraire et le visuel mène la revue à promouvoir, en 1975, le colloque « Speak out! ¡Charla! Bate-papo! A Symposium on Contemporary Art and Literature of Latin America », tenu à l'Université du Texas à Austin. Nous revenons à cette rencontre et, par conséquent, à *Plural*, dans le prochain chapitre de cette thèse. En attendant, nous passons à la deuxième catégorie de contrats offerts à notre travailleur intellectuel *free-lance* au cours des années 1970 : les projets éditoriaux de l'UNESCO.

2.2. Hoggart versus Hogarth : *América Latina en sus artes* (1974) et la crise de la modernité

Le moment est venu de retourner à la collection éditoriale « América Latina en su cultura », dont les caractéristiques fondamentales ont été déterminées dans une réunion d'expertise à Lima en 1967. Damián Bayón est le « rapporteur » [*relator*] du volume portant sur les arts plastiques, *América Latina en sus artes* [1974 ; en traduction française, *Amérique latine dans son art*, 1980]³²¹. C'est notamment à partir de la réunion de préparation de cet ouvrage, tenue par l'UNESCO à Quito, en Équateur, du 22 au 26 juin 1970, que Bayón joint définitivement un réseau plus large de sociabilités latino-américanistes, c'est-à-dire non seulement composé de personnes d'origine latino-américaine, mais proprement continentaliste, organisé autour du désir de théorisation de ce projet d'unité culturelle appelée « l'Amérique latine ». L'importance de cette réunion réside, d'ailleurs, dans le fait d'être la première d'une série de rencontres à propos de l'art latino-américain, organisées tout au long des années 1970³²². Ces événements furent, en effet, le moteur de la prédominance du latino-américanisme dans la critique d'art de cette décennie. Quito marque également le début de Bayón dans un rôle auquel il tiendra beaucoup : celui de tisseur,

³²¹ Damián BAYÓN (dir.), *América Latina en sus artes*, *op. cit.* ; Damián BAYÓN (dir.), *L'Amérique latine dans son art*, *op. cit.*

³²² Fabiana SERVIDDIO, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, *op. cit.*

d'organisateur d'ouvrages et d'évènements qui inventent l'Amérique latine, non seulement par la mise en théorie de cette unité, mais aussi par le fait même de favoriser une sociabilité autour de ce concept géoculturel.

De la rencontre de Quito, nous avons consulté les documents officiels de l'UNESCO – le document d'information, le programme d'activités (figure 5) et le rapport final – en plus des précieuses notes manuscrites prises par Damián Bayón au cours des séances de discussion, qui nous permettent d'entrer dans le vif des débats, au-delà de la forme conventionnelle et consensuelle des traditionnels rapports de l'Organisation.



Figure 5 Couverture du programme de la réunion de l'UNESCO sur les arts plastiques en Amérique Latine, Quito, Équateur, 1970.

Notre propos ici n'est pas d'élaborer un compte rendu exhaustif ni des discussions de 1970 ni de l'ouvrage qui en résulte, mais plutôt d'en saisir les enjeux principaux. Avec cet objectif, nous traitons, d'abord, de l'organisation de la réunion : personnes présentes et objectifs fixés par l'UNESCO. Puis, en plongeant dans les séances de discussions, nous nous concentrons sur la discussion lancée par le critique brésilien Mário Pedrosa autour de la notion de *crise*, ce qui nous permet de souligner les différences théoriques et politiques entre les experts-auteurs. Ensuite, en lisant l'ouvrage, il est question de vérifier de quelles façons ces différences s'y retrouvent articulées autour d'un objectif commun. Notre but, c'est notamment d'appréhender la manière dont l'identité latino-américaine fonctionne ici – avec un succès mitigé – en tant que concept unificateur entre positions discordantes.

À Quito, étaient présents Damián Bayón et Samuel Oliver (Argentine), Mário Barata et Mário Pedrosa (Brésil), Victor Carvacho (Chili), Edmundo Desnoes et Adelaida de Juan (Cuba, seule femme parmi les experts), Jorge Enrique Adoum et Filoteo Samaniego (Équateur) Jorge Alberto Manrique et José Luis Martínez (Mexique) et Carlos Rodríguez Saavedra (Pérou). Il importe de rappeler la division de l'Amérique latine en zones culturelles telle qu'établie par la réunion de Lima : 1. Mexique, Amérique Centrale et Panama ; 2. Cuba, République Dominicaine, Guyane, Haïti et les autres Antilles ; 3. Colombie et Venezuela ; 4. Bolivie, Équateur et Pérou ; 5. Brésil ; 6. Argentine, Chili, Paraguay et Uruguay. La zone composée de Colombie et Venezuela n'avait pas de représentant à Quito. Les autres zones y sont représentées, mais on remarque une prédominance de pays spécifiques, notamment le Mexique et Cuba, zones 1 et 2, respectivement. À part la provenance nationale, les critères utilisés pour la sélection des experts sont variés et, par conséquent, difficiles à préciser. Il est, toutefois, possible d'identifier quelques caractéristiques communes à plusieurs de ces individus, dont la tenue de postes de direction dans les différentes sections nationales de l'Association internationale des critiques d'art (AICA), laquelle était alors engagée dans un projet financé par l'UNESCO sur « les archives de l'art contemporain »³²³. À l'UNESCO, le responsable du partenariat avec l'AICA était Roger Caillois, représentant du directeur de l'organisation à la réunion de Lima en 1967. Ce n'est donc pas étonnant de voir les « têtes » des sections nationales de l'AICA présentes à Quito³²⁴ et, par la suite, invitées à écrire dans *América Latina en sus artes*³²⁵. Or, le choix d'experts-auteurs est vraisemblablement multifactoriel. Certains se trouvaient sur la liste de suggestions formulée à Lima, d'autres avaient collaboré avec l'UNESCO précédemment.

Lors de l'ouverture des travaux, c'est le représentant du secrétariat de l'organisation et coordonnateur général de la collection, César Fernández Moreno, qui se charge de présenter les objectifs de l'ouvrage à planifier. Il précise que l'étude à entreprendre ne doit pas servir à chanter

³²³ À propos de ce partenariat entre l'AICA et l'UNESCO, voir les comptes rendus de l'Assemblée générale de 1970, tenue à Montréal. ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART, *Comptes rendus de la XXII^e Assemblée générale, tenue du 17 au 20 août 1970*, Montréal, 1970, p. 108-150.

³²⁴ Victor Carvacho a été parmi les fondateurs de la section chilienne. Mário Barata a participé au premier congrès de l'AICA à Paris, en 1948, demeurant très impliqué dans l'organisation pendant plusieurs décennies. Mário Pedrosa a notamment organisé au Brésil le premier Congrès international extraordinaire de critiques d'art de 1959, centré sur des questions d'architecture et d'urbanisme à partir de la discussion du projet de Brasilia. ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART, *Congrès international extraordinaire des critiques d'art, tenu à Brasilia, São Paulo et Rio de Janeiro du 17 au 25 Septembre 1959*, Brasilia, São Paulo, Rio de Janeiro, AICA, 1959.

³²⁵ Parmi eux, Antonio Romera, président de la section chilienne, Fermín Fèvre, secrétaire de la section argentine et Mário Barata, qui occupait alors le poste de secrétaire régional de l'AICA pour l'Amérique latine.

la gloire des arts d'Amérique latine, mais plutôt à en appréhender le concept, c'est-à-dire à caractériser l'unité culturelle régionale. Dans les termes de Pierre Francastel, analysés plus haut, il serait possible de dire qu'il s'agit de démontrer l'existence d'une « société latino-américaine ».

Les thèmes dans l'ordre du jour officiel sont : les arts plastiques avant la découverte des Amériques et la conquête ; les arts plastiques de la colonie ; les arts plastiques contemporains ; répercussions des arts sur la décoration et la vie quotidienne ; et les arts plastiques latino-américains vus d'un point de vue socioéconomique. Or, Fernández Moreno précise que cette liste officielle des thèmes n'est qu'une suggestion. Effectivement, les notes de Damián Bayón montrent que les discussions ont pris des chemins parfois hasardeux, souvent emballées par des débats acharnés, surtout de nature méthodologique. Le mandat de la réunion est présenté dans le « document d'information », fourni aux personnes présentes avant le début des travaux. On y reproduit les résolutions de l'UNESCO déterminant la préparation d'études sur les cultures d'Amérique latine, en plus d'afficher un résumé des rapports finaux des réunions précédentes, portant sur la littérature (San José de Costa Rica, 1968) et l'architecture (Buenos Aires, 1969). Par la suite, les critères spécifiques à l'élaboration de l'ouvrage sur les arts plastiques y sont présentés :

Dans cet ouvrage, l'étude des arts plastiques latino-américains doit être abordée avec des critères très larges, c'est-à-dire en dépassant le cadre traditionnellement assigné à la peinture et à la sculpture pour envisager surtout le développement contemporain de tous les arts plastiques, notamment dans trois sens :

- i. L'art d'avant-garde, depuis ce qu'on appelle généralement l'art abstrait, jusqu'aux écoles les plus récentes, conçu comme recherche et expérimentation de l'expression plastique en général ;
- ii. En conséquence de ce concept, réduction voire élimination des distinctions formalistes entre les différents arts plastiques, et rapprochement avec d'autres arts de nature différente (par exemple, le cinéma dans le cas de l'art cinétique) ;
- iii. Dépasser les arts majeurs et mineurs : influence de l'art dans la vie quotidienne et les lieux publics (décoration, design, mode) ; et comme conséquence de ce rapprochement, de nouveaux arts plastiques nés de l'adaptation des arts traditionnels aux médias de masse³²⁶.

³²⁶ Reunión del Grupo de trabajo para el estudio de las artes plásticas en América Latina (tapuscrit), Quito, Équateur, 22-26 juin 1970. Documento de información, 8p. A452, LDB. Notre traduction. Dans le texte original : « En esta obra debería encararse el estudio de las artes plásticas latinoamericanas con criterios muy amplios, es decir, excediendo el marco tradicionalmente asignado a la pintura y escultura para contemplar especialmente el desarrollo contemporáneo de todas las artes plásticas, especialmente en tres sentidos: i. El arte de vanguardia, desde el generalmente conocido como abstracto, hasta las más recientes escuelas, concebido como investigación y experimentación de la expresión plástica en general; ii. Como una consecuencia de este concepto, reducción y aun eliminación de las distinciones formalistas entre las diferentes artes plásticas, y acercamiento de estas a otras artes de distinta naturaleza (por ejemplo, al cinematógrafo en el caso del arte cinético); iii. Superación de las artes mayores y menores: influencia del arte en la

Les trois « sens du développement des arts plastiques contemporains » à souligner seraient donc : I. Panorama historique de l'avant-garde à l'art actuel ; II. Le rapport entre art et nouvelles technologies ; III. Le dépassement de la séparation entre les beaux-arts – « le cadre traditionnellement assigné à la peinture et à la sculpture » – et les cultures de masse et populaires. Ces trois critères renforcent la consigne centrale de la réunion de Lima en ce qui concerne la planification des ouvrages de « América Latina en su cultura » : l'objet des études de cette collection est l'Amérique latine contemporaine. En effet, le panorama historique sert à mieux évaluer l'art actuel (I), lequel subit, en ce début des années 1970, l'impact des nouvelles technologies (II) et de l'expansion des médias de masse (III). Soulignons, par ailleurs, qu'il s'agit d'objectifs très ambitieux, étant donné qu'on propose des ouvrages collectifs, écrits par un grand nombre d'autrices et d'auteurs. On ne vise pas à produire un recueil d'articles autour d'un sujet, où chaque texte pourrait être l'exemple d'une perspective particulière, mais plutôt un ouvrage tenu à présenter un discours cohérent et unifié du début à la fin, d'où le défi. À Quito, il importe donc de trouver un terrain d'entente, où les différences méthodologiques et politiques puissent s'articuler autour d'un projet commun, d'un récit unique.

Le document d'information et le programme officiel de la réunion nous donnent un portrait de la proposition institutionnelle initiale. Or, c'est la lecture des notes prises par Damián Bayón pendant les journées de discussion, du rapport final de la réunion et de l'ouvrage même qui nous donnent un portrait plus complexe des convergences et des divergences à l'intérieur de cet espace de sociabilité constitué par la collection éditoriale de l'UNESCO. C'est dans le bloc-notes de Damián Bayón que nous découvrons, parmi tant d'autres, des remarques faites par Mário Pedrosa, critique d'art brésilien, lors de la première journée de la rencontre. Pedrosa suggère une compréhension plus large de l'objet du livre, qui devrait tenir compte d'une culture « anthropologique » (le mot est entre guillemets dans les notes de Bayón) au lieu de se limiter à l'étude des chefs-d'œuvre : « *no debemos fijarnos en las obras exquisitas* »³²⁷. En tant que référence méthodologique pour cette démarche, Pedrosa cite le sociologue et critique littéraire anglais Richard Hoggart, devenu depuis quelques mois directeur adjoint à l'UNESCO. Il avait certainement en tête *The uses of literacy: aspects of working-class life with special reference to*

vida cotidiana y lugares públicos (decoración, diseño, modas); y como consecuencia de este acercamiento, nuevas plásticas nacidas de la adaptación de las artes tradicionales a los medios de comunicación de masas ».

³²⁷ Damián BAYÓN. Notes prises pendant la réunion de l'UNESCO sur les arts plastiques en Amérique latine (manuscrit), 65p. Quito, 22-26 juin 1970. A454, LDB.

publications and entertainments (1957), ouvrage fondateur des *cultural studies* britanniques³²⁸. Hoggart s’y intéresse aux habitudes culturelles populaires en Angleterre, analysant des œuvres de fiction à grande circulation, c’est-à-dire la culture de masse. Bayón, dont les intérêts en histoire de l’art ne pourraient pas être plus distants de l’étude anthropologique de la culture (visuelle) du pauvre – titre de la traduction de l’ouvrage en français – ne semble pas particulièrement familier avec cet auteur dont on ne mentionne que le nom de famille. Sur son bloc-notes, *Hoggart* s’écrit *Hogarth*. Notons que, prononcés en espagnol ou en portugais, les noms du théoricien de la littérature du 20^e siècle et du peintre du 17^e sont parfaitement homophones. Qu’elle soit le résultat de simple ignorance ou d’un beau lapsus freudien, cette faute est significative, puisqu’elle met en évidence deux principes-clé de l’art moderne qui se concurrencent à l’intérieur de ce livre : d’un côté, l’autonomie relative de l’art, avec un intérêt surtout limité aux beaux-arts et aux grands artistes ; de l’autre, le rôle des arts dans la transformation sociale, ce qui, dans ce début des années 1970, constitue notamment un intérêt particulier pour l’évolution des formes artistiques dans un monde dominé par les technologies de l’information et les productions de masse, avec une ouverture plus large vers les problèmes de culture visuelle. Ces deux préoccupations, l’autonomie de l’artistique et la prétention de l’art à agir socialement par la critique du statu quo, sont fondamentalement modernes. L’enjeu ici, nous le verrons bientôt, c’est la *crise du projet de la modernité* et les différentes manières d’y répondre. William Hogarth, un des peintres fondateurs de la modernité artistique des Lumières, peut être vu ici comme un symbole de ce projet, tandis que le travail de Richard Hoggart constitue déjà une réponse à sa crise dans l’après-Guerre³²⁹.

Malgré la référence directe de Pedrosa aux *cultural studies*, ce sont particulièrement les débats épistémologiques de l’Europe continentale – surtout les français – qui informent la discussion. César Fernández Moreno, toujours selon les notes de Bayón, le remarque au début de la deuxième journée de la rencontre : il était question, selon lui, à l’intérieur du groupe de Quito, d’une division entre, d’un côté, des approches structuralistes et, de l’autre, l’existentialisme et le

³²⁸ Richard HOGGART, *The uses of literacy: aspects of working-class life, with special reference to publications and entertainment*, Londres, Chatto & Windus, 1957. Publié en français en janvier 1970, quelques mois avant la rencontre de Quito : Richard HOGGART, *La culture du pauvre: étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Minuit, 1970, trad. de François GARCÍAS, Jean-Claude GARCÍAS, Jean-Claude PASSERON.

³²⁹ À propos de la modernité de Hogarth, voir le travail de Giulio Carlo Argan, une de références critiques majeurs dans la carrière de Damián Bayón. Giulio Carlo ARGAN, *Da Hogarth a Picasso: l’arte moderna in Europa*, op. cit.

situationnisme sartrien, où on pourrait aussi situer le marxisme³³⁰. À Quito, ces choix se traduisent par une discussion sur la prévalence de l'œuvre ou de l'homme en tant que point de départ de la critique d'art, c'est-à-dire l'analyse structurale de l'œuvre ou l'étude de la réception et des circuits artistiques dans ses dimensions sociale – voire idéologique – et économique. Ces questions ne sont certainement pas une spécificité latino-américaine, puisque d'origine européenne et nodales dans les théories de l'art en Occident pendant une bonne partie du 20^e siècle. Elles prennent, pourtant, quelques tournures particulières lorsque confrontée aux réalités culturelles du tiers monde postcolonial.

En Amérique latine, ces enjeux s'articulent à deux questions continentales clés, l'une artistique, l'autre politique. La première concerne le problème de l'art « latino-américain », sa spécificité ou originalité et son rapport aux traditions artistiques européennes et étatsuniennes, à savoir le problème de la dépendance culturelle. On s'inquiète notamment des possibilités d'insertion des arts d'Amérique latine dans le canon occidental, où il importe de suggérer – ou de démontrer – la contribution du continent au grand récit de l'histoire de l'art. La question politique est surtout marquée des échos de la révolution cubaine de 1959, de l'espoir ou de la peur du socialisme – selon le positionnement politique de chacun – et du rôle de la culture, des arts et des artistes dans la construction politique d'un projet de développement. En 1970, l'année de la réunion de Quito, la révolution cubaine venait de fêter ses 10 ans ; Salvador Allende arriverait au pouvoir au Chili quelques mois plus tard, déterminé à réaliser son projet de socialisme démocratique. Ces deux débats issus de la « situation » latino-américaine se combinent de manières variées à la discussion sur l'autonomie relative des arts et à l'opposition entre structuralisme et existentialisme-marxisme. Notons d'ailleurs que le « structuralisme » est ici souvent le structuralisme latino-américain, c'est-à-dire l'étude de la structure sans refus de sa dimension historique, avec prise en compte de la « situation » régionale. Le défi de la réunion de Quito, c'est de retrouver un terrain d'entente, un concept d'Amérique latine accommodant à la fois structuralistes et situationnistes ;

³³⁰ Sartre est encore un cas d'intellectuel français « déchu » dans son pays d'origine, mais dont l'influence persiste en Amérique latine (il a été question de Pierre Francastel ci-dessus). Sur cette question, voir Annie COHEN-SOLAL, *Jean-Paul Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2005, p. 5-10. À propos de l'importance de la pensée sartrienne dans le champ littéraire latino-américain avec l'exemple notable de la polarisation entre les revues culturelles en Argentine, voir John Peter KING, *Sur: a study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*, Cambridge, Cambridge University, 1986. L'usage que Fernández Moreno fait de l'adjectif « existentiel » est aussi marqué de sa pratique poétique et de ce qu'il considère être la « la poésie existentielle » pratiquée par sa génération en Argentine. César FERNÁNDEZ MORENO, *La realidad y los papeles: panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 397-422.

libéraux et marxistes ; passionnés de beaux-arts et celles et ceux préférant le cadre plus large de la « culture visuelle ».

Parmi les questions soulevées, nous en soulignons une, lancée encore une fois par Mário Pedrosa : la « crise culturelle mondiale ». Pedrosa avait travaillé sur cette notion tout au long des années 1960, avec des mentions fréquentes dans ses articles pour le journal brésilien *Correio da Manhã*. En 1975, plusieurs de ces textes ont été réunis dans le livre *Mundo, homem, arte em crise* [Monde, homme, art en crise]³³¹. À Quito, la notion de crise devient importante, parce que potentiellement ordinatrice d'un ouvrage qui, suivant les consignes de Lima, devait partir du présent, de l'actualité culturelle d'Amérique latine, ses caractéristiques et défis. Dans les notes de Damián Bayón, il est possible de repérer quelques mots-clés définissant la crise dont il est question. La crise est « culturelle » ; elle est « mondiale », mais aussi « américaine », dans une relation dialectique entre développement et sous-développement ; elle est reliée aux nouvelles technologies et à la transformation des moyens de diffusion.

Le concept de crise dans la pensée de Pedrosa doit beaucoup aux théories marxistes sur le plan économique, où ce terme s'associe à d'autres, tels incongruité, contradiction, antagonisme et conflit, spécialement dans les rapports entre surproduction et sous-consommation³³². Par ailleurs, la crise demande action, puisqu'elle constitue une porte vers la transformation sociale. Pour Pedrosa, la crise de l'art est en effet, avant tout, une crise de l'incongruité entre l'art moderne et la vie sociale : « Le problème central de l'art de nos jours est celui de son intégration dans la vie sociale comme une activité légitime, naturelle, permanente, non seulement tolérée ou acceptée,

³³¹ Mário PEDROSA, *Mundo, homem, arte em crise*, organisation d'Aracy AMARAL, São Paulo, Perspectiva, 1975.

³³² Le concept de « crise » dans la pensée de Marx a plus d'une définition. À propos de cette question, voir article du politologue et professeur de l'Université de Toronto David A. Wolfe : « The concept of crisis is central to Karl Marx's theory of capitalist development. However, the meaning of crisis has been clouded considerably by the somewhat different contexts in which it is used. Crises are seen by Marx as regulatory mechanisms by which the internal barriers to the continued self-expansion of capital are overcome and the process of capital accumulation is able to continue. In this sense, crises are largely short-run cyclical phenomena which regulate the periodic fluctuations of capitalist economies. Crises are also analyzed in relation to the long-run tendency for the rate of profit to fall. However, the exact relation between this longer-run tendency and the more cyclical occurrence of crises has been the source of considerable debate. Further confusion originates with Marx's suggestion that the periodic occurrence of crises could be associated with the development of the political conditions necessary for the transition from capitalism to socialism. This last aspect of crisis theory goes directly to the heart of Marx's political project. Embedded in his analysis is the notion that crises contribute to the evolution of the working class' appreciation of the chaotic nature of capitalist production. In their efforts to protect their economic well-being against the severe disruption of periodic crises, workers acquire the political understanding and practical experience necessary for the eventual overthrow of the capitalist system [...] ». David A. WOLFE, « Capitalist Crisis and Marxist Theory », *Labour / Le Travail*, vol. 17, Canadian Committee on Labour History, Athabasca University, 1986, p. 225.

mais mise de côté, pour certaines occasions, dans certains milieux »³³³. L'art est en crise parce que les promesses de révolution de la vie quotidienne formulées par les avant-gardes de la première moitié du 20^e siècle sont restées lettre morte et que, dans la deuxième moitié du siècle, cet horizon semble plus distant que jamais, lorsque l'art devient, tout simplement, une *commodity* de plus dans le marché, particulièrement à partir de la pop étasunienne.

Or, la crise n'affecte pas que les œuvres et les artistes. Elle touche aussi de manière importante la critique d'art, qui se voit obligée de revoir ses méthodes :

On parlait d'une crise de l'art, que l'on peut prendre pour son aspect esthétique, c'est-à-dire à travers le prisme de l'appréciation de l'œuvre d'art, le prisme de la critique. Aujourd'hui, nous voulons avant tout savoir ce que l'art, l'œuvre d'art, signifie pour le spectateur. L'aspect ontologique de l'être de l'œuvre d'art est mis de côté, ou l'aspect même de la philosophie de l'art. (C'est sous cet angle que l'on peut voir l'œuvre récente d'Étienne Gilson, prodigieuse dans son ouverture et pénétration philosophique sur la nature de l'œuvre d'art.) La prédominance même de l'appréciation, ou de la part du spectateur, sur la connaissance intrinsèque de l'œuvre révèle le changement de position subi par l'art et par l'artiste dans le monde par rapport au début du siècle, lorsque toutes les relations pas proprement plastiques inhérentes à l'œuvre étaient répudiées, en raison de la nécessité d'en isoler le phénomène, pour l'analyse, avec l'accent mis sur les valeurs formelles. C'est alors que s'est créé le conditionnement culturel d'où est ressorti ce que l'on a défini comme « l'art moderne »³³⁴.

Au règne de l'œuvre, s'opposent les spectatrices et spectateurs, lesquels se retrouvent, bien sûr, situés socialement, économiquement et géographiquement. En réalité, la crise en ce début des années 1970 est une crise ample du *projet de la modernité*, que nous avons définie dans l'introduction de cette thèse en tenant compte des théories du philosophe allemand Jürgen

³³³ Mário PEDROSA, « Crise do condicionamento artístico », dans *Arte, ensaios*, São Paulo, Cosac Naify, organisation, préface et notes de Lorenzo MAMMI, 2015, p. 351. Publié originellement dans *Correio da Manhã* le 31 juillet 1966. Notre traduction. Dans le texte original : « O problema central da arte de nossos dias é o de sua integração na vida social como uma atividade legítima, natural, permanente e não apenas tolerada ou aceita, mas à parte, para certas ocasiões, em certos meios ».

³³⁴ Mário PEDROSA, « Crise da arte-poesia e comunicação », dans *Arte, ensaios*, São Paulo, Cosac Naify, organisation, préface et notes de Lorenzo MAMMI, 2015, p. 368. Publié originellement dans *Correio da Manhã* le 26 février 1967. Notre traduction. Dans le texte original : « Falava-se em crise da arte, que se pode tomar pelo seu aspecto estético, quer dizer, pelo prisma da apreciação da obra de arte, o prisma da crítica. Hoje, quer-se, sobretudo, saber o que significa para o expectador a arte, a obra de arte. O aspecto ontológico do ser da obra de arte é posto de lado, ou o aspecto propriamente dito da filosofia da arte. (É de se ver sob esse ângulo a obra recente de Étienne Gilson, de estupenda abertura e penetração filosófica da natureza da obra de arte.) A própria predominância da apreciação, ou a parte do expectador, sobre o conhecimento intrínseco da obra, revela a mudança de posição sofrida pela arte e pelo artista no mundo em relação do mesmo à fase inicial do século, quando se repudiaram todas as relações não propriamente plásticas inerentes à obra, por necessidade de isolar o fenómeno desta, para a análise, e ressaltaram-se os valores formais. Criou-se, então, o condicionamento cultural de onde surgiu o que passou a ser definido como “arte moderna” ».

Habermas et de son homologue argentin Enrique Dussel³³⁵. Il s'agit d'une crise de l'idée d'universalité européenne, de l'autonomie de l'art et de la réception de l'art moderne à l'époque des communications de masse. La crise concerne les trois dimensions composant le titre du livre de Mário Pedrosa, le monde, l'homme et l'art, celui-ci tant au niveau de la production que de la critique. En 1959, Pedrosa fut l'organisateur du premier congrès extraordinaire de l'AICA, tenu à Brasília, São Paulo et Rio de Janeiro du 17 au 25 septembre, réunissant des critiques d'art, des architectes et des urbanistes³³⁶ autour de la création de Brasília, la ville moderne par excellence, à la fois sommet du projet de la modernité et possible signe de sa crise. Dix ans plus tard, en août 1970, le deuxième congrès extraordinaire eut lieu au Canada (Ottawa et Toronto) avec pour thème « Art et perception »³³⁷. Dans le cadre de l'AICA, l'ascension de la notion de « perception » en tant que catégorie analytique majeure est évidente. La crise du projet de la modernité est devenue une question charnière dans les discussions tenues à l'association. Pedrosa, une de ses figures de proue, place le même problème au centre d'*América Latina en sus artes*.

À Quito, la centralité de la notion de crise ne fait pourtant pas l'unanimité. Le mexicain Jorge Alberto Manrique y est le plus véhément critique de l'emploi de cette notion en tant que point de départ de l'ouvrage. Il serait, selon lui, préférable de partir des œuvres afin de s'intéresser, par la suite, aux processus de création, aux structures, au « système » et aux « tendances ». L'ordre est ici très important : d'abord les œuvres, puis le processus de création et, ensuite, formulation d'hypothèses d'explication. Partir de la notion de crise serait donc imposer une hypothèse d'explication qui précède l'analyse (structurelle) des œuvres. Le problème du rôle et du cadre disciplinaire de la critique d'art est aussi en question. Dans ses notes, Bayón écrit que « Manrique s'effraie que nous soyons des critiques dilettantes »³³⁸. Par la suite, enregistrée en petites phrases tronquées, on retrouve une liste de tout ce que Manrique semble refuser dans ce dilettantisme : « Non à la sociologie : l'homme, etc. Nous ne sommes pas des sociologues, pas de crise »³³⁹. Or,

³³⁵ Jürgen HABERMAS, « Modernity - An Incomplete Project », dans Hal FOSTER (dir.), *Postmodern Culture*, op. cit. ; Enrique D DUSSEL, 1492, *l'occultation de l'autre*, op. cit.

³³⁶ Parmi lesquels Giulio Carlo Argan, Mário Barata, Jorge Romero Brest, André Chastel, Oscar Niemeyer, Eero Saarinen, Meyer Schapiro et Bruno Zevi.

³³⁷ En vedette, les théoriciens de l'information et de la communication, que Pedrosa cite fréquemment dans ses articles à propos de la « crise culturelle mondiale » : Abraham Moles et Marshall McLuhan. ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART, *Art et perception: compte rendu du 2^e Congrès extraordinaire de l'Association Internationale des Critiques d'Art, Ottawa et Toronto, août 1970*, Ottawa/Toronto, AICA, 1970.

³³⁸ Damián BAYÓN. Notes prises pendant la réunion de l'UNESCO sur les arts plastiques en Amérique latine (manuscrit), 65p. Quito, 22-26 juin 1970. A454, LDB.

³³⁹ *Ibid.*

repreuant le texte de Pedrosa à propos de la crise de la critique, on dirait que Manrique refuse ici justement un de ses aspects : la mise en valeur de la réception – l'homme et sa situation – au détriment de la centralité de l'œuvre en tant qu'objet de la critique. Toutefois, il n'adhère pas non plus à un pur formalisme. Il insiste sur l'importance de la « fonction » de l'œuvre d'art, de sa relation avec le monde, sa place dans la structure, l'œuvre gardant, pourtant, sa primauté méthodologique.

Où se trouve donc, à Quito, le terrain d'entente sur lequel les différences méthodologiques et politiques peuvent s'articuler autour d'un projet commun d'ouvrage et de critique ? Dans la conscience du sous-développement. Cette conscience, nous l'avons vu avec Antonio Candido, est constitutive de la critique d'art latino-américaniste à partir des années 1960³⁴⁰. On devient sous-développés dès que cette conscience s'installe ; c'est en devenant sous-développés qu'on devient latino-américaines et latino-américains. Voici donc les conditions d'existence de cette collection éditoriale et particulièrement de l'ouvrage sur les arts plastiques : l'identité latino-américaine est une réponse à la dépendance culturelle et assume ainsi un rôle articulateur de positions discordantes.

Dans l'art actuel – le point de départ de tous les ouvrages de la collection – la menace est notamment l'expansion de la culture de masse nord-américaine, qui fait accroître la dépendance culturelle latino-américaine. À partir de ce constat, il est question de remonter dans le temps, faisant l'histoire et la théorie de cette dépendance et, plus important encore, la théorie et l'histoire des manières de faire et de penser l'art à partir de la spécificité latino-américaine. Les effets esthétiques et sociaux du métissage culturel et de la « rencontre de cultures » de la colonisation sont amplement débattus avec une attention spéciale portée au thème bien connu des idiosyncrasies du baroque latino-américain. Nous avons affirmé que la crise du projet de la modernité prend des tournures spécifiques en Amérique latine. Rendu à ce point de notre démonstration, il importe de les préciser. Il s'agit de la crise de l'espoir dans l'intégration des arts d'Amérique latine dans un tel projet face à une dépendance culturelle persistante. De façon générale, il serait possible d'affirmer que les « partisans de l'œuvre » cherchent cette intégration dans l'autonomie artistique, alors que les « partisans de l'homme » croient plutôt à une solution politique au problème. Le réseau latino-américaniste de sociabilités intellectuelles dont la réunion de Quito est un des événements

³⁴⁰ Antonio CANDIDO, « Literatura y subdesarrollo », dans César FERNÁNDEZ MORENO (dir.), *América Latina en su literatura*, op. cit.

fondateurs cherche ainsi à donner une réponse particulière à un défi qui se présente à l'ensemble du monde occidental. Il s'agit d'une quête collective de *réponses situées*³⁴¹, formulées depuis le sous-développement et selon les besoins spécifiques de l'Amérique latine.

Dans le rapport final de la réunion, rédigé par Bayón, on découvre un compromis en ce qui concerne les différences méthodologiques entre les experts. Les préoccupations concurrentes deviennent, par simple addition conciliatoire, des aspects différents de la réponse au problème de la dépendance culturelle. On y établit, en effet, que l'ouvrage sera composé de trois parties : « sa première partie doit avoir une approche à prédominance esthétique, la deuxième à prédominance historique et la troisième à prédominance sociologique »³⁴². Dans l'ouvrage, ces sections reçoivent, respectivement, les titres « *El arte latinoamericano en el mundo de hoy* » [l'art latinoaméricain dans le monde d'aujourd'hui] ; « *Raíces, asimilaciones y conflictos* » [Racines, assimilations et conflits] ; et « *Arte y sociedad* » [Art et société] (figure 6). Débuter le livre avec l'art actuel répond en effet directement à la consigne de la réunion de Lima. En outre, il importe également de remarquer que l'on place le début de l'actualité dans un moment de prise de conscience – « *despertar de una conciencia artística* » [le réveil d'une conscience artistique], titre du premier chapitre, la pierre angulaire de la modernité esthétique en Amérique latine. Réveil de la conscience d'une spécificité (nationale ou latino-américaine) qui aboutirait, plus tard, à la conscience du sous-développement.

Cette structure du livre, cependant, est difficilement applicable, car esthétique, histoire et sociologie s'entrecroisent à répétition tout au long de l'ouvrage. Par ailleurs, il y a un rapport historique fort entre les deux premières parties. La première, composée de sept chapitres, s'occupe de différentes dimensions de l'histoire de l'art moderne, proposant les thèmes suivants : la conscience artistique ; la dialectique – ou peut-être l'hésitation – entre l'affirmation de l'identité et la quête de la modernité ; l'histoire de l'art moderne des avant-gardes à la révolution cubaine ;

³⁴¹ Par *réponse située* nous faisons référence à la fois au concept de *situated knowledges*, proposée par la théoricienne féministe Donna Haraway, une idée qui se trouve aussi dans la pensée du sociologue jamaïcain-britannique Stuart Hall. Nous considérons également l'engagement dans la *situation*, notion de Jean-Paul Sartre chère à la pensée latino-américaine dans les années 1960. Voir Donna HARAWAY, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, n° 3, 1988 ; Stuart HALL, « Avant-propos. Les moi assiégés », dans *Identités et cultures: politiques des différences*, *op. cit.* ; et aussi Jean-Paul SARTRE, *Situations. III, Littérature et engagement*, *op. cit.*

³⁴² « Reunión del grupo de trabajo para el estudio de las artes plásticas en América Latina. Informe final », Réunion organisée par l'UNESCO à Quito, Équateur, du 22 au 26 juin 1970. Paris, 31 juillet 1970. A456, LDB. Notre traduction. Dans le texte original : « Su primera parte deberá tener un enfoque predominantemente estético, la segunda predominantemente histórico y la tercera predominantemente sociológico ».

l'histoire de la critique d'art et de la formation d'un public ; l'histoire des institutions de promotion des arts modernes, dont les biennales et les musées ; le marché d'art et les nouvelles technologies de diffusion ; la crise de l'art. La deuxième, contenant quatre chapitres, s'intéresse surtout à l'art colonial, avec emphase sur les rapports entre le modèle européen et ses variations outre-mer. Les thèmes de cette section ont été longuement débattus à Quito, conséquence peut-être de la force de l'historiographie de l'art portant sur cette période. Il a été question notamment de définitions précises des concepts autour desquels se structurent ces chapitres : « rencontres de cultures », « styles » et « métissage ». La troisième et dernière section du livre compte trois chapitres, chacun traitant d'un thème d'actualité dans les débats théoriques de l'époque : la « société en transformation », l'usage social de l'objet d'art et le rôle social de l'artiste en Amérique latine.

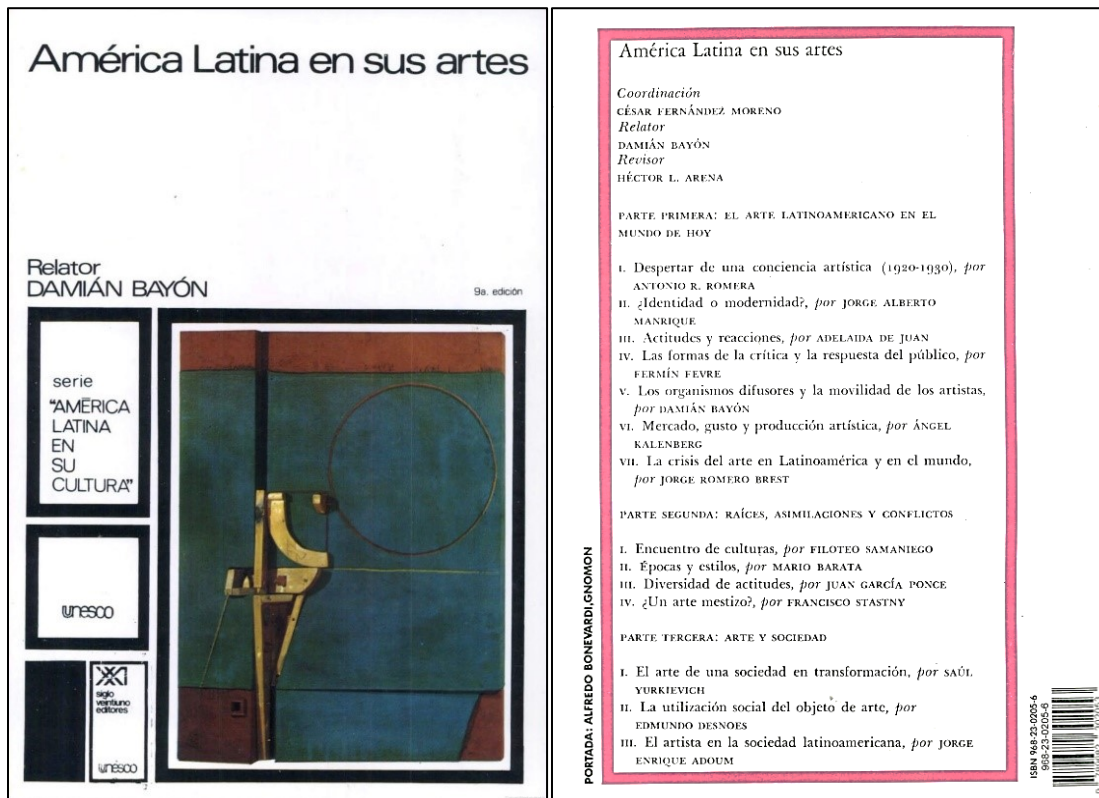


Figure 6 Couverture et quatrième couverture de l'ouvrage *América Latina en sus artes* (1974).

Étant donné l'importance de la notion de crise pendant les discussions à Quito, ce n'est pas un hasard si la première partie de l'ouvrage se conclut sur ce thème. L'auteur présumé pour ce chapitre était, bien sûr, celui qui l'avait proposé à Quito, Mário Pedrosa. Dans une lettre à N.

Bammate, directeur de division d'études de la culture de l'UNESCO, César Fernández Moreno le signale : « Ce chapitre devrait être offert à l'expert brésilien Mário Pedrosa, qui a été, à mon avis, la figure qui s'est le plus démarquée lors de la réunion de Quito, et qui m'a spécifiquement fait part de son désir d'écrire ce chapitre, pour lequel je le considère sans aucun doute compétent »³⁴³. Or, la voix de la crise dans l'ouvrage n'a pas pu être la même que celle de la réunion de juin 1970. En effet, le mois suivant la rencontre, la dictature brésilienne ordonne l'arrestation de Pedrosa, qui se voit obligé, peu après, de s'exiler au Chili. Cette situation politique difficile l'empêche d'écrire sa contribution à *América Latina en sus artes*. Il est donc remplacé par l'Argentin Jorge Romero Brest. Contacté par Bayón, qui lui proposait d'autres chapitres, Romero Brest s'est tout de suite intéressé à celui portant sur la crise. Bayón lui a dit que ce thème était réservé à Pedrosa, laissant pourtant la porte ouverte étant donné les difficultés personnelles du Brésilien³⁴⁴. Une fois l'empêchement de celui-ci confirmé, le thème fut transféré à l'Argentin.

Dans une lettre envoyée à l'assemblée générale de l'AICA de Montréal, tenue au mois d'août de cette même année, Mário Barata, l'autre critique brésilien présent à Quito, demande à l'association de prendre position contre l'ordre d'arrestation visant Pedrosa³⁴⁵. La réponse ne se fait pas tarder. Par suggestion du critique français Michel Ragon et avec ample soutien général, Pedrosa, *in absentia*, est élu un des trois vice-présidents de l'association³⁴⁶. Curieusement, Romero Brest, lui aussi absent de Montréal, est également élu vice-président de l'AICA et pour des raisons similaires³⁴⁷. L'assemblée générale ne discute pas en détails de la situation de Romero Brest en Argentine. Ses difficultés sont, cependant, mentionnées par Michel Ragon pendant la discussion sur Pedrosa : « Romero-Brest et Pedrosa posent deux problèmes. Ils sont dans des pays où ils sont fortement contestés, politiquement. La désignation de ceux-ci à la vice-présidence peut être un

³⁴³ César FERNÁNDEZ MORENO, Lettre à N. Bammate, sans lieu, 10 juin 1970. A439/08, LDB. Notre traduction. Dans le texte original : « Este capítulo debería ser ofrecido al experto brasileño Mário Pedrosa, quien fue la figura más destacada, a mi juicio, en la reunión de Quito, y que señaló específicamente a mi atención su deseo de escribir este capítulo, para lo cual lo considero indudablemente competente ».

³⁴⁴ Damián BAYÓN. Lettre à Jorge Romero Brest. Paris, 9 octobre 1970. A440/07, LDB.

³⁴⁵ Trois lettres concernant la situation de Mário Pedrosa sont lues pendant l'Assemblée générale: la lettre de Mário Barata, une lettre de Jacques Lassaingne à l'ambassadeur français au Brésil et une lettre ouverte de Pierre Restany au président de la République brésilien. ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART, *Comptes rendus de la XXII^e Assemblée générale, tenue du 17 au 20 août 1970, op. cit.*, p. 172-176.

³⁴⁶ Dans les mots de René Berger, président de l'AICA : « Comment rendre service, à notre ami, voilà en somme le problème qui se pose. Si vous voulez, je vous donnerai demain la teneur de la lettre [de Mário Barata]; une première mesure fort opportune est celle que signalait Michel Ragon : de marquer notre confiance à Pedrosa en l'élisant à la vice-présidence [...] » *Ibid.*, p. 98.

³⁴⁷ Les trois vice-présidents élus sont Mário Pedrosa (31 voix), José-Augusto França (16 voix) et Jorge Romero Brest (13 voix). *Ibid.*, p. 102.

appui important pour leur position dans leurs pays »³⁴⁸. En 1969, Romero Brest perd son poste de directeur du Centre d'arts visuels de l'Institut Di Tella de Buenos Aires, qu'il occupait depuis 1963. L'institut au complet fut fermé par la dictature du général Onganía l'année suivante³⁴⁹. Les trois vice-présidents élus à l'AICA en 1970 furent Pedrosa, Romero-Brest et le portugais José-Augusto França, ancien élève de Francastel que nous avons mentionné plus haut dans ce chapitre. Ce dernier avait assuré un financement de la fondation Gulbenkian pour la réalisation de l'Assemblée générale de l'AICA de 1972 à Lisbonne. Or, cette rencontre n'a pas pu avoir lieu au Portugal en raison de préoccupations de certains membres de l'association avec la dictature qui gouvernait alors ce pays³⁵⁰. Trois élus, issus de trois pays sous des régimes dictatoriaux. Les rapports entre art moderne et politique impliquent aussi, de toute évidence, un rapport entre institutions de l'art moderne – c'est certainement le cas de l'AICA – et politique, non seulement au niveau des relations culturelles internationales, mais aussi dans les contextes nationaux où ces institutions étaient ancrées.

Malgré leurs difficultés politiques semblables, Pedrosa et Romero Brest ne partageaient pas le même avis à propos des problèmes affligeant alors le monde et, plus particulièrement, l'Amérique latine. En fait, le texte de celui qui avait été le grand promoteur des avant-gardes argentines devient, en grande partie, une exaltation de son travail à l'Institut Di Tella, avec un certain penchant nationaliste. L'Argentine venait de traverser une décennie où ses avant-gardes et sa projection culturelle internationale semblaient à leur apogée. Romero Brest est à la fois empreint de cette fierté et de la frustration face à la fin abrupte d'une expérience glorieuse³⁵¹. Son premier paragraphe met en question la « crise » affichée dans le titre du chapitre, « La crisis del arte en América Latina y en el mundo » [la crise de l'art en Amérique latine et dans le monde], s'en dissociant :

Tout le monde dit : « l'art est en crise », se référant moins à l'art qu'aux arts visuels, d'où le titre imposé à mon essai, mais le mot n'est pas correct, crise veut dire « mutation considérable qui se produit dans une maladie, soit vers la guérison ou vers l'aggravation

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 94.

³⁴⁹ Le général Juan Carlos Onganía gouverne l'Argentine sous dictature de juin 1966 à juin 1970.

³⁵⁰ Le Portugal est sous dictature de 1933 à 1974, période connue comme Estado Novo [le nouvel État]. Sur les actes de l'Assemblée de Montréal, on constate la polémique et le malaise soulevés par la candidature du Portugal à accueillir l'Assemblée générale de 1972. ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART, *Comptes rendus de la XXII^e Assemblée générale, tenue du 17 au 20 août 1970*, *op. cit.*, p. 160-168.

³⁵¹ À propos des arts et institutions de la culture en Argentine dans les années 1960, voir Andrea GIUNTA, *Avant-garde, internationalism, and politics: Argentine art in the sixties*, Durham, Duke University, 2007.

de l'état du malade », et bien que la mutation soit considérable dans le domaine de ces arts, il n'est pas possible de diagnostiquer une maladie à la va-vite³⁵².

Or, l'idée de crise, dont le choix terminologique a fini par être « imposé » à Romero Brest, passe loin de la métaphore médicale. Nous avons établi son ancrage dans le marxisme et dans les discussions sur les cultures de masse proposés par les théories critiques et les théories de l'information : monde, homme, art en crise. Romero Brest n'est certainement insensible ni au monde ni à l'homme, mais le centre de sa réflexion est, sans aucun doute, l'œuvre :

Bien sûr, il arrive que des groupes sociaux montants, auparavant marginalisés, aient des intérêts différents de ceux que l'artiste plasticien satisfaisait jusqu'à il n'y a pas si longtemps, exigeant un changement radical dans sa créativité. L'artiste plasticien accepte-t-il cette demande ? Peut-il ne pas l'accepter ? Bien que le dilemme soit inconfortable, soit il trouve *de nouveaux cadres* pour répondre adéquatement à ces intérêts incontournables, soit il se laisse mourir en répondant à des intérêts anachroniques, manquant de vitalité³⁵³.

La réponse artistique à la demande sociale est le changement du *cadre*, concept central dans l'essai de Romero Brest : « J'appelle *cadre* le support matériel dans lequel l'artiste agit (il peindra un tableau de chevalet, il modèlera une tête en bronze, il dessinera un objet en porcelaine...) »³⁵⁴. Son texte constitue, par la suite, une histoire et une critique des transformations des cadres, tant dans le monde qu'en Amérique latine, des premières avant-gardes au début des années 1970 : peinture de chevalet, peinture muraliste, ready-mades, collages, environnement, happening, etc. L'adéquation se fait entre les besoins artistiques et sociaux et les cadres utilisés. Par exemple, le muralisme mexicain serait un art « moderne », entre guillemets, parce que les artistes du mouvement auraient « cherché à mobiliser la conscience du peuple avec des images qui l'ont arrêtée dans le passé, au lieu de trouver les cadres appropriés pour la mobiliser vers l'avenir »³⁵⁵. En Amérique latine, les

³⁵² Jorge ROMERO BREST, « La crisis del arte en Latinoamérica y en el mundo », dans Damián BAYÓN (dir.), *América Latina en sus artes*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1974, p. 89. Notre traduction. Dans le texte original : « Todo el mundo dice : “el arte está en crisis”, refiriéndose menos al arte que a las artes visuales, y de ahí el título impuesto a mi ensayo, mas no se acierta con la palabra, Crisis significa “mutación considerable que acaece en una enfermedad, ya sea para mejorarse, ya para empeorarse el enfermo”, y aunque la mutación es considerable en el campo de aquellas artes, no cabe diagnosticar de prisa una enfermedad ».

³⁵³ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « Por supuesto, ocurre que grupos sociales en ascenso, antes marginados, tienen diferentes intereses a los que satisfacía el artista visual hasta no hay mucho tiempo, exigiéndole un cambio radical en su creatividad. ¿Acepta el artista visual esta exigencia? ¿Puede no aceptarla? Aunque la disyuntiva sea incómoda, o encuentra nuevos marcos para responder adecuadamente a esos intereses insoslayables, o se deja morir respondiendo a intereses anacrónicos, faltos de vitalidad ».

³⁵⁴ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « [...] llamo marco al medio material en que actúa el artista (pintará un cuadro de caballete, modelará en bronce una cabeza, diseñará un objeto de porcelana...) ».

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 94.

expériences les mieux réussies de créations de nouveaux cadres auraient eu lieu en Argentine, particulièrement à l'Institut di Tella :

À l'Institut Torcuato di Tella, dont j'ai dirigé le Centre d'arts visuels depuis sa fondation en 1960, Rubén Santantonín, Marta Minujín, Dalila Puzzovio, Carlos Squirru, Edgardo Giménez, Pablo Mesejean, Delia Cancela, Alfredo Rodríguez Arias et Juan Stoppani ont soudainement changé le climat artistique de la ville, bientôt imités par d'autres jeunes artistes dans certaines provinces. Des environnements et des parcours, des objets divers et des rencontres de personnes se sont produits pendant plusieurs années ; il semblait que Buenos Aires deviendrait l'un des grands centres du monde. Puis ils se sont dispersés – la plupart vivent à l'étranger – et la promesse a été rompue, surtout après la fermeture du Centre d'arts visuels en 1969³⁵⁶.

Les œuvres produites par les artistes réunis à l'Institut Di Tella seraient effectivement modernes, sans guillemets. C'est dans cette différence entre art moderne et art « moderne » que nous retrouvons l'opposition de Romero Brest à l'idée de crise. C'est aussi à partir de cette dualité que nous pouvons comprendre la place qu'il attribue à l'Amérique latine (et à l'Argentine comme situation à part) dans l'histoire de l'art occidental.

Ai-je décrit une crise ? Plutôt, les raisons pour lesquelles l'homme s'éloigne de l'art, ou parce qu'il ne comprend pas ce qu'informent les œuvres modernes, ou parce qu'il se fiche de ce qu'informent les œuvres « modernes », sans trouver les moyens de communication auxquels il aspire ; mais pas une crise, car si elle l'était, elle aurait un remède, revenir à ce qui était avant comme le demandent les réactionnaires, et ce n'est pas le cas.

Ai-je décrit un développement ? C'est plus probable, le développement de l'art moderne, puisque les mutations se sont échelonnées suivant leur propre logique, de l'analyse à la synthèse, au moins en Europe et enfin aux États-Unis ; ce n'est pas le cas en Amérique latine, où les mutations ont également été reçues comme des formes préétablies³⁵⁷.

Les mutations du cadre en Amérique latine correspondraient à des formes arrivées de l'extérieur. Pourrait-on parler ici d'une conscience du sous-développement chez Romero Brest, point de départ

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 97. Notre traduction. Dans le texte original : « En el Instituto Torcuato di Tella, cuyo Centro de Artes Visuales dirigí desde su fundación en 1960, Rubén Santantonín, Marta Minujín, Dalila Puzzovio, Carlos Squirru, Edgardo Giménez, Pablo Mesejean, Delia Cancela, Alfredo Rodríguez Arias y Juan Stoppani cambiaron de repente el clima artístico de la ciudad, bien pronto imitados por otros jóvenes artistas en algunas provincias. Ambientaciones et recorridos, objetos diversos, encuentros de personas, se sucedieron durante varios años, pareciendo que Buenos Aires se transformaría en uno de los grandes centros del mundo. Luego se dispersaron – la mayoría vive en el extranjero – y la promesa quedó incumplida, sobre todo después que se clausuró el Centro de Artes Visuales en 1969 ».

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 95. Notre traduction. Dans le texte original : « ¿He descrito una crisis? Mas bien los motivos para que el hombre se aleje del arte, o porque no comprende qué informan las obras modernas, o porque no le importa que informan las “modernas”, sin hallar el medio de comunicación que anhela; pero no una crisis, pues si lo fuera tendría remedio, volviendo a lo de antes como piden los reaccionarios, y no es el caso. ¿He descrito un desarrollo? Es más probable, el desarrollo del arte moderno, ya que las mutaciones se han escalonado siguiendo su propia lógica, por el análisis a la síntesis, al menos en Europa y finalmente en los Estados Unidos; no así en Latinoamérica, donde también las mutaciones fueron recibidas como formas hechas ».

d'une conscience latino-américaine, que nous avons identifiée comme élément articulateur d'*América Latina en sus artes*? Aucunement, parce que le problème de l'impérialisme y est complètement absent. À ses yeux, le développement de l'art suit son cours, toujours vers l'avant, le futur. À l'Amérique latine de rattraper son retard. Au premier rang du peloton, l'Argentine. Il n'y a pas de crise, parce qu'il y a continuité du projet de la modernité, visible dans la transformation progressive des cadres. Il n'y a pas de crise, parce que la centralité des anciennes puissances coloniales et des nouvelles puissances impérialistes reste inébranlable. Nous avons précédemment mentionné que l'identité latino-américaine avait eu un succès mitigé en tant qu'élément articulateur de positions discordantes à l'intérieur du groupe de Quito et de l'ouvrage qui en dérive. L'essai de Romero Brest nous montre que l'élan du continentalisme anti-impérialiste n'est pas partagé par toute la critique de la région. Il importe, pourtant, de souligner que les positions du critique argentin changent au fil des années. Vingt ans plutôt, en 1948, son texte inaugural de la revue *Ver y Estimar*, était un constat de la crise de l'art argentin, qu'il tâchait d'expliquer et de contextualiser historiquement³⁵⁸. Vers la fin des années 1970, il suggère l'existence d'une « crise des supports » (ou d'une crise des cadres, si nous gardons la terminologie de son essai pour l'ouvrage de l'UNESCO)³⁵⁹. Trente ans séparent ces deux moments, mais une même question s'y associe : le thème de l'originalité locale et de son destin universel. Il semble, en effet, que « crise » ou « pas de crise » dépendent ici largement du degré d'optimisme latino-américain à propos de sa place dans le récit universel de l'histoire de l'art.

Parmi les essais publiés dans *América Latina en sus artes*, c'est celui du cubain Edmundo Desnoes qui constitue, probablement, le meilleur contrepoint aux positions de Romero Brest. Critique d'art et romancier, Desnoes est l'auteur du célèbre *Memorias del subdesarrollo* [Mémoires du sous-développement] (1965), adapté pour le cinéma, avec grand succès, par Tomás Gutiérrez Alea en 1968³⁶⁰. L'essai de Desnoes s'intitule « La utilización social del objeto de arte » [L'usage social de l'objet d'art]. Il est divisé en deux parties : 1) « *Lenguas visuales de nuestra Babel* » [les langages visuels de notre Babel], avec une discussion méthodologique ; et 2) « *Clasificación de las*

³⁵⁸ Jorge ROMERO BREST, « El arte argentino y el arte universal », *Ver y Estimar*, *op. cit.*

³⁵⁹ Voir, par exemple, ses critiques au symposium *Speak Out! ¡Charla! Bate-Papo! A Symposium on Contemporary Art and Literature of Latin America*, tenu à Austin, Texas, en 1975, dont les actes sont publiés en 1977. Nous y revenons au moment de discuter de cet événement dans le prochain chapitre de notre thèse. Jorge ROMERO BREST, « El artista latinoamericano y su identidad », *Plástica*, n° 2, 1978.

³⁶⁰ Edmundo DESNOES, *Memorias del subdesarrollo*, La Havane, Casa de las Américas, 1965; Tomás GUTIÉRREZ ALEA (réalisateur), *Memorias del subdesarrollo*, Cuba, 1968, 97 minutes.

imágenes posibles de América » [Classification des images possibles de l'Amérique], application de la méthodologique proposée. Contrairement à Romero Brest, qui ouvre son texte sur la crise en niant la pertinence de ce terme, Desnoes l'adopte d'emblée en introduisant sa proposition méthodologique :

Il y a trop de systèmes visuels imbriqués pour n'accepter qu'une description chronologique de nos images, y compris leur lien avec l'histoire sociale du continent, et encore moins une analyse pure des œuvres elles-mêmes. La crise actuelle des arts visuels en Amérique latine ne peut être clarifiée qu'en tournant nos regards vers près de trois cents millions d'hommes, et non en leur tournant le dos comme il a été le cas jusqu'à présent. Ne pas regarder *vers* l'image visuelle, mais *à partir* de l'image, *autour*, *devant*, *dessus* et *dessous*. Pas seulement ce que dit l'image, ce que la subjectivité universelle du créateur entendait ou ce que proposait le concepteur d'une publicité commerciale ; il faut unir le modèle au système proposé, son usage social et son effet spirituel³⁶¹.

La crise des arts visuels en Amérique latine est avant tout une crise sociale. Pour y remédier, il faut partir de l'image pour aller vers l'homme. Une histoire de l'art en tant qu'histoire descriptive de la succession de styles ne peut pas suffire, mais se limiter à établir le lien entre histoire sociale et histoire de l'art non plus. Il n'est donc pas question de sociologie de l'art – on pensera ici à Francastel et à Bayón – puisqu'il faut aller plus loin, considérant l'usage social en vue du système (politique, social, économique) souhaité. La crise, comme pour Mário Pedrosa, est une crise de la déconnexion entre la culture visuelle et la réalité sociale en transformation.

Après avoir affirmé l'existence d'une crise, Desnoes passe aux exemples de cette déconnexion, qu'il va chercher dans l'expérience même de la réunion de Quito : « Il y a quelque temps nous étions à Quito, convoqués par l'UNESCO pour discuter de l'index de ce livre, et l'existence de tous ces mondes parallèles nous y a frappés. L'impact était principalement visuel. En dix jours, nous avons vu la coexistence physique, à l'intérieur du pays, de divers systèmes visuels ; superposées, parallèles ou isolées »³⁶². L'essai de Desnoes intègre non seulement les

³⁶¹ Edmundo DESNOES, « La utilización social del objeto de arte », dans Damián BAYÓN (dir.), *América Latina en sus artes*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1974, p. 189. Notre traduction. Dans le texte original : « Hay demasiados sistemas visuales entrelazados para sólo aceptar una descripción cronológica de nuestras imágenes, incluyendo su enlace con la historia social del continente, mucho menos un puro análisis de las obras en sí. La crisis actual de las artes visuales en Latinoamérica sólo se aclara dándole la cara, y no la espalda como hasta el presente, a cenca de trescientos millones de hombres. No mirar hacia adentro de la imagen visual, sino desde la imagen, alrededor, frente, encima y debajo. No sólo lo que dice la imagen, lo que pretendió la subjetividad universal del creador o se propuso el diseñador de un anuncio comercial; hay que unir el modelo, al sistema propuesto, su utilización social y su efecto espiritual ».

³⁶² *Ibid.*, p. 191. Notre traduction. Dans le texte original : « Hace un tiempo estuvimos en Quito, convocados por la UNESCO para discutir el índice de este libro, y nos golpeó allí la existencia de todos estos mundos paralelos. El

thèmes de la réunion de Quito, dont la notion de crise proposée par Pedrosa, mais l'expérience collective même de la rencontre. Dans ce sens, son texte porte non seulement sur « l'utilisation sociale de l'objet d'art », mais aussi sur le rôle social du réseau latino-américaniste qui se tisse lors de cette réunion. Il commence par observer la diversité de personnes circulant dans la grande place devant la basilique de Saint François – des autochtones, des métisses, des bourgeois ou touristes blancs, des militaires et un prêtre. Un expert équatorien parle aux invités étrangers de l'architecture de l'église, leur y faisant remarquer les éléments de métissage culturel, la rencontre entre architecture espagnole et réalités locales. Pourtant, Denoes, mettant l'homme et non l'œuvre au centre de la problématique, constate : « le métissage consistait en d'humbles détails, sans conséquence face à l'écrasante oppression spirituelle de la conquête espagnole dans *Nuestra América* »³⁶³. L'architecture coloniale ne devrait pas être l'objet de l'analyse, mais plutôt une plateforme d'où mieux regarder et mieux comprendre la société, les trois cents millions de Latino-Américaines et Latino-Américains. Desnoes répond ainsi à l'appel de la collection de l'UNESCO, qui propose un regard sur l'Amérique latine contemporaine dans (à partir de) sa culture.

Ce déplacement d'objet implique aussi son élargissement dans les études visuelles, qui ne se restreignent pas aux beaux-arts. Le lendemain de la visite à Saint François, dans sa chambre d'hôtel, Desnoes feuillette un exemplaire du journal équatorien *Comercio*, où figure l'annonce d'une industrie nord-américaine de pneus. Cette annonce sexiste utilise l'image d'une femme noire associée aux pneus en raison de leur couleur « commune ». En conclusion de l'annonce, « Les pneus et les femmes, bonheur des chauffeurs ». Desnoes remarque à nouveau l'exploitation du métissage dans un contexte d'oppression, établissant un parallèle entre la violence coloniale et la violence impérialiste-capitaliste : « à nouveau l'utilisation du métissage pour imposer une structure étrange et oppressante. Ce n'était pas la soumission à la volonté d'un dieu espagnol, mais l'excitation de consommer un produit américain. "General, le pneu qui vous fait économiser de l'argent. Ecuatorian Rubber Company C.A." »³⁶⁴. L'étude de l'art colonial latino-américain et de

impacto fue preponderantemente visual. En diez días vimos la convivencia física, dentro del país, de varios sistemas visuales; sobrepuestos, paralelos o aislados ».

³⁶³ *Ibid.*, p. 192. Notre traduction. Dans le texte original : « El mestizaje consistía en detalles humildes, intrascendentes frente a la abrumadora opresión espiritual de la conquista española en Nuestra América ».

³⁶⁴ Edmundo DESNOES, « La utilización social del objeto de arte », dans Damián BAYÓN (dir.), *América Latina en sus artes*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1974, p. 192. Notre traduction. Dans le texte original : « De nuevo la utilización del mestizaje para imponer una estructura extraña y opresora. No era sometimiento a la voluntad de un dios español, sino la excitación al consumo de un producto norteamericano. "General, la llanta que le ahorra dinero. Ecuatorian Rubber Company C. A." ».

la publicité suscitent ainsi un même intérêt pour l'utilisation sociale de l'objet d'art, bénéficiant d'une même méthodologie, qui part de l'image pour aller vers l'homme – et la femme – en besoin de libération.

Nous étions là, sur un lit confortable de l'hôtel Colón Internacional, convoqués par l'UNESCO pour discuter des arts plastiques en Amérique latine, et j'ai soudainement compris que cela et les autres images que nous avions vues couvraient vraiment une grande partie de l'agenda, du monde visuel du continent. J'ai regardé par la fenêtre et j'ai été émerveillé un moment en contemplant le Pichincha avec son pic enneigé au milieu de l'Équateur, à quelques pas de la ligne imaginaire, où les touristes nord-américains – dont un qui l'avait commenté pendant que nous montions dans l'ascenseur – allaient se faire prendre en photo avec un pied sur chaque hémisphère.

Cette publicité d'une page entière sur le *Comercio* de Quito m'a confirmé la nécessité d'élargir le concept des arts visuels pour inclure la propagande dans les médias de masse. Faire sauter ses frontières de classe étouffantes, y inclure le monde visuel des foules³⁶⁵.

On ne pourrait pas être ici plus distants du projet critique de Romero Brest séparant l'art moderne de l'art « moderne ». Il n'est plus question de l'histoire des formes. Il n'est pas non plus question d'une lecture logocentrique des arts visuels, mais plutôt de ce dont le visuel nous informe sur le monde dont il fait partie. Or, pour ce faire, il importe de prendre en considération l'ensemble de la production visuelle, notamment celle la plus susceptible d'affecter la population, « le monde visuel du continent ». Ce qui est critiqué ici est non seulement le manque de présence sociale de l'art moderne, mais aussi les principes théoriques et méthodologiques d'une critique d'art née avec cet art. Desnoes précise, pourtant, qu'il n'a pas l'intention de renier les beaux-arts, l'histoire de la peinture. Il cherche plutôt à en établir les limites une fois sa fausse universalité dénoncée.

Après avoir présenté ses principes méthodologiques, Desnoes propose dans la deuxième moitié de son essai une typologie des productions visuelles latino-américaines : 1) autochtones, 2) catholiques, 3) nationales, 4) de consommation, 5) pour les élites, 6) de la Révolution, 7) de la famille. Ces catégories ne seraient pas, pourtant, indépendantes les unes des autres, des fusions et des coexistences étant fréquentes. Or, elles s'organisent autour de deux autres catégories que

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 192-193. Notre traduction. Dans le texte original : « Estábamos allí, en una mullida cama del Hotel Colón Internacional, convocados por la UNESCO para discutir sobre las artes plásticas en América Latina, y comprendí de pronto que aquello y las demás imágenes que habíamos visto realmente abarcaba una parte extensa del temario, del mundo visual del continente. Miré por la ventana y me quedé un rato embobado contemplando el Pichincha con su cúspide nevada en medio del Ecuador, a unos pasos de la línea imaginaria, donde los turistas norteamericanos – uno de los cuales lo había comentado mientras subíamos en el elevador – iban a retratarse con un pie puesto en cada hemisferio. Aquel anuncio a toda plana del Comercio de Quito me confirmó la necesidad de ampliar el concepto de artes visuales hasta incluir la propaganda en los medios masivos de comunicación. De dinamitar sus asfixiantes fronteras clasistas, de incluir el mundo visual de los muchos ».

Desnoes considère être fondamentales, « deux idéologies, deux structures sociales qui se disputent le continent. Le capitalisme, avec la société de consommation, et le socialisme, avec un projet de justice sociale »³⁶⁶. L'utilisation sociale efficace de l'objet d'art servirait ainsi à promouvoir l'une ou l'autre.

Nous avons affirmé que la critique de la dépendance et de l'impérialisme culturels était à la base de l'identité latino-américaine articulant des différences politiques et méthodologiques autour d'un projet commun, l'ouvrage *América Latina en sus artes*. Selon l'essai de Desnoes, la dépendance culturelle de l'Amérique latine envers le premier monde occidental serait, avant tout, un problème idéologique. En important des formes de la consommation, l'Amérique latine renforce les structures de domination, en place depuis la colonisation, s'éloignant du projet socialiste, d'un avenir révolutionnaire qui viendrait apporter la libération à *Nuestra América*. La conception de l'art selon Damián Bayón, nous le verrons plus loin, est certainement plus proche de celle de Romero Brest, son maître avant Francastel, que de celle de Pedrosa ou de Desnoes. Cependant, Bayón adopte un ton beaucoup plus optimiste par rapport au « développement » latino-américain, ce qui le rend peut-être plus enclin à accueillir favorablement certaines préoccupations de ses collègues en ce qui concerne le problème de la dépendance culturelle.

Pour terminer notre réflexion sur *América Latina en sus artes*, nous devons aborder une idiosyncrasie de ce livre sur les arts visuels en Amérique latine : l'absence d'images. Des artistes, des mouvements et, bien sûr, des œuvres sont présentés et analysés, sans qu'aucune image ne soit offerte aux lectrices et lecteurs. Différentes hypothèses d'explication sont plausibles et peut-être même une combinaison de plusieurs d'entre elles. Il y a eu, peut-être, des raisons technobureaucratiques : la publication d'images exige des budgets plus généreux ; l'ouvrage se trouve inséré dans une collection, l'absence d'images en favorisant l'unité graphique. Puis, il y a le propos même de la collection « América Latina en su cultura », dont l'objet premier est l'unité continentale et non ses productions culturelles. Les images seraient donc dispensables en vue du projet. Il semble aussi pertinent de rappeler l'approche sociologique imposée par la réunion de Lima, que le sens commun associe souvent à des essais thématiques au lieu d'analyses d'œuvres. On ne saurait pas non plus négliger la centralité que le livre sur la littérature eut dans cette collection. Dans ce cas, le logocentrisme occidental aurait possiblement imposé une forme de connaissance qui

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 202. Notre traduction. Dans le texte original : « Consideramos, sin embargo, que sólo existen dos categorías fundamentales, dos ideologías, dos estructuras sociales coherentes que se disputan el continente. El capitalismo, con la sociedad de consumo, y el socialismo, con un proyecto de justicia social ».

s'éloigne des images. Dans les mots de Damián Bayón : « c'est une chose bien connue que les arts plastiques des derniers siècles, à n'importe quelle latitude qu'on les trouve, sont toujours le parent pauvre des lettres, même des plus discutables »³⁶⁷. Et, pourtant, la réunion de Quito recommande un ouvrage « abondamment illustré » :

Les experts considèrent que l'ouvrage qu'ils recommandent doit non seulement être abondamment illustré en noir et en couleur avec les œuvres d'art auxquelles les auteurs se réfèrent, mais aussi conçu comme un tout artistique, avec les critères les plus larges et les plus actuels possibles. Pour ce faire, il faut inclure dans le matériel graphique tous les éléments qui contribuent à une meilleure compréhension du texte, y compris ceux qui ne consistent pas précisément dans la reproduction d'œuvres d'art³⁶⁸.

Il est étonnant que le produit final soit la parfaite négation de cette recommandation. On n'y retrouve aucune image et ce n'est certainement pas un ouvrage conçu comme un tout artistique. Au contraire, une simple séquence de textes sans un seul document visuel au-delà de la couverture. De plus, dans le cas du volume sur les arts visuels, il s'agit de la reproduction d'un tableau d'un peintre peu connu, l'argentin Alfredo Bonevardi, un exemple d'abstractionnisme informel, un choix qui se répète d'ailleurs sur les couvertures de tous les livres de la collection.

Or, l'UNESCO n'ignore pas l'importance des reproductions d'œuvres d'art, qui concerne, d'ailleurs, directement son mandat de faire connaître mondialement les cultures des différentes parties du globe. Le même problème d'absence d'images atteint *América Latina en su arquitectura* [Amérique latine dans son architecture] (1975). Dans ce cas, un projet éditorial complémentaire a été proposé pour pallier ce manque. Damián Bayón, encore lui, a été invité par l'UNESCO pour le mener à terme. *Panorámica de la arquitectura latinoamericana* [Panoramique de l'architecture latino-américaine] (1977) (figure 7) est composé d'une série d'interviews avec quelques-uns des

³⁶⁷ Damián BAYÓN, *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción [1940-1972] con una puesta al día hasta 1987*, op. cit., p. 9. Notre traduction. Dans le texte original : « Es cosa sabida que la plástica en los últimos siglos y a cualquier latitud que se le encuentre resulta siempre la parienta pobre de las letras, aun de las más discutibles ».

³⁶⁸ « Reunión del grupo de trabajo para el estudio de las artes plásticas en América Latina. Informe final », op. cit., p. 3. Notre traduction. Dans le texte original : « Los expertos consideran que la obra que recomiendan deberá no sólo ser profusamente ilustrada en negro y en color con las obras de arte a que los autores se refieran, sino también diseñada como un todo artístico, con el criterio más amplio y actualizado que sea posible. Para ello, deberá incluir entre su material gráfico todos los elementos que contribuyan a la mejor comprensión del texto, inclusive aquellos que no consistan precisamente en la reproducción de obras de arte ».

plus importants architectes latino-américains en activité à l'époque, un éventail où l'absence de femmes est à nouveau à remarquer³⁶⁹.



Figure 7 Couverture de l'ouvrage *Panorámica de la arquitectura latinoamericana* (1977).

Les textes sont accompagnés de 233 photos de l'architecture latino-américaine prises par le photographe italien-vénézuélien Paolo Gasparini, qui signe l'ouvrage avec Bayón (figure 8). La préface présente les trois critères déterminant la sélection des photographies : « d'une part, elles représentent une illustration de l'ouvrage *América Latina en su arquitectura* ; d'autre part, elles accompagnent le travail des architectes interviewés et, enfin, elles présentent la vision personnelle du photographe sur l'architecture latino-américaine ».³⁷⁰ Ce travail eut également une grande importance pour l'intégration de Bayón dans les réseaux latino-américanistes. Afin d'enregistrer les conversations avec les architectes, Bayón a voyagé dans différents pays de la région à un moment où l'intérêt pour identité régionale florissait. C'est le cas de Cuba, en 1970, où il a pu se

³⁶⁹ Les architectes interviewés, dans l'ordre de publication, alphabétique par pays, sont: Clorindo Testa (Argentine), Roberto Burler Marx (Brésil), Rogelio Salmons (Colombie), Fernando Salinas (Cuba), Emilio Duhart (Chili), Pedro Ramírez Vázquez (Mexique), Carlos Colombino (Paraguay), José García Bryce (Pérou), Eladio Dieste (Uruguay) et Carlos Raul Villanueva (Venezuela). Damián BAYÓN, Paolo GASPARINI, *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*, Paris, Unesco, 1977. Publié aussi en anglais : Damián BAYÓN, Paolo GASPARINI, *The changing shape of Latin American architecture: conversations with ten leading architects*, New York, Wiley, 1979.

³⁷⁰ Damián BAYÓN, Paolo GASPARINI, *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*, op. cit. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] por una parte significan una ilustración de América Latina en su arquitectura; por otra parte, acompañan la obra de los arquitectos entrevistados y, por último, presentan la visión personal del fotógrafo acerca de la arquitectura latinoamericana ».

raviser à propos de l'*affichismo*, une question que nous aurons l'occasion d'analyser dans les pages qui suivent³⁷¹.

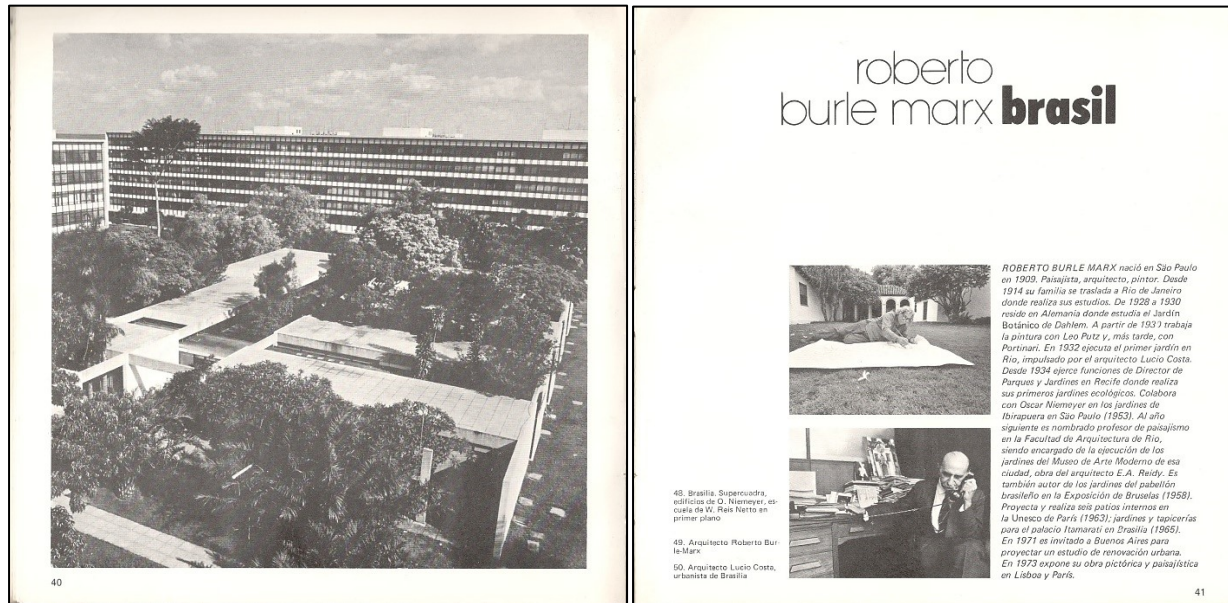


Figure 8 Pages 40 et 41 de l'ouvrage *Panorámica de la arquitectura latinoamericana* (1977), présentation de Roberto Burle Marx (Brésil).

América Latina en sus artes n'a jamais pu compter sur un ouvrage complémentaire analogue à celui du volume sur l'architecture. En 1981, Bayón a publié, sous commande de l'UNESCO, un petit album sur les artistes contemporains d'Amérique latine, en petit format avec environ 120 pages. Des textes de présentation des artistes les plus importants sont illustrés d'images en couleurs et noir et blanc. À la différence de l'ouvrage beaucoup plus imposant comprenant des interviews avec les architectes, aucun lien formel avec la collection « América Latina en su cultura » n'est indiqué. Intitulé *Artistas contemporáneos de América Latina* [Les Artistes contemporains d'Amérique latine] (figure 9), ce livre est composé des sections suivantes : Presentación [Presentation] ; La pintura [La peinture] ; La escultura [La sculpture] ; Últimos desarrollos de la vanguardia [Les plus récents développements de l'avant-garde] ; El dibujo [Le dessin] ; El grabado [Les gravures] ; Publicidad, caricatura, humorismo [Publicité, caricature, humour] ; Repertorio de artistas contemporáneos de América Latina [Répertoire d'artistes

³⁷¹ Dans le legs de Damián Bayón, conservé à Santa Fe, il y a de nombreux documents concernant le processus d'édition de cet ouvrage. La plupart autour des conflits entre Gasparini et l'UNESCO en ce qui concerne les droits d'auteur des photographies, la remise des négatifs et des problèmes de communication.

contemporains d'Amérique latine]³⁷². Le répertoire, section finale du livre, présente des informations sommaires sur chacun des artistes. Il s'agit, de toute évidence, d'un ouvrage de vulgarisation pour le grand public, contrairement aux livres de la collection d'études culturelles de la décennie précédente, destinés à un lectorat spécialisé.

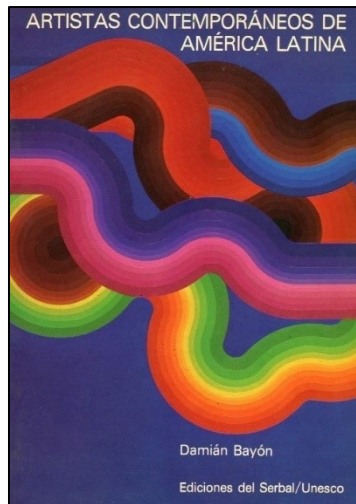


Figure 9 Couverture de l'ouvrage *Artistas contemporáneos de América Latina* (1981).

Dans le texte de présentation, Bayón aborde les questions qui ont dominé la décennie latino-américaniste de la critique d'art, qui se trouvait déjà, en ce début des années 1980, sur une pente descendante. Il est question notamment du problème de l'originalité latino-américaine et de sa participation à l'art « universel ». En même temps, Bayón nous met en garde contre les excès nationalistes ou continentalistes dans les débats artistiques latino-américaines, une critique qui s'impose progressivement au long des années 1980 et surtout dans la première moitié de la décennie suivante.

Pour conclure, il importe de mentionner que ces deux livres illustrés sont aussi reliés aux différentes séries d'ouvrages et d'expositions itinérantes visant une circulation de reproductions d'œuvres d'art avec pour objectif d'y démocratiser l'accès, dont un autre exemple concernant spécifiquement l'Amérique latine est l'exposition itinérante *Les Arts de l'Amérique latine*, envoyée par l'UNESCO dans plusieurs pays à partir de 1977³⁷³. L'exposition est accompagnée d'un petit

³⁷² Damían BAYÓN, *Artistas contemporáneos de América Latina*, op. cit.

³⁷³ Une analyse critique plus poussée de ces politiques dépasse le cadre de notre travail. Nous nous limitons ici à comprendre l'absence d'images dans les livres de la collection « América Latina en su cultura ». À propos des

catalogue, avec des versions en différentes langues, préparé sous la direction de l'anthropologue français Christian Duverger (figure 10)³⁷⁴.



Figure 10 Couverture de la version anglaise du catalogue de l'exposition *The Arts of Latin America: UNESCO travelling exhibition* (1977).

En guise d'ouverture de l'ouvrage, nous remarquons une description sommaire des contenus de l'exposition, composée uniquement de reproductions et de diapositives, montrant des objets, sculptures et peintures des arts précolombiens à l'art contemporain. Bayón et la brésilienne Aracy Amaral se sont chargés de la sélection des œuvres contemporaines ainsi que des textes qui les accompagnent. Encore une fois, on vise le grand public et, ce qui est très pertinent, les pays qui, pour des raisons économiques, ne peuvent pas souvent compter sur des expositions d'art de différentes origines.

3. *Aventura plástica de Hispanoamérica* au croisement des réseaux

Mes points de vue sont ceux d'un poète hispano-américain ; il ne s'agit pas d'une dissertation désintéressée, mais d'une exploration de mes origines et d'une tentative d'autodéfinition indirecte. Ces réflexions appartiennent à ce

expositions itinérantes de l'UNESCO et leur rôle problématique dans la promotion du canon occidental de l'art moderne, voir Rachel E. PERRY, « Immutable Mobiles: UNESCO's Archives of Colour Reproductions », *The Art Bulletin*, vol. 99, n° 2, Routledge, 2017.

³⁷⁴ Christian DUVERGER (dir.), *Les Arts de l'Amérique latine: exposition itinérante de l'Unesco*, Paris, Unesco, 1977.

genre que Baudelaire appelait la *critique partiale*, la seule qui lui paraissait valable.

Octavio Paz, 1974³⁷⁵.

Nous arrivons au moment de synthèse annoncé au début de ce chapitre, qui se fait à partir d'une réflexion sur le croisement entre deux réseaux de sociabilité intellectuelle auxquels participe Damián Bayón : le groupe autour de Pierre Francastel et celui des latino-américanistes participant à la réunion de Quito et à l'ouvrage qui en résulte. Nous suggérons que ce croisement est visible dans le livre *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura cinetismo, artes de la acción (1940-1972)* [L'Aventure plastique de l'Amérique hispanique : peinture, cinétisme et arts de l'action], publié en 1974 et, en deuxième édition élargie, en 1991 (figure 11)³⁷⁶. La première édition est composée d'un prologue, dix-neuf chapitres et d'une conclusion. La deuxième est augmentée d'un nouveau prologue et de trois chapitres supplémentaires, qui correspondent à une mise à jour des matières jusqu'à l'année de 1987 (figure 12). Quelques chapitres sont plus génériques, s'occupant de l'Amérique hispanique de façon large – par exemple, I. « *El despertar de la conciencia* » [Le réveil de la conscience] ; VII. « *La pintura fantástica en América Latina* » [La peinture fantastique en Amérique latine] –, mais la plupart abordent des faits artistiques nationaux ou spécifiques à certaines zones culturelles hispano-américaines – par exemple, II. « *Horizonte de los años 40 en México* » [L'horizon des années 40 au Mexique] ; III. « *El internacionalismo del río de la Plata* » [L'internationalisme du Río de la Plata]. Il y a, d'ailleurs, de manière générale, un ordre chronologique suivi tout au long du livre.

Il importe de remarquer le changement terminologique du *latino-américain*, dont il a été question dès le début de ce chapitre, à l'*hispano-américain*. Bayón tient à le justifier :

Précisons avant de poursuivre que j'ai décidé cette fois-ci de ne pas traiter du Brésil, dont la taille même, dont l'importance culturelle m'aurait empêché de le traiter à la légère. Depuis l'époque coloniale, le Brésil est un cas à part, c'est bien que le public commence à en prendre conscience. Une autre langue, d'autres siècles de conquête et de développement, bref, une autre immigration et un autre destin séparent ce grand pays de

³⁷⁵ Octavio PAZ, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelone, Editorial Seix Barral, 1974, p. 56. Notre traduction. Dans le texte original : « Mis puntos de vista son los de un poeta hispanoamericano; no son una disertación desinteresada, sino una exploración de mis orígenes y una tentativa de autodefinición indirecta. Estas reflexiones pertenecen a ese género que Baudelaire llamaba crítica parcial, la única que le parecía válida ».

³⁷⁶ Damián BAYÓN, *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción, 1940-1972*, op. cit. ; Damián BAYÓN, *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción [1940-1972] con una puesta al día hasta 1987*, op. cit.

tous ceux dont le dénominateur commun pourrait être, au moins, celui de parler espagnol.³⁷⁷.

Le problème de l'intégration du Brésil à l'Amérique latine est bien connu et semble se renouveler à répétition jusqu'à nos jours. Au cours des années 1970, il y a eu un effort d'approximation des deux côtés de la frontière linguistique, et la Biennale latino-américaine de 1978, à São Paulo, à laquelle nous nous intéressons dans notre prochain chapitre, en est probablement le point culminant.



Figure 11 Couvertures de la première et de la deuxième éditions d'*Aventura plástica de Hispanoamérica* (1974 et 1991, respectivement).

Bayón écrit *Aventura plástica de Hispanoamérica* à la même période de son engagement en tant que « rapporteur » d'*América Latina en sus artes*. Or, la relation entre ces deux ouvrages va au-delà de leur simple concomitance. En effet, on pourrait même parler du livre individuel en tant que produit dérivé de la réunion de Quito et du processus d'édition de l'ouvrage collectif de l'UNESCO. C'est Bayón lui-même qui nous le fait savoir :

³⁷⁷ Damián BAYÓN, *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción [1940-1972] con una puesta al día hasta 1987*, op. cit., p. 11-12. Notre traduction. Dans le texte original : « Aclaro antes de seguir adelante, que decidí esta vez no ocuparme del Brasil, cuyo tamaño mismo, cuya importancia cultural me hubieran impedido tratarlo a la ligera. Desde la época colonial, el Brasil constituye un caso aparte, es bueno que el público empiece a tomar conciencia de ello. Otra lengua, otros siglos de conquista y desarrollo, en fin otra inmigración y otro destino separan a ese gran país de todos aquellos cuyo denominador común podría ser, al menos, el de hablar español ».

Pour terminer, je l'avoue avant qu'un malicieux ne découvre le jeu : ce livre est né d'un autre, collectif. En juin 1970, l'UNESCO réunit une vingtaine d'experts des questions artistiques latino-américaines – parmi lesquels j'ai eu l'honneur de me compter – pour une réunion à Quito. Il s'agissait d'établir la table de matières et de proposer les noms des auteurs (exclusivement latino-américains) qui allaient écrire un ouvrage intitulé *América Latina en sus artes*. A l'issue des séances – et à ma grande surprise – j'ai été proclamé à l'unanimité « rapporteur » du travail collectif que nous avons projeté ensemble.

Depuis un an et demi, je réclame et reçois les articles qui constitueront ce livre qui sera, à sa parution, l'indispensable ouvrage de référence auquel je renvoie désormais tous les lecteurs sérieusement intéressés par ces questions. Le fait de lire et de relire mes collègues, la réflexion approfondie, m'a amené à canaliser ma réflexion sur l'art latino-américain contemporain. Ainsi, si le travail collectif de l'UNESCO est principalement orienté par la sociologie, le livre que je propose ici aujourd'hui vise plutôt à soulever une polémique à plusieurs niveaux : non seulement la vie et l'œuvre des artistes mais aussi les courants, les mouvements, les migrations. Et la manière – passive ou active – dont toutes ces activités ont été accueillies dans chacun des pays importants tout au long de ce demi-siècle que nous venons de vivre. C'est au lecteur justicier de dire si oui ou non j'ai pleinement réalisé mon intention³⁷⁸.

L'ouvrage individuel ne pourrait donc pas exister en dehors du réseau latino-américaniste de sociabilité intellectuelle formé ou amplifié par le projet éditorial de l'UNESCO et, plus précisément, par la série d'échanges à la fois intellectuels et amicaux qui s'établissent à Quito, première d'une série de rencontres de critiques et historiens de l'art d'Amérique latine autour des arts de la région. En outre, la forme même du livre de Bayón nous informe sur ce réseau. Il s'agit d'un vrai livre en première personne, mélange de chronique avec essai, où théorie et l'histoire de l'art et le parcours intellectuel de Bayón se trouvent enchevêtrés. Par ailleurs, il était question de faire justement ce que la réunion de Lima avait rejeté au moment d'établir les caractéristiques des ouvrages de la collection « América Latina en su cultura », un livre d'histoire, présentant les

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 15-16. Notre traduction. Dans le texte original : « En fin, confieso antes que algún malintencionado descubra el juego: este libro nace de otro, colectivo. En junio de 1970 la UNESCO convocó a una veintena de expertos en cuestiones de arte latinoamericano – entre los cuales tuve el honor de contarme – a una reunión en Quito. Se trataba de establecer el temario y de proponer los nombres de los autores (exclusivamente latinoamericanos) que iban a redactar una obra titulada América Latina en sus artes. Al fin de las sesiones – y para mi sorpresa – fui proclamado por unanimidad “relator” de la obra colectiva que habíamos proyectado juntos. Hace año y medio que estoy reclamando y recibiendo artículos que constituirán ese libro que será, cuando aparezca, la indispensable obra de consulta a la cual remito desde ahora a todo lector seriamente interesado en estas cuestiones. El hecho de leer y releer a mis colegas, la propia reflexión profundizada, me llevó a canalizar mi pensamiento en lo concerniente al arte latinoamericano contemporáneo. Así, si la obra colectiva de la UNESCO está orientada principalmente por la sociología, el libro que hoy aquí propongo pretende más que nada plantear una polémica a muchos niveles diferentes: no sólo la vida y la obra de los artistas sino también las tendencias, los movimientos, las migraciones. Y la manera – pasiva o activa – como todas esas actividades fueron recibidas en cada uno de los países importantes a lo largo de este medio siglo que acabamos de vivir. Al lector justiciero toca decir si he logrado o no plenamente mi intento ».

artistes, les mouvements et les tendances les plus importantes dans un ordre raisonnablement chronologique.

ÍNDICE GENERAL		ÍNDICE GENERAL	
<i>A guisa de prólogo donde el autor se cura en salud.</i>	9	442	
<i>Prólogo a la segunda edición.</i>	17		
I. El despertar de la autoconciencia.	19	XII. Venezuela: un caso aparte	197
II. Horizonte de los años cuarenta en México	40	XIII. Geométricos, cinéticos: Caracas, Buenos Aires, París.	211
III. El internacionalismo del Río de la Plata.	59	XIV. Los pintores "inclasificables"	229
IV. Artistas consagrados nacidos alrededor del 900.	78	XV. La nueva figuración.	246
V. Otra vez Buenos Aires: la efervescencia al filo de 1950.	98	XVI. Algunos heterodoxos latinoamericanos: del "pop" a los "happenings" y a las "artes de la acción".	261
VI. Cuentas claras a un tercio del camino	111	XVII. La pintura "comprometida" políticamente y el afichismo al servicio de la Revolución.	272
VII. La pintura fantástica en América Latina	120	XVIII. Audaces y sensibles.	286
VIII. La "batalla" de Buenos Aires	140	XIX. Los neogeométricos.	301
IX. Abstractos heterogéneos del "cono sur"	156	Conclusión.	313
X. Pintura de la zona andina.	169	XX. Quince años después.	324
XI. La abstracción en Mesoamérica y el Caribe.	183	XXI. México y los países ribereños del Caribe.	339
	441	XXII. Los países del Cono Sur.	371
		<i>Corolario final</i>	403
		<i>Selección bibliográfica.</i>	409
		ÍNDICE DE NOMBRES.	421
		LISTA DE LÁMINAS.	435

Figure 12 Table de matières de la deuxième édition d'*Aventura plástica de Hispanoamérica* (1991).

Et pourtant Bayón ressent un certain malaise. La tension au croisement des réseaux s'exprime de manière évidente au début du sixième chapitre, intitulé « *Cuentas claras a un tercio del camino* » [Rendement de comptes à un tiers du chemin] :

Ça va venir maintenant dans mon texte – je le sens comme l'avalanche de neige qu'on voit dans la vallée avant de l'entendre – l'explosion de la « modernité », la rupture de tous les arts « différents ». Notez que je ne parle pas de crise mais de rupture : en dix, en vingt ans on changera plus qu'en vingt siècles. Et ce n'est pas une blague, de la peinture pompéienne à Rivera ou Spilimbergo il y a moins de distance que de Torres-García à un happening de Marta Minujín. Dans le premier cas, il s'agit toujours de peinture – et de figuration pour couronner le tout – ; dans le second, d'une notion « spatiale » à une autre, surtout « temporaire ». Du jour à la nuit.

Par conséquent, il n'est pas déraisonnable, en principe, de m'interroger sur la méthode même que j'utilise. Je suis bien conscient qu'à ce stade du livre, mes lecteurs politisés de

gauche et aussi les plus jeunes me renient déjà comme un esthétisant incurable (s'ils ne m'appellent pas pire). Je suis, cependant, parfaitement responsable de mon choix. En fait, depuis le premier jour où j'ai entendu parler de Pierre Francastel, je ne crois pas tant à « l'histoire de l'art » qu'à la « sociologie de l'art », convaincu que là se trouve la vérité. Il y a d'excellents historiens qui ne comptent pas avec mon soutien car ils semblent toujours épuiser la matière artistique en elle-même, comme si elle n'était pas implantée dans le monde³⁷⁹.

Dans la critique latino-américaniste des années 1970, la *critique partielle* à la manière de Baudelaire est une critique géographiquement située³⁸⁰. « Mes points de vue sont ceux d'un poète hispano-américain », souligne Octavio Paz dans l'exergue qui ouvre cette troisième section de notre chapitre. En écrivant *Aventura plástica de hispanoamérica* après l'expérience de Quito, Bayón ne pourrait pas ne pas être un « critique d'art latino-américain ». Et pourtant, il y a un malaise, parce qu'il demeure fidèle au projet critique de la modernité qui, à ses yeux, atteint sa forme la plus achevée dans la pensée de Pierre Francastel. C'est pourquoi il ne veut pas parler de crise. La rupture avant-gardiste est une caractéristique du mécanisme même de l'art moderne³⁸¹. Ainsi, la séquence établie dans le sous-titre de son livre – *peinture, cinétisme et art de l'action* – ne peut qu'être la suite logique du sous-titre de celui de Francastel – *naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au Cubisme*³⁸². Parler de crise impliquerait, au contraire, suggérer que le projet de la modernité risquait de prendre fin.

En 1970, lors de la 22^e Assemblée générale de l'AICA, tenue à Montréal juste avant le deuxième congrès extraordinaire de l'association, un hommage à Francastel fut présenté par Marcel Cornu. Il rappelle quelques-uns des concepts et propositions méthodologiques les plus

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 111. Notre traduction. Dans le texte original : « Va a venir ahora en mi texto – lo presiento como el alud de nieve que se ve en el valle antes de oírlo – la explosión de la “modernidad”, la ruptura de todas las artes “diferentes”. Conste que no hablo de crisis sino de ruptura: en diez, en veinte años cambiaremos más que en veinte siglos. Y no es broma, de la pintura pompeyana a Rivera o Spilimbergo hay menos distancia que de Torres-García a un happening de Marta Minujín. En el primero de los casos se trata siempre de pintura – y de la figurativa para colmo – ; en el segundo de una noción “espacial” a otra, sobre todo, “temporal”. Del día a la noche. No es por lo tanto descabellado, en principio, el hecho de cuestionarme sobre el método mismo que he venido empleando. Soy muy consciente que a estas alturas del libro mis lectores politizados de izquierda y los más jóvenes ya reniegan de mí como de un incurable estetizante (si no me motejan de cosas peores). Soy, no obstante, perfectamente responsable de mi elección. En realidad desde el primer día que escuché hablar a Pierre Francastel yo no creo tanto en la “historia del arte” como en la “sociología del arte”, convencido de que ahí está la verdad. Excelentes historiadores hay que no acaban de contar con mi adhesión porque siempre parecen estar agotando la materia artística en sí misma y como si no estuviera implantada en el mundo ».

³⁸⁰ Octavio PAZ, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, op. cit., p. 56 ; Charles BAUDELAIRE, *L'art romantique*, Paris, Garnier, 1931.

³⁸¹ L'année précédente, Bayón avait publié un petit livre à propos du concept d'art de rupture. Damián BAYÓN, *Arte de ruptura*, Mexico, J. Mortiz, 1973.

³⁸² Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au Cubisme*, op. cit.

remarquables développées par le critique et historien disparu au mois de janvier cette même année³⁸³. Curieusement, Cornu relie l'œuvre de Francastel au thème du congrès extraordinaire de l'AICA, qui débiterait quelques jours plus tard, « art et perception » : « Il faudrait tout un congrès [pour parler de Francastel]. C'est de lui-même, spontanément, que Francastel, sans doute, réapparaîtra le mieux au cours de nos débats, puisque le thème qui est à notre ordre du jour, art et perception, est sous-jacent en chacun de ses ouvrages »³⁸⁴. La perception y serait présente par l'intégration de l'art dans la société. Néanmoins, il ne faut pas oublier que cette intégration se fait en même temps que l'autonomie du « champ figuratif » envers le langage verbal est affirmée. Si nous suivons la réflexion de Mário Pedrosa, l'intérêt pour la paire « art et perception » est un des marqueurs de la crise de la critique moderne. Or, engagé dans le projet d'histoire totalisante des *Annales*, la pensée critique de Francastel est profondément ancrée dans le projet de la modernité, adhérant à la totalisation sans, pourtant, renoncer à ce qui est cher à l'art moderne, son autonomie relative. La crise culturelle devenue évidente au cours des années 1960 est donc également la crise de la pensée de Francastel, la crise d'une pensée de succession historique des formes « de la Renaissance au cubisme », où l'œuvre constitue indubitablement le point de départ de la critique (et même de la sociologie) de l'art. Par ailleurs, ne l'oublions pas, la crise est particulièrement dure à Paris, « centre de l'aventure esthétique de notre temps », selon l'expression utilisée par le critique espagnol-chilien Antonio R. Romera dans son essai pour *América Latina en sus artes*³⁸⁵. Elle n'est pas due uniquement au déplacement du centre de l'avant-garde à New York, mais s'explique aussi par la mise en question du statu quo des anciennes métropoles coloniales en tant que centres culturels universels. *Aventura Plástica de Hispanoamérica* porte déjà dans son titre la marque de cette crise : crise de la centralité parisienne, mais aussi crise de la dépendance culturelle coloniale envers ce pouvoir. Questionner la nature des liens entre l'aventure latino-américaine et l'aventure parisienne-universelle devient alors inévitable.

L'engagement de Bayón au projet critique moderne de Pierre Francastel implique d'ailleurs une acceptation de la logique développementaliste. Dans ce sens, les mérites de l'aventure hispano-

³⁸³ ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART, *Comptes rendus de la XXII^e Assemblée générale, tenue du 17 au 20 août 1970*, op. cit.

³⁸⁴ Marcel CORNU, « Pierre Francastel » (tapuscrit), communication présentée à la XXII^e Assemblée générale de l'Association des critiques d'art, Montréal, 17 au 20 août 1970. FR ACA AICAI THE CON024 09/03, Archives de la critique d'art, Rennes, https://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_fondsdarchives/fr-aca-aicai/fr-aca-aicai-the-con024/fr-aca-aicai-the-con024-903. Consulté le 23 juin 2022

³⁸⁵ Antonio R. ROMERA, « Despertar de una conciencia crítica », dans Damián BAYÓN (dir.), *América Latina en sus artes*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1974, p. 16.

américaine, centre secondaire, sont mesurés selon les contributions originales qu'elle a pu apporter à l'aventure parisienne-universelle, centre créateur. En analysant la production de Bayón pendant sa période de plus forte insertion dans le réseau francastelien, nous avons suggéré qu'il cherche à mettre en valeur la production artistique des centres dits secondaires, qui se trouvent fortement périphérisés dans l'œuvre de son maître, sans pour autant rompre la hiérarchisation qui place Paris au centre. L'aventure hispano-américaine est en effet celle du développement, l'effort d'un centre secondaire qui songe à devenir centre créateur et qui, étant « en développement », y parvient seulement à des moments ponctuels. Il y aurait des éclats de créations originales en Amérique latine, lesquels Bayón tâche de mettre en évidence dans son ouvrage. Néanmoins, il demande à ses lecteurs d'être indulgents envers l'art hispano-américain et ce qu'il considère être ses erreurs. La toute première page de son livre est l'image parfaite de notre réflexion (figure 13).

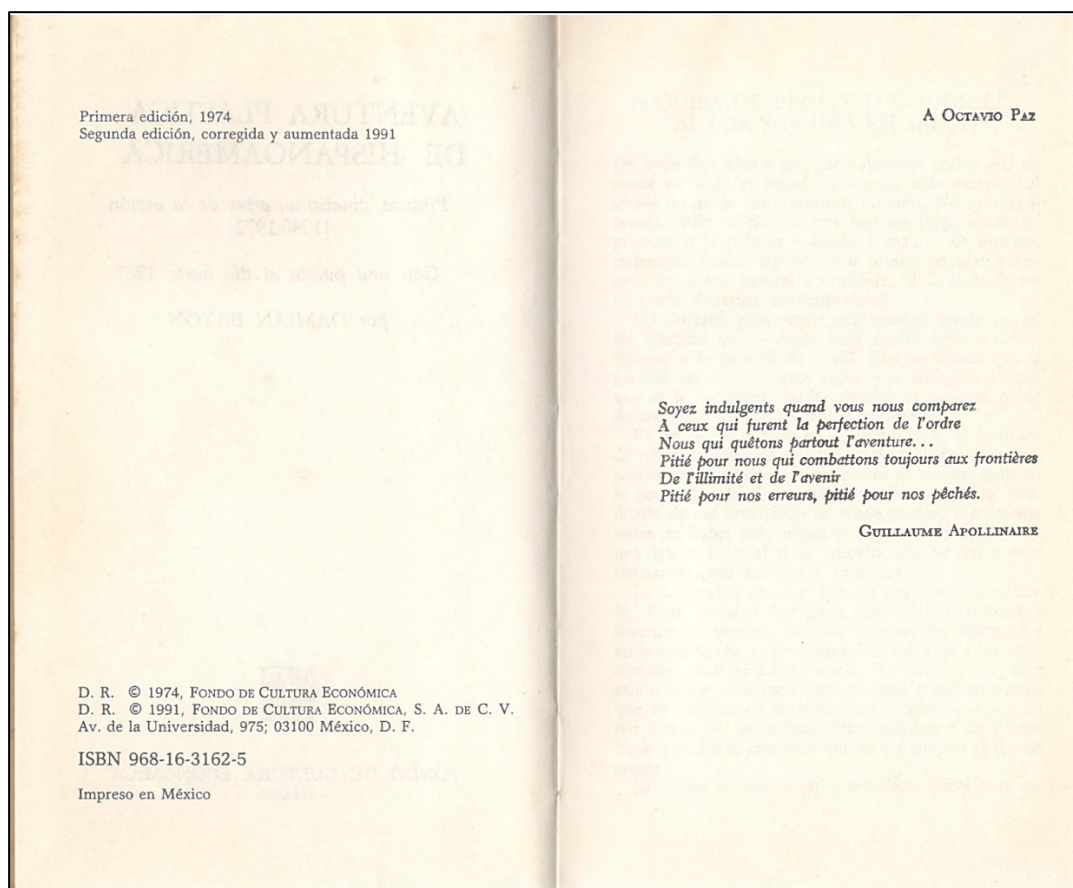


Figure 13 Fiche catalographique, dédicace et exergue dans la deuxième édition d'*Aventura plástica de Hispanoamérica* (1991).

Aventura plástica de hispano-américa est dédiée à Octavio Paz, un des plus importants poètes, essayistes et intellectuels latino-américains, prix Nobel de littérature, traduit et respecté mondialement. Un « poète hispano-américain », selon lui-même, qui représente peut-être ici le potentiel créateur surgi dans un centre secondaire. Et pourtant, sur cette même page, nous trouvons en exergue les mots d'un poète français, Guillaume Apollinaire, né dans le centre créateur par excellence, qui s'affichent afin de demander aux lectrices et lecteurs d'avoir pitié pour une Amérique hispanique (ou latine) qu'on ne saurait pas comparer à « ceux qui furent la perfection de l'ordre » et qui combat toujours « aux frontières de l'illimité et de l'avenir » ; aux frontières, on pourrait ajouter, du sous-développement et de la dépendance culturelle.

La dépendance culturelle est ainsi dépolitisée, puisque le problème élémentaire de l'impérialisme – l'asymétrie des pouvoirs dans les relations internationales – se trouve ici effacé. La dépendance n'est qu'un stage du développement. Elle reste problématique, mais doit être affrontée dans le domaine plastique. La critique doit partir de l'œuvre et non de l'homme, constatant, au cours du processus du développement, les éléments de contribution du centre secondaire latino-américain à l'art universel. C'est en évoquant une chronique d'Umberto Eco pour le magazine italien *L'Espresso* que Bayón rend évidente sa conception de la dépendance culturelle :

Je ne résiste pas à la tentation de citer Umberto Eco, même si à partir d'une note journalistique (*L'Espresso*, 21 septembre 1970) : selon lui, l'intellectuel argentin « suit avec une voracité et une actualité exemplaires ce qui se passe en France, en Allemagne, en Italie ou aux États-Unis. Et comme il est conscient de cette forme de dépendance aux autres cultures, il vit continuellement dans le doute de ne rien produire d'original et se méprise en utilisant des produits étrangers. Ce faisant, il ne se rend pas compte du nombre de contributions originales qu'il apporte ou est capable d'apporter à diverses disciplines ». Pour conclure en disant : « La forme élémentaire du provincialisme ne consiste donc pas à entretenir des relations de dépendance avec les autres cultures, mais plutôt à toujours élaborer la sensation névrotique d'être dépendant ». Je pense que ça ne peut pas être mieux dit³⁸⁶.

³⁸⁶ Damián BAYÓN, *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción [1940-1972] con una puesta al día hasta 1987*, op. cit., p. 270. Notre traduction. Dans le texte original : « No puedo resistir a la tentación de citar a Umberto Eco aunque sea a través de una nota periodística (*L'Espresso*, 21 de septiembre, 1970): según él, el intelectual argentino “sigue con voracidad y actualidad ejemplares cuanto ocurre en Francia, Alemania, Italia o los Estados Unidos. Y como es consciente de esta forma de dependencia de otras culturas, continuamente vive en la duda de no producir nada original y se desprecia mientras utiliza productos ajenos. Obrando así no se da cuenta de cuantas contribuciones originales está dando o es capaz de dar a diversas disciplinas”. Para terminar diciendo: “La forma elemental del provincialismo no consiste entonces en mantener relaciones de dependencia con otras culturas, sino en elaborar siempre la sensación neurótica de ser dependiente.” Creo que mejor no puede ser dicho ».

La « sensation névrotique d'être dépendant » nous rappelle la « névrose d'identité », dont il a été question dans notre introduction, expression que le cubain Gerardo Mosquera emploie, dans les années 1990, pour attaquer la tradition latino-américaniste dans l'art et dans la critique à un moment où elle semble déjà complètement dépassée³⁸⁷. Dans la conclusion de notre thèse, nous verrons d'ailleurs qu'il y a effectivement une connexion entre ces deux expressions. Cependant, contrairement à Mosquera, Bayón écrit ici au moment fort de cette production. De fait, il s'intéresse à une identité latino-américaine (ou hispano-américaine ou argentine) qui aspire à l'universel, une des positions théoriques et politiques articulées à l'intérieur de la critique d'art latino-américaniste. Cette logique de progrès linéaire de la modernité place souvent la faute du « sous-développement » uniquement du côté des « sous-développés ». Cela notamment parce qu'elle part de la croyance selon laquelle dès qu'il y aura des « contributions originales » surgies dans les périphéries, elles intégreront automatiquement le canon universel. C'est le même principe à la base de la lettre de Bayón à Aracy Amaral, que nous avons citée plus haut : Borges est une valeur universelle et, par conséquent, insensé en Occident ; la promotion des arts d'Amérique latine doit donc se limiter aux artistes avec des mérites proprement artistiques, puisque la qualité de l'œuvre s'impose au-dessus du politique³⁸⁸.

Quand Bayón affirme que ses « lecteurs politisés de gauche et les plus jeunes » le considèrent comme un « incurable esthétisant », il ne s'agit pas d'une paranoïa sans ancrage dans la réalité. On le constate dans un passage caustique du journal intime du critique littéraire uruguayen Ángel Rama :

26 octobre 1977

Depuis une semaine, invité par Marta [Traba], Damián Bayón est hébergé chez nous pour donner une série de conférences sur l'art latino-américain au Musée des Beaux-Arts. Je ne le voyais depuis des années et ces jours-ci, nous avons discuté ensemble plus que jamais dans nos vies. Il est comme un vieil oncle gentil, poli, un peu grincheux, qui voit le monde et les êtres humains d'un point de vue ancien et, pourtant, sage. Il se plaint de toutes les méthodes modernes de critique (France et Italie), qu'il dit ne pas comprendre, et avoue préférer les Anglais, capables de commencer une revue d'art par la description du jardin [...] Bien que Damián ait très tôt systématisé son travail avec Francastel et les niveaux français, je perçois le vieil esthéticien (plus aiguisé par la nature homosexuelle³⁸⁹) qui a

³⁸⁷ Gerardo MOSQUERA, « El arte latinoamericano deja de serlo », *ARCO Latino, op. cit.*

³⁸⁸ Damián BAYÓN. Lettre à Aracy Amaral. Paris, 20 septembre 1980. AAA-C-DB-056. IEB-USP.

³⁸⁹ Il s'agit de la seule mention publiée à l'homosexualité de Damián Bayón, un fait bien connu parmi les critiques argentins. Dans une perspective intersectionnelle, il serait, sans doute, pertinent d'étudier la place de la sexualité à

donné tant de gentils dilettantes à notre culture du Río de la Plata, ces délicats « *causeurs* » de l'art qui me paraissent maintenant si vieux, et qui ont fait une contribution, pas de doute, mais dont je ne veux rien savoir³⁹⁰.

Rama, figure majeure de la critique littéraire latino-américaniste, n'a qu'un peu plus de dix ans de plus que ce « vieil oncle gentil », Damián Bayón. Ce qui a sans doute mal vieilli lorsqu'on est rendu à la fin des années 1970, c'est la conception d'histoire (ou de sociologie, peu importe) de l'art que celui-ci continue de défendre. Rama s'étonne du caractère esthétisant de conceptions de Bayón, « bien qu'il ait très tôt systématisé son travail avec Francastel ». Or, nous croyons, au contraire, que c'est justement la critique moderne de Francastel, centrée sur l'œuvre, qui ne répond plus aux questions à la fois critiques et politiques qui prédominent à un moment où la crise du projet de la modernité prend le centre du débat. La position de Bayón est vue comme étant esthétisante non parce que formaliste ou anti-sociologique, mais plutôt parce que déconnectée de la sphère du politique, c'est-à-dire la sphère du conflit, de l'antagonisme constitutif de toute société humaine³⁹¹.

Dans le latino-américanisme, cette dimension s'articule notamment autour du problème de l'impérialisme, y compris face aux dictatures qui, appuyées notamment par les États-Unis, s'imposaient alors dans plusieurs pays de la région³⁹². Or, l'impérialisme est le grand absent de la pensée consensuelle de Damián Bayón, une pensée qui cherche à concilier la hiérarchie établie par les relations entre centre créateur et centre secondaire dans le travail de Pierre Francastel avec la mise en valeur – non politisée, parce que basée sur le « mérite » – des arts d'Amérique latine. Dans *Aventura plástica de hispanoamérica*, le moment le plus frappant de cet effort de conciliation est

l'intérieur des sociabilités intellectuelles latino-américanistes. Bayón n'est, bien évidemment, pas le seul homosexuel dans ce groupe. Pourtant, cette question est confrontée au manque criant de documentation. Soulignons, d'ailleurs, que dans le magnifique fonds Damián Bayón, à Santa Fe, nous retrouvons des documents personnels, y compris à propos de sa vie financière et familiale, mais absolument aucune mention à sa vie amoureuse ou affective.

³⁹⁰ Ángel RAMA, *Diario, 1974-1983*, Buenos Aires/Montevideo, El Andariego/Trilce, 2008, p. 76-77. Notre traduction. Dans le texte original : « 26 de octubre de 1977. Desde hace una semana, invitado por Marta, está en casa Damián Bayón que dicta un ciclo de conferencias sobre arte latinoamericano en el Museo de Bellas Artes. Hacía años que nos le veía y en estos días hemos platicado más que nunca en nuestras vidas. Como un viejo tío amable, educado, algo maniático, que ve al mundo y a los seres humanos desde una perspectiva antigua y a la vez sabia. Se queja de todos los métodos modernos de la crítica (Francia y Italia) a los que dice no entender y confiesa preferir los ingleses, capaces de iniciar un recensamiento de arte con la descripción del jardín [...] Aunque Damián sistematizó luego su trabajo con Francastel y los niveles franceses, siento al viejo esteticista (más agudizado por la naturaleza homosexual) que dio tantos amables dilettantes a nuestra cultura rioplatense, esos delicados “causeurs” del arte que ahora me parecen tan, tan antiguos, y que hicieron una contribución, no hay duda, pero de la que no quisiera saber nada ».

³⁹¹ Chantal MOUFFE, *L'illusion du consensus*, op. cit.

³⁹² Clara NIETO, *Los amos de la guerra: el intervencionismo de Estados Unidos en América Latina de Eisenhower a G.W. Bush*, Mexico, Debate, 2006 ; Odd Arne WESTAD, *The global Cold War: Third World Interventions and the Making of our Times*, op. cit.

probablement l'évaluation que Bayón fait des affiches cubaines dans un chapitre opportunément intitulé « *La pintura "comprometida"* » [La peinture « engagée »]. Étonnement, Bayón se dit « très favorablement impressionné par l'*afichismo* »³⁹³. D'abord, il décrit les affiches et les situe dans la société cubaine :

En supprimant toutes ces sources de divertissement diurnes et nocturnes qui commentent et vantent les produits d'une société capitaliste – chose qui n'arrive plus à Cuba, où tout dépend de l'État – les dirigeants ont eu l'intelligence de comprendre qu'ils devaient faire appel au graphisme et aux arts plastiques pour faire "vivre" la ville, plastiquement parlant³⁹⁴.

Pour Francastel, « les impressionnistes français et leurs successeurs ont été les peintres de leur époque, parce qu'ils ont traduit en peinture un moment de l'histoire humaine »³⁹⁵. C'est une question d'adéquation. En effet, selon Bayón, l'*afichismo* cubain serait adéquat à réalité sociale et historique cubaine au même titre que le muralisme, au Mexique, quelques décennies plus tôt. « Ce qui a rendu le mouvement fascinant, c'est que Rivera et Orozco – chacun à leur manière – en sont venus à intégrer les *formes* au *contenu* dans des œuvres qui marquent – comme rien d'autre – une période historique particulière : celle de la révolution mexicaine »³⁹⁶. Intégration des formes aux contenus et adéquation historique. Voilà la recette, selon Bayón, pour prétendre à contribuer au grand récit de l'histoire de l'art. Bayón avoue, pourtant, ne pas avoir toujours eu un avis positif sur l'*afichismo*. Il se serait ravisé pendant un voyage sur l'île en 1970, lorsqu'il s'y trouvait, envoyé par l'UNESCO, pour interviewer l'architecte Fernando Salinas pour *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*³⁹⁷. Les affiches cubaines ne seraient pas arrivées en retard par rapport à ce qui avait été fait dix ans plus tôt à Paris, Londres ou New York, parce que, à Cuba, les artistes auraient su combiner de façon originale des « signes isolés » connus :

Oui, je sais que presque tout ce qu'ils exploitent avec talent existait déjà sous forme de *signe isolé* ; peu importe. Je pense être bien placé pour savoir que tout ce que j'ai vu dans

³⁹³ Damián BAYÓN, *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción [1940-1972] con una puesta al día hasta 1987*, op. cit., p. 278. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] salí muy favorablemente impresionado con el *afichismo* [...] ».

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 279. Notre traduction. Dans le texte original : « Al suprimir todas esas fuentes de animación diurna y nocturna que comentan y exaltan los productos de una sociedad capitalista – cosa que ya no ocurre en Cuba en que todo depende del Estado –, los dirigentes tuvieron la inteligencia de comprender que había que apelar a la gráfica y a la plástica para hacer "vivir" a la ciudad, plásticamente hablando ».

³⁹⁵ Pierre FRANCASTEL, *Histoire de la peinture française*, op. cit., p. 56.

³⁹⁶ Damián BAYÓN, *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción [1940-1972] con una puesta al día hasta 1987*, op. cit., p. 280. Notre traduction. Dans le texte original : « Lo que hizo fascinante el movimiento fue que Rivera y Orozco – cada uno a su manera – llegaron a integrar formas con contenidos en obras que marcan – como nada – un tiempo histórico particular: el de la revolución Mexicana ».

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 277-278.

le pavillon de Cuba ou ce qui se trouve dans les livres (cf. *The Art of Revolution*, D. Stermer, introduction de Susan Sontag, Londres, 1970) appartient au canon des arts plastiques mondiaux de ces dernières années. J'insiste sur le fait que peu importe, ce n'est pas la nature des ingrédients mais la façon de les utiliser, de les combiner et de *leur faire dire quelque chose* qui résulte suprêmement original³⁹⁸.

Bref, les affiches cubaines produisent des formes originales et, par conséquent, méritent d'intégrer le canon récent des beaux-arts universels. Une analyse, malgré le fait d'être positive, très différente de ce que présente la critique cubaine Adelaida de Juan pendant la réunion de Quito, dont les idées nous découvrons dans les notes manuscrites de Bayón³⁹⁹. Pour de Juan, les affiches intègrent une tradition plus longue, celle de la lithographie représentant les productions du sucre et du tabac à Cuba au 19^e siècle, une production visuelle d'artistes anonymes participant à la réalité sociale et non érudite de leur époque, « l'effort d'une société pour se comprendre et s'expliquer ». Du point de vue méthodologique et critique, de Juan s'intéresse, en effet, au débat à propos des rapports entre production de masse et culture visuelle populaire. Ses préoccupations ne sauraient être plus éloignées du désir de contribuer à l'histoire universelle de la vie des formes. Les affiches, comme les lithographies dans le siècle précédent, jouent un rôle politique. Avant l'œuvre, de Juan voit l'homme. Au moment d'écrire *Aventura plástica en hispanoamérica*, Bayón se trouvait plongé dans une Amérique latine devenue pour lui plus vivante que jamais dans le cadre de ses contrats avec l'UNESCO. Il lui était impossible de ne pas écouter Adelaida de Juan et les autres latino-américanistes de Quito, d'où le besoin de se forger une double appartenance, une double identité. Damián Bayón, Latino-Américain de Paris, disciple de Francastel.

Dans une lettre affectueuse à son amie Aracy Amaral après ce qui semble avoir été un conflit entre les deux, Bayón essaie de résumer ce qui le sépare du latino-américanisme qu'il avait tant aidé à tisser :

N'oublie pas que nous appartenons à des générations différentes. Tu es fondamentalement préoccupée par une situation politique que tu souhaites améliorer ; et en même temps tu es déterminée – comme [Frederico] Morais⁴⁰⁰ – à participer activement à une certaine

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 280. Notre traduction. Dans le texte original : « Sí, ya sé que casi todo lo que explotan con talento existía ya como signo suelto; no importa. Creo estar en buena posición para saber que todo lo que vi en el Pabellón Cuba o lo que está en los libros (cf. *The Art of Revolution*, D. Stermer, introd. De Susan Sontag, Londres, 1970) pertenece al acervo de la plástica mundial de estos últimos años. Insisto que no importa, no es la índole de los ingredientes sino la manera de usarlos, de combinarlos y de hacerles decir algo la que resulta supremamente original ».

³⁹⁹ Damián BAYÓN. Notes prises pendant la réunion de l'UNESCO sur les arts plastiques en Amérique latine (manuscrit), 65p. Quito, 22-26 juin 1970. A454, LDB.

⁴⁰⁰ Frederico Morais, critique d'art brésilien.

avant-garde. Les deux positions sont généreuses mais peuvent devenir monotones et irritantes vues de l'extérieur⁴⁰¹.

Tisseur du réseau de sociabilité latino-américaniste, mais, en même temps, quelqu'un qui le voit, parfois, « de l'extérieur ». Voilà Damián Bayón. La question générationnelle se présente à nouveau – comme dans le journal de Rama – pour justifier le refus du politique et aussi certaines de ses positions à l'égard de l'art conceptuel, une question sur laquelle nous nous penchons dans le prochain chapitre.

4. Considérations pour un bilan : l'identité latino-américaine, une réponse à la crise du projet de la modernité

Vers la fin des années 1960, la crise du projet de la modernité s'impose comme problème fondamental à la critique d'art. Cette crise, certes, n'était pas une nouveauté. Les deux guerres mondiales avaient déjà mis en question les belles promesses de progrès matériel et social des avant-gardes artistiques du début du 20^e siècle. Or, dans l'après-guerre, la transformation radicale des possibilités de diffusion de l'information par la radio, le cinéma et la télévision ont transformé les habitudes de consommation culturelle, exacerbant le sentiment d'aliénation d'artistes et critiques travaillant dans le domaine des beaux-arts. En Amérique latine, cette crise est vécue de manière plus intense encore, car la précarité économique, sociale et politique rend la séparation entre art et vie quotidienne particulièrement intolérable, notamment après la révolution cubaine de 1959.

Dans ce scénario, la conscience du sous-développement devient aussi la conscience de la déconnexion entre les périphéries du capitalisme et un projet de la modernité qui reposait sur la centralité de l'art européen et, par conséquent, impliquait l'idée d'un retard latino-américain par rapport à celui-ci. La crise du projet de la modernité et le problème de la dépendance culturelle en Amérique latine sont donc étroitement liés l'un à l'autre. Il était impératif de prendre en considération les spécificités culturelles, politiques et économiques pour imaginer un art et une critique d'art répondant aux aspirations latino-américaines. Au cours des années 1970, un latino-américanisme optimiste et militant cherche à formuler un nouveau projet de la modernité. Le défi

⁴⁰¹ Damián BAYÓN. Lettre à Aracy Amaral. Paris, 9 février 1979. A159/04. LDB. Notre traduction. Dans le texte original : « No te olvides que pertenecemos a diferentes generaciones. Tú estás fundamentalmente preocupada por una situación política que quisieras mejoras; y al mismo tiempo estás empeñada – como [Frederico] Morais – a de participar de una cierta vanguardia activamente. Ambas posiciones son generosas pero pueden volverse monótonas e irritantes vistas desde afuera ».

était de répondre à la fois à la crise de l'art moderne et à la crise du développementalisme latino-américain par la mise en place d'un art d'avant-garde à l'écoute des réalités latino-américaines du sous-développement. La réunion de l'UNESCO à Quito et l'ouvrage collectif *América Latina en sus artes* furent un premier pas dans cette direction, inaugurant la décennie d'or de la critique latino-américaniste, pendant laquelle d'autres rencontres et publications sont venues proposer des réponses à la crise.

Or, le latino-américanisme de la deuxième moitié du 20^e siècle, nous l'avons vu, est loin d'avoir été homogène et consensuel. Plusieurs pensées théoriques, méthodologiques et politiques intègrent ce mouvement. Des critiques comme Adelaida de Juan, Edmundo Desnoes ou Mário Pedrosa, certes. Mais aussi Damián Bayón, notre vieil oncle esthétisant, le plus fidèle disciple de Francastel. Dans son rôle de Latino-Américain de service en Europe, il était tiraillé entre ses convictions théoriques, qui plaçaient Paris irrémédiablement au centre de la culture mondiale, et le malaise causé par le manque de reconnaissance aux productions artistiques et intellectuelles d'une Amérique latine dont il était, malgré lui, le représentant. Ces questions le suivront jusqu'à la fin de sa vie, toujours présentes dans son travail au début des années 1990. Dans les prochains chapitres, nous continuons, d'ailleurs, de le suivre. Nous le suivons dans ses participations aux événements et projets collectifs de la critique latino-américaniste et aussi dans ses absences, elles aussi significatives pour l'étude des conflits internes dans ce réseau de sociabilité intellectuelle.

CHAPITRE III

Rencontres, expositions, débats : tentatives d'institutionnalisation de la critique d'art latino-américaniste dans les années 1970

Nous avons analysé jusqu'ici des événements, des ouvrages et des revues culturelles constituant des espaces de sociabilité intellectuelle où a été engendrée une critique d'art latino-américaniste à partir des années 1960. Dans la décennie suivante, cette critique parvient progressivement à son très court âge d'or, des années remplies de rencontres, d'expositions et de débats qui analysent l'art latino-américain, débattent de son identité, de ses conditions de production et de réception. La répétition des mots « premier » et « première » dans les titres donnés à plusieurs de ces événements témoigne d'un effort d'*institutionnalisation* du projet latino-américaniste⁴⁰². Or, nonobstant cet engouement continentaliste évident tout au long des années 1970, il y a de profonds désaccords parmi les protagonistes de ce réseau intellectuel. Ils cherchent à surmonter une situation de dépendance économique, politique et culturelle commune, mais les stratégies critiques, artistiques et politiques pour y parvenir sont alors loin de faire l'objet d'un consensus.

Il importe, dès lors, de définir ce que nous comprenons par institutionnalisation de la critique latino-américaniste. Le sociologue Michel Forsé suggère l'existence de deux types de réseaux : ceux dont l'organisation est constituée (qu'il appelle tout simplement *organisations*) et ceux dont l'organisation n'est pas constituée (les *réseaux de sociabilité*)⁴⁰³. Tandis que dans une organisation les frontières sont bien définies, les rôles des membres sont spécialisés et les règles de fonctionnement sont explicites, dans un réseau de sociabilité, les liens d'appartenance sont flous, les rôles sont peu spécialisés et la coordination des actions se fait par voisinage et non selon des critères établis préalablement. Selon Forsé, entre ces deux pôles, il existe, pourtant, des liens. En

⁴⁰² Parmi ces événements, la Biennale ibéro-américaine de peinture de Coltejer (Medellín, Colombie), pionnière pour son cadre continentaliste, avec des éditions en 1968, 1970 et 1972 ; la Rencontre d'arts plastiques latino-américains [*Encuentro de plástica latinoamericana*], avec une première édition, binationale, en 1972 (La Havane et Santiago du Chili), puis des éditions en 1973, 1976 et 1979 (La Havane) ; le symposium *Speak Out! ¡Charla! Bate-Papo! A Symposium on Contemporary Art and Literature of Latin America* (Austin, Texas, 1975) ; la Première rencontre ibéro-américaine de critiques d'art et d'artistes plasticiens (Caracas, 1978) ; le Premier Colloque latino-américain de photographie (Mexico, 1978) ; la Première Biennale ibéro-américaine de peinture de l'Institut Culturel Domecq (Mexico, 1978) ; la Première Biennale latino-américaine de São Paulo (1978) ; et les Premières journées internationales de la critique (Buenos Aires, 1978).

⁴⁰³ Michel FORSÉ, « Les réseaux de sociabilité : un état des lieux », *L'Année sociologique*, op. cit., p. 248-250.

effet, précise-t-il, il est fréquent de voir un réseau d'amis se transformer en une association, ce qui n'empêche pas que des liens du type « réseau de sociabilité » persistent après la constitution d'une organisation. Par institutionnalisation nous comprenons ainsi l'effort de la critique latino-américaniste non pas vers la constitution d'une organisation unique, mais plutôt vers un ancrage dans différents espaces institutionnels capables d'assurer une plus grande régularité des échanges entre les membres du réseau et l'amplification de son impact réel – culturel et politique – dans les sociétés latino-américaines.

Ce processus s'intensifie dans la deuxième moitié des années 1970, mais son point de départ est antérieur. Dans le chapitre précédent, nous avons vu l'importance du Système des Nations Unies en tant que cadre institutionnel à l'intérieur duquel le latino-américanisme a pu se répandre et se consolider. En effet, le lien de continuité entre ces nouveaux développements et la collection éditoriale de l'UNESCO sur les cultures latino-américaines est évident pour plusieurs des personnes qui y participent, parmi lesquels le critique mexicain Jorge Alberto Manrique. Au symposium d'art d'Austin de 1975, il évoque le caractère pionnier du livre *América Latina en sus artes*, publié l'année précédente, qui aurait constitué, en Amérique latine, une avancée en vue d'un travail critique plus conscient :

[...] certains d'entre nous ici présents ont contribué à un livre qui a été fait avec l'UNESCO, dont nous sommes co-responsables, qui est en fait l'un des rares efforts, aussi imparfait soit-il, pour présenter une vision générale de la réalité latino-américaine. Je dois dire que la préparation de ce livre a demandé beaucoup de travail car la première fois que nous nous sommes rencontrés pour en discuter, il s'est avéré que nous connaissions tous notre situation spécifique dans chaque pays, mais nous ignorions terriblement la situation dans les autres pays, ces pays tellement fraternels, tellement égaux, tellement pareils, tellement dans la même cause, ils nous étaient inconnus, à nous, les supposés spécialistes, à un degré vraiment effrayant. Le besoin, je dirais presque d'une « banque d'informations » pour un travail critique plus conscient et plus général me paraît vraiment pressant et je le comprends comme une avancée, aussi limitée soit-elle, dans cet échange d'informations dont la nécessité – je dis – est absolue⁴⁰⁴.

⁴⁰⁴ Jorge Alberto MANRIQUE dans Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 89. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] algunos de los que estamos aquí presentes hemos contribuido a un libro que se hizo con la UNESCO, somos corresponsables de esto que es de hecho uno de los pocos esfuerzos, por defectuoso que pueda ser, para tener una visión general de la realidad latinoamericana. Debo decir que preparar ese libro costó mucho trabajo porque cuando nos reunimos por primera vez para discutir acerca de ese punto, el resultado es que todos sabíamos nuestra concreta situación en cada país pero éramos terriblemente ignorantes acerca de la situación en los demás países, estos países tan hermanos, tan iguales, tan los mismos, tan en la misma causa, nos eran desconocidos a los supuestos especialistas en un grado verdaderamente espeluznante. La necesidad, casi diría yo de un “banco de información” para una labor crítica más consciente y más general, yo la siento verdaderamente apremiante y entiendo éste como un paso adelante, tan limitado como pueda ser, en este intercambio de información cuya necesidad – digo – es absoluta ».

Dans la deuxième seconde de la décennie, le réseau latino-américaniste cueille les premiers fruits de cette avancée, poursuivant les discussions à propos d'un projet d'unité culturelle continentale qui demeure, cependant, fragile.

Dans ce chapitre, nous examinons trois évènements, tenus à Austin, Texas (1975), à Caracas (1978) et à São Paulo (1978), à l'occasion desquels se sont réunis quelques-unes et quelques-uns des plus prolifiques critiques d'art d'Amérique latine. Nous ne proposons pas des comptes rendus de ces rencontres, avec des descriptions exhaustives soit de leur organisation soit des différentes communications qui y sont présentées⁴⁰⁵. En effet, nous considérons la documentation dont nous nous servons – actes, comptes rendus, articles de presse et d'autres – non seulement comme sources d'informations factuelles, mais aussi en tant qu'éléments constitutifs de la sociabilité. Nous partons des contextes de production et de circulation de ces documents afin de développer davantage les hypothèses que nous avons énoncées : dans les années 1960 et 1970, un réseau de sociabilité intellectuelle latino-américaniste a développé un projet de critique d'art, lequel doit être compris, de manière générale, dans le cadre de la lutte contre l'impérialisme et la dépendance culturelle qui suivent la prise de conscience du sous-développement dans l'Amérique latine de l'après-guerre. Ce projet latino-américaniste a aussi constitué une *réponse située* à la crise du projet de la modernité de matrice européenne, un des thèmes fondamentaux de la critique culturelle occidentale dans la même période.

1. Austin, 1975

Il semble ironique que ce soit l'Université d'Austin au Texas [*sic*]⁴⁰⁶, USA, qui débattre d'un sujet qui nous concerne exclusivement et que tant de tristes épigones qui végètent dans nos pays préfèrent écarter.

Marta Traba, 1975⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ Pour une première étude des symposiums de la critique d'art latino-américaniste dans les années 1970, voir le travail pionnier de Fabiana Serviddio, dont notamment le chapitre VI, intitulé « Los simposios de la crítica en busca de la identidad » [Les symposiums de la critique en quête de l'identité]. Fabiana SERVIDDIO, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Buenos Aires, Mino Y Davila, 2012, p. 243-268.

⁴⁰⁶ Il s'agit de l'Université du Texas à Austin.

⁴⁰⁷ Marta TRABA dans Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad*, op. cit., p. 42. Notre traduction. Dans le texte original : « Parece ironía que sea la universidad de Austin en Texas, USA, quien debata un tema que nos concierne exclusivamente y que tantos tristes epígonos que vegetan en nuestros países, prefieren desechar ».

Du 27 au 29 octobre 1975, l'Université du Texas à Austin et la revue culturelle mexicaine *Plural* réalisent un double symposium, dans les domaines de la littérature et des arts visuels, intitulé *Speak Out! ¡Charla! Bate-Papo! A Symposium on Contemporary Art and Literature of Latin America*. L'évènement est coordonné par Rodolfo Cardona, responsable du volet littéraire, et Donald B. Goodall, responsable du volet d'art, tous les deux professeurs à UT Austin, avec participation de Damián Bayón, collaborateur fréquent de *Plural* et, à ce moment-là, professeur invité à la même université. Le titre partiellement trilingue, dont la première partie est composée d'expressions en anglais, espagnol et portugais, est indicatif de l'étendue géographique de cette rencontre, réunissant des spécialistes des États-Unis, de l'Amérique hispanique et du Brésil. Parallèlement, une exposition, *12 Latin American Artists Today / 12 Artistas latinoamericanos de hoy*, est organisée par *Plural* au University of Texas Art Museum⁴⁰⁸, avec pour commissaires Damián Bayón et le secrétaire de rédaction de la revue, Kasuya Sakai, peintre et critique d'art argentin vivant au Mexique.

La simple référence au symposium d'Austin suffit pour évoquer chez les spécialistes de l'art ou de la critique latino-américaine un mot-clé : *identité*. Le problème de l'identité traverse toutes les questions proposées initialement aux panelistes par l'organisation, en plus de figurer, deux ans plus tard, dans le titre de la publication des actes du volet d'art du double symposium, *El artista latinoamericano y su identidad* [L'Artiste latinoaméricain et son identité] (1977)⁴⁰⁹. Or, nous affirmons dans ce chapitre, peut-être contre-intuitivement, que l'identité n'y fut pas le thème central des discussions. Le problème se pose et suscite des débats, bien entendu, mais le constat général est qu'il s'agit d'une mauvaise question ou, au moins, d'une question dépassée. C'est pourquoi nous suggérons que le thème central de cette rencontre, et aussi de celles de Caracas et de São Paulo, fut plutôt la *dépendance culturelle* – inscrite dans un cadre de crise du projet de la modernité – et les différentes réponses de l'art et de la critique d'Amérique latine à ces problèmes. L'identité, sa définition ou promotion, n'y était qu'une des solutions envisagées.

⁴⁰⁸ Actuellement, Blanton Museum of Art.

⁴⁰⁹ Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad*, op. cit.

1.1. Le symposium d'art

Quels documents nous informent sur le célèbre symposium du Texas ? Initialement, le programme du double colloque (figures 14 e 15) et deux comptes rendus parus dans *Plural*⁴¹⁰. Or, la source principale pour l'étude de cet évènement est sans doute la publication, en 1977, par Damián Bayón, des actes du volet d'art de ce double symposium, contenant tant la transcription des communications des panelistes que celle des débats subséquents (figure 16). Cette source précieuse, qui nous plonge dans le vif du débat, doit pourtant être considérée dans ses limitations. Il importe de signaler, d'abord, qu'il s'agit d'un document délibérément amputé, puisque les discussions tenues dans les panels littéraires n'ont jamais fait l'objet d'une telle publication. Et pourtant, il est facile d'en constater les échos en lisant les dialogues autour des arts visuels. Or, puisqu'il s'agit d'une initiative de Bayón, il est naturel que ces actes ne concernent que son domaine de recherches. Par ailleurs, l'histoire de l'art était alors, de toute évidence, le parent pauvre des études littéraires en Amérique latine. Celles-ci constituaient un réseau de sociabilité intellectuelle plus solide, qui comptaient déjà un nombre de publications spécialisées notablement plus élevé, spécialement depuis le boom des années 1960⁴¹¹.

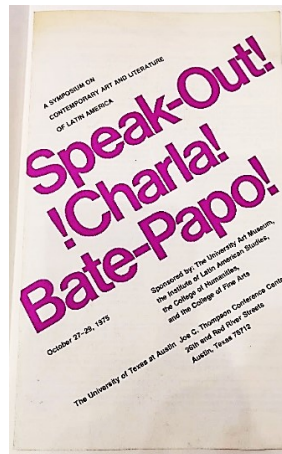


Figure 14 Couverture du programme de *Speak Out! ¡Charla! Bate-Papo!* A symposium on contemporary art and literature of Latin America (1975).

⁴¹⁰ Le premier compte rendu, dans le numéro 51 de la revue, de décembre 1975, est une note éditoriale courte, publiée juste après une reproduction du discours d'ouverture de l'évènement, écrit par Octavio Paz et lu à Austin en absence de celui-ci ; puis, dans le numéro 52, de janvier 1976, un long texte, signé par Damián Bayón, propose un résumé des idées principales de chaque paneliste et des discussions qui ont suivi les présentations. « El simposio de Austin », *Plural. Crítica y literatura*, n° 51, 1975 ; Damián BAYÓN, « Reflexiones sobre un simposio de arte », *Plural. Crítica y literatura*, n° 52, 1976.

⁴¹¹ Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, *El Boom de la novela latinoamericana: ensayo, op. cit.*

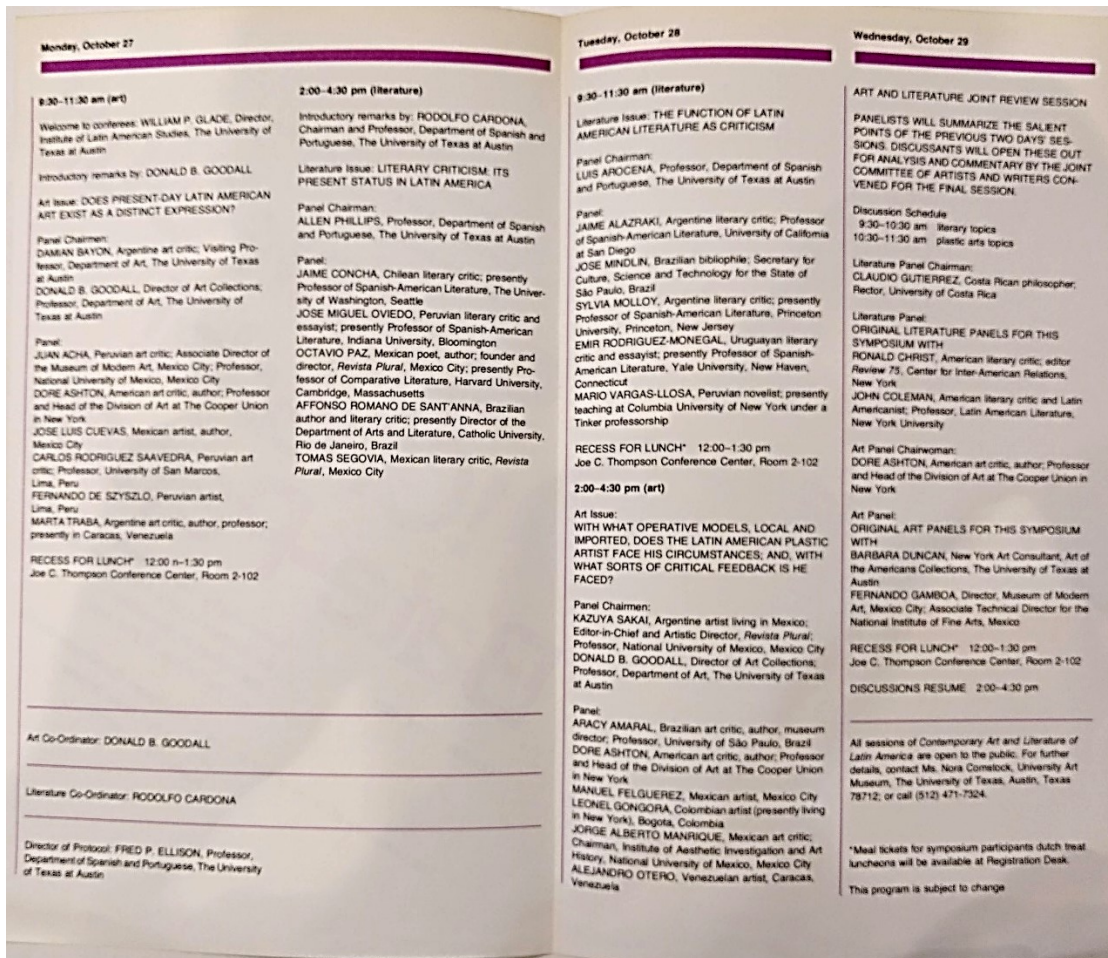


Figure 15 Programme de *Speak Out! ¡Charla! Bate-Papo! A symposium on contemporary art and literature of Latin America* (1975).

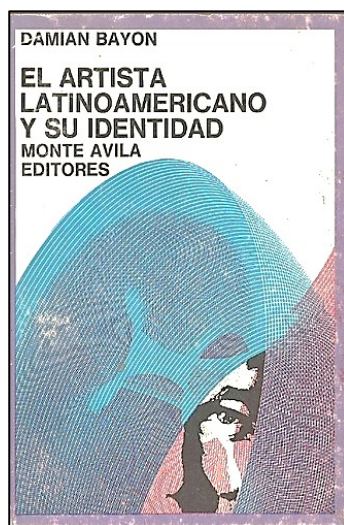


Figure 16 Couverture de *El Artista latinoamericano y su identidad* (1977).

Il importe de prendre ces actes dans leur événementialité. Ils sont le produit d'un travail de transcription, de sélection et de traduction, voire de l'emprise discrète de Damián Bayón sur ce réseau intellectuel. Nous pouvons, en effet, les placer dans le croisement de réseaux que notre chapitre précédent suggère comme étant à la base du parcours intellectuel de Bayón. *El artista latinoamericano y su identidad* semble avoir pour modèle les actes d'un colloque en hommage à Pierre Francastel, tenu à Paris en 1974⁴¹². Ceux-ci figurent, cette même année, dans *Coloquio/Artes*, revue de la Fondation Calouste Gulbenkian, avant de devenir un livre deux ans plus tard, *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire : Francastel et après* (figure 17). Cet ouvrage contient non seulement les textes des communications présentées, mais aussi la transcription des discussions tenues lors de deux tables rondes, auxquelles participent quelques-unes des figures les plus importantes de l'histoire culturelle, de la critique et de la théorie de l'art françaises, parmi lesquelles Georges Duby, Jacques Le Goff, André Chastel, Hubert Damisch et Roland Barthes⁴¹³. Dans le texte d'introduction, Le Goff réfléchit sur la nature même du colloque en question. Nous partons de ses réflexions afin de comprendre la publication des actes du symposium du Texas en tant qu'évènement d'histoire intellectuelle :

Enfin, parce que dans la ligne de cette École⁴¹⁴ et de Pierre Francastel lui-même, le programme de ce colloque est un dialogue entre les sciences humaines à propos de l'œuvre d'art ou plutôt des objets de civilisation. Mais cette orientation n'est pas le fait d'une chapelle. Toutes les approches de qualité dans le domaine de l'histoire et de la sociologie de l'art, avec leurs représentants les plus autorisés, sont appelés à confronter ici leurs idées et leurs méthodes. § Que les dialogues noués ici trouvent ensuite de fécondes continuations qui permettront de mieux assurer à l'étude de l'art sa place indispensable dans la vie et la science des sociétés humaines⁴¹⁵.

⁴¹² Bayón, invité par Galienne Francastel à l'évènement, n'y participa pas, possiblement parce qu'il se trouvait alors à Austin : « Maintenant il s'agit de préciser les sujets dont chacun voudrait se charger afin d'établir le programme. Nous pensons à une quinzaine de communications, en trois ou quatre jours, avec discussion. J'aimerais beaucoup que tu me fasses savoir aussi vite que possible de quoi tu penses nous entretenir ». Galienne FRANCASTEL. Lettre à Damián Bayón. Sans lieu, 25 mai 1973. A051/13, LDB.

⁴¹³ *Coloquio/Artes*, revue de la Fondation Calouste Gulbenkian, n^{os} 17, 18 et 19, parus en avril, juin et décembre 1974 respectivement ; COLLOQUE PIERRE FRANCASTEL, *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire : l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, actes du colloque Pierre Francastel, tenu à Paris du 6 au 9 février 1974, Paris, Denoël/Gonthier, 1976.

⁴¹⁴ Il s'agit de la VI^e section de l'École pratiques des hautes études, à Paris.

⁴¹⁵ Jacques LE GOFF, « Ouverture », dans *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire: l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976, p. 8.

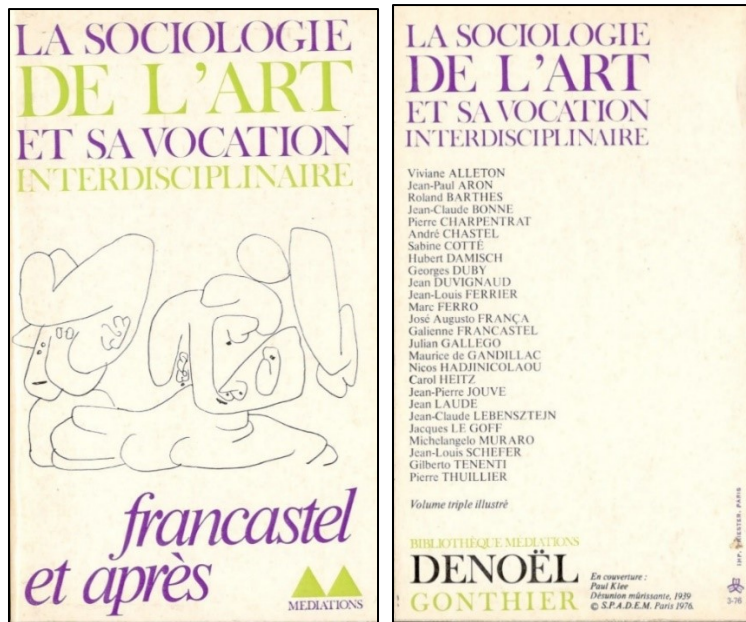


Figure 17 Couverture et quatrième de couverture de *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. Francastel et après* (1976).

Les actes de la rencontre d'Austin sont à la fois le produit d'une rencontre, indice de l'existence d'un réseau de sociabilité intellectuel, et sa mise-en-scène publique, lorsque « toutes les approches de qualité dans le domaine de l'histoire et de la sociologie de l'art [en Amérique latine], avec leurs représentants les plus autorisés, sont appelés à confronter ici leurs idées et leurs méthodes ». Dans les années 1990, lorsque la critique d'art latino-américaniste était déjà chose du passé, le critique cubain Gerardo Mosquera célèbre la fin de l'art dit « latino-américain », parce qu'en Amérique latine on produit désormais un « art sans nom de famille »⁴¹⁶. Vingt ans plus tôt, les actes publiés par Bayón visent, au contraire, à produire un portrait de famille de la critique latino-américaniste, une preuve de l'existence d'un réseau de sociabilité formé autour de ce critère géo-historique, ainsi qu'une affirmation, dans le contexte régional, de l'autorité des critiques qui y figurent. En les publiant, celui qui se vante d'être le tisseur de ce réseau espérait peut-être en assurer « de fécondes continuations ».

Nous devons maintenant nous tourner vers le symposium lui-même. Nous commençons par ses cadres institutionnels – la revue *Plural* et l'Université du Texas à Austin – puis, nous passons à la liste des personnes étant intervenues dans les panels d'art visuel et, par la suite, aux thèmes et débats qui ont dominé la rencontre. Lorsque nous avons analysé les projets de l'UNESCO, il a été

⁴¹⁶ Gerardo MOSQUERA, « El arte latinoamericano deja de serlo », *ARCO Latino*, *op. cit.*

question de considérer les revues culturelles latino-américaines en tant qu'unités de base, chacune représentant un projet critique particulier, ce qui nous a permis de proposer un croisement de réseaux intellectuels latino-américains et latino-américanistes à l'intérieur de cette organisation internationale. À Austin, nous avons une revue à la tête de l'évènement, *Plural. Crítica y literatura*, une publication façonnée par l'autorité de son prestigieux fondateur, le poète et essayiste mexicain Octavio Paz. Dans son texte d'ouverture du double symposium d'Austin, lu en son absence, Paz parle de critique, d'identité latino-américaine et d'engagement politique, les problématiques qui domineraient, par la suite, les débats pendant les trois jours de discussion. Il est d'abord question de savoir si l'Amérique latine produit une critique de qualité, puis d'affirmer son insertion dans la tradition occidentale et, enfin, de se questionner à propos de ses rapports avec des tendances politiques spécifiques, défendant son indépendance vis-à-vis les différentes idéologies dominantes du 20^e siècle. Selon Paz, l'Amérique latine produit tant une littérature critique qu'une critique littéraire, la deuxième étant pourtant le travail de figures isolées, qui n'ont jamais constitué un mouvement critique tel le *New Criticism* aux États-Unis ou le structuralisme en France. La centralité de la dimension critique dans la scène littéraire latino-américaine serait, d'ailleurs, la preuve incontestable de son occidentalité :

La présence constante de la pensée critique dans la poésie et la fiction de notre Amérique n'est pas fortuite : c'est un trait commun à toute la littérature occidentale moderne. (Preuve supplémentaire, si jamais il fallait prouver quelque chose d'évident, de notre véritable appartenance : par l'histoire et la culture, nous appartenons à l'Occident, et non à ce tiers monde nébuleux dont parlent les économistes et les politiciens. Nous sommes un extrême de l'Occident, un extrême excentrique et dissonant)⁴¹⁷.

Après avoir écarté l'appartenance de l'Amérique latine au tiers monde, Paz dénonce la politisation de la critique dans la région : « Ces dernières années, enivrés par ces formes inférieures d'instinct religieux que sont les idéologies politiques contemporaines, de nombreux intellectuels latino-américains ont abdicé [...] *Plural* a été fondée pour faire face à cet état de fait »⁴¹⁸. *Plural* assume

⁴¹⁷ Octavio PAZ dans Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 22. Notre traduction. Dans le texte original : « La constante presencia del pensamiento crítico en la poesía y la ficción de nuestra América no es accidental: es un trazo común a todas las literaturas modernas de Occidente. (Prueba suplementaria, si es que necesitamos probar algo por sí mismo evidente, de nuestra verdadera filiación: por la historia y la cultura pertenecemos a Occidente, no a ese nebuloso Tercer Mundo de que hablan los economistas y los políticos. Somos un extremo de Occidente, un extremo excéntrico, disonante) ».

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 24. Notre traduction. Dans le texte original : « En los últimos años, intoxicados por esas formas inferiores del instinto religioso que son las ideologías políticas contemporáneas, muchos intelectuales latino-americanos han abdicado [...] *Plural* se fundó para enfrentarse a este estado de cosas ».

une position libérale, occidentale, fortement attachée au principe de l'autonomie artistique et profondément critique de l'« art politique ». Ces valeurs sont près de celles de revues telles l'argentine *Sur* et la parisienne *Mundo Nuevo*, que nous avons analysées antérieurement, et auxquelles Paz avait contribué de nombreuses fois. Cette position n'est pas étonnante dans le contexte mexicain, où la révolution de 1910 modèle la production artistique des décennies suivantes⁴¹⁹. À l'ouverture de la rencontre d'Austin, en réaffirmant le mandat de *Plural*, Octavio Paz confirme que nous sommes sortis du cadre diplomatique de l'UNESCO. En effet, à l'intérieur du réseau intellectuel latino-américain – et non forcément latino-américaniste dans ce cas – *Plural* construit un projet spécifique, dans lequel le double colloque de 1975 doit être compris. Cela n'empêche pas la présence de différentes opinions, méthodologies et ambitions critiques pendant les journées de débat. Et pourtant, une absence y est éloquente, celle des critiques cubains. Ce problème est soulevé pendant les discussions, lorsque la critique d'art mexicaine Rita Eder pointe le fait que l'on discute de l'art de la révolution cubaine en l'absence de représentation de ce pays. Donald Goodall en assume toute la responsabilité, en expliquant que l'organisation n'aurait pas entrepris à temps les démarches diplomatiques auprès des gouvernements étasunien et cubain pour que le voyage des critiques de ce pays soit autorisé⁴²⁰. Or, si nous considérons que *Plural* s'est érigée en réponse aux propositions de la revue cubaine *Casa de las Américas*, particulièrement en ce qui concerne le paradigme de l'intellectuel latino-américain révolutionnaire⁴²¹, il semble quand même providentiel que le projet intellectuel aux antipodes de celui de *Plural* se trouve exclu du débat.

L'autre cadre institutionnel du symposium de 1975 est l'Université du Texas à Austin. La pertinence des études latino-américaines dans cette université est notoire, et ce n'est donc pas exceptionnel qu'un tel évènement y ait lieu. Cette institution attirait, depuis plusieurs années, l'intelligentsia latino-américaine, dont Octavio Paz, professeur invité entre 1968 et 1970. En outre, la présence de Damián Bayón, lui aussi avec un statut de professeur invité, y favorise certainement l'intérêt pour les arts visuels, mis côte-à-côte avec la prestigieuse littérature du sous-continent. Or, dans un contexte politique tendu, où l'impérialisme étasunien est un sujet inévitable dans les

⁴¹⁹ Pour une vision panoramique de la critique d'art publiée dans *Plural*, voir John KING, *The role of Mexico's Plural in Latin American literary and political culture: from Tlatelolco to the "philanthropic ogre"*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 136-146.

⁴²⁰ Donald B. GOODALL dans Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad*, op. cit., p. 87.

⁴²¹ Cette hypothèse est défendue par Gabriel WOLFSON REYES, « Último round: la revista "Plural" como respuesta sintáctica a "Casa de las Américas" », *IBEROAMERICANA. América Latina - España - Portugal*, vol. 16, n° 61, 2016.

milieux culturels d'Amérique latine, les conflits étaient prévisibles. N'oublions pas non plus que l'effort de constitution du réseau de sociabilité latino-américaniste que nous suivons ne peut pas être compris en dehors des mouvements de résistance anti-impérialiste qui foisonnent à partir des années 1960. Lors du symposium, un exemple criant et très anecdotique de cette tension est l'intervention de la collectionneuse d'art latino-américain Barbara Duncan, qui propose un échange d'idées entre les domaines culturel et économique, parce que « de nombreux hommes d'affaires ont une formation humaniste et peuvent capturer la vision créative dans le travail de l'artiste »⁴²². La réponse n'a pas tardé. Rita Eder y voit un exemple du paternalisme étasunien envers l'Amérique latine⁴²³. La Brésilienne Aracy Amaral cite l'écrivain uruguayen Eduardo Galeano, selon qui la domination économique fait en sorte que l'idéologie des pays hégémoniques soit prise pour une valeur universelle⁴²⁴. Il est donc difficile de faire abstraction du cadre géographique de cet événement. Les discussions enregistrées dans les actes nous permettent, toutefois, d'affirmer que l'élan du latino-américanisme semble pousser les critiques d'art originaires du sous-continent à prendre le devant lors des débats. En effet, il revenait à l'Amérique latine de raconter sa propre histoire et surtout de formuler ses propres plans d'avenir, à l'exemple de l'expérience intellectuelle de la collection « América Latina en su cultura ».

Un document tapuscrit dans le fond d'archives de Damián Bayón montre la liste initiale des panélistes, répondants et observateurs venant de l'extérieur d'Austin⁴²⁵. Plus tard, le programme officiel du symposium montre les noms des participantes et participants confirmés. Or, les actes, qui listent les personnes effectivement présentes, témoignent d'un fait intéressant : quelques critiques importants, qui ne figurent pas dans ces listes initiales, joignent la rencontre par leur propre initiative, dont notamment le Brésilien Frederico Morais et la Mexicaine Rita Eder, ce qui montre un intérêt particulier sinon pour le sujet de la rencontre, au moins pour les possibilités de réseautage continental qu'elle crée. En effet, dans la publication des actes, nous trouvons de courtes biographies de toutes les personnes étant intervenues dans les discussions, y compris celles qui n'y étaient pas officiellement invitées. Comme dans les livres de la collection « América Latina en su

⁴²² Barbara DUNCAN dans Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad*, op. cit., p. 101. Notre traduction. Dans le texte original : « Muchos hombres de negocio poseen una formación humanística y pueden captar la visión creativa en la obra del artista ».

⁴²³ Rita EDER dans *Ibid.*, p. 114.

⁴²⁴ Aracy AMARAL dans *Ibid.*, p. 119.

⁴²⁵ *Speak Out! ¡Charla! Bate-Papo! A Symposium on Contemporary Art and Literature of Latin America*. Out-of-town participants (tapuscrit), 5p. A340/02, LDB.

cultura », elles se trouvent au début de l'ouvrage, un emplacement noble. Les noms y figurent par ordre alphabétique : Juan Acha (Pérou-Mexique), Aracy Amaral (Brésil), Dore Ashton (États-Unis), Jacqueline Barnitz (Belgique-États-Unis), Damián Bayón (Argentine), Rita Eder (Mexique), Stanton L. Catlin (États-Unis), John Coleman (États-Unis), Jaime Concha (Chili), José Luis Cuevas (Mexique), Ronald Christ (États-Unis), Barbara Duncan (États-Unis), Helen Escobedo (Mexique), Manuel Felguérez (Mexique), Fernando Gamboa (Mexique), Leonel Góngora (Colombie), Donald B. Goodall (États-Unis), Terence Grieder (États-Unis), Jorge Alberto Manrique (Mexique), Frederico Morais (Brésil), Alejandro Otero (Venezuela), José Miguel Oviedo (Pérou), Octavio Paz (Mexique), Jacinto Quirarte (États-unis), Emir Rodríguez Monegal (Uruguay), Carlos Rodríguez Saavedra (Pérou), Affonso Romano de Sant'Anna (Brésil), Fernando de Szyszlo (Pérou), Rufino Tamayo (Mexique) et Marta Traba (Argentine-Colombie). La prédominance des États-Unis et du Mexique, pays des institutions organisatrices du double symposium, est évidente. Or, nous le verrons par la suite, les Sud-Américains ont su compenser leur plus petit nombre par une combativité très vocale. Dans cette liste, se trouvent aussi quelques panélistes du symposium littéraire ayant participé activement aux discussions en arts visuels, ce qui confirme le croisement inévitable entre les deux volets. Progressivement, ces différentes publications constituent une espèce d'annuaire du réseau latino-américaniste, où toute personne intéressée à l'art d'Amérique latine peut facilement découvrir, encore une fois, ses « représentants les plus autorisés ».

Notable en outre est la présence silencieuse à Austin d'un personnage clé de l'histoire du rayonnement international de l'art latino-américain, le cubain José Gómez Sicre, directeur de la section d'arts visuels de l'Organisation des États américains (OEA) entre 1948 et 1982⁴²⁶ : « Le spécialiste cubain de Washington José Gómez Sicre a été parmi nous le premier jour, mais n'est intervenu dans aucun des débats », rapporte Damián Bayón⁴²⁷. Or, il y a un nombre important de mentions élogieuses de lui dans les discussions, notamment de la part d'artistes – Fernando de Szyszlo, José Luis Cuevas et Fernando Gamboa – mais aussi d'une critique d'art, l'argentino-colombienne Marta Traba, qui regrette le fait « qu'il n'ait pas été invité à présider le panel d'art comme c'était son droit pour avoir été le pionnier dans la conception d'un art latino-américain

⁴²⁶ Sur le projet artistique de Gómez Sicre à l'OEA, voir Claire F. FOX, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, Minneapolis, Minn., University of Minnesota, 2013.

⁴²⁷ Damián BAYÓN, « Prefacio del relator », dans Damián BAYÓN (dir.), *El Artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 16-17. Notre traduction. Dans le texte original : « Estuvo entre nosotros el primer día el especialista cubano de Washington José Gómez Sicre, aunque no intervino en ninguno de los debates ».

distinct »⁴²⁸. Gómez Sicre était en effet un personnage controversé. « Cubain de Washington », selon la description de Bayón, son nom était indissociable des conflits de la guerre froide et des soupçons d'impérialisme qui pesaient sur l'OEA, surtout depuis l'expulsion de Cuba de l'organisation en 1962. Marta Traba elle-même, peu à peu, s'est éloignée de lui à partir de 1965⁴²⁹. Malgré cela, dix ans plus tard, on constate la persistance de son admiration pour le rôle du Cubain dans la systématisation du canon de l'art latino-américain⁴³⁰. Dans l'univers des organisations multilatérales, l'UNESCO, comme nous avons suggéré précédemment, était souvent perçue comme « terrain neutre ». L'OEA, au contraire, était synonyme de l'hégémonie étasunienne dans le continent. En effet, le continentalisme tissé dans la critique d'art latino-américaine se situe alors aux antipodes du projet de « panaméricanisme » des années 1950 et 1960, qui entendait articuler l'Amérique latine à une continentalité plus large, constituée comme sphère d'influence des États-Unis.

Maintenant que nous connaissons déjà le cadre institutionnel du double symposium et que nous avons nommé les personnes présentes, il convient de passer aux thèmes de débat dans le volet d'arts visuels. Nous en analysons deux : la question de l'identité artistique latino-américaine et le problème de la pertinence des avant-gardes des années 1960-1970 dans le contexte latino-américain. Nous considérons qu'il s'agit des thèmes qui auront le plus de répercussions dans les années suivantes. Les analyser nous permettra de mieux saisir les consensus et les dissensus à l'intérieur du réseau de sociabilité intellectuelle qui nous intéresse.

⁴²⁸ Marta TRABA dans Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad*, op. cit., p. 106. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] no se lo invitó a presidir el panel de arte como era su derecho por haber sido el pionero en la concepción de un arte latinoamericano distinto ».

⁴²⁹ Sur les affinités et les divergences intellectuelles entre Marta Traba et José Gómez Sicre, voir Alessandro ARMATO, « José Gómez Sicre y Marta Traba: historias paralelas », dans Andrea GIUNTA (dir.), présenté à *Synchronicity: Contacts and Divergences in Latin American and U.S. Latino Art: 19th Century to the Present*. 3rd International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars, Austin, University of Texas at Austin, 2014 ; et aussi Ivonne PINI, María Clara BERNAL, « José Gómez Sicre and his Impact on the OAS' Visual Arts Unit: For an International Latin American Art », *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, n° 15, Association ESCAL, 2020, trad. de Jane BRODIE, <https://journals.openedition.org/artelogie/4757>. Consulté le 30 juillet 2023.

⁴³⁰ Les affinités critiques entre Marta Traba et José Gómez Sicre sont soulignées par le Cubain lui-même : « We were immediate allies against the reactionary and passé indigenism, against the dogmas of Mexican muralism [...] Together, we defended abstraction, whether informalist or geometric, and we were bound by a love of drawing. She was part of what has been called the New Left: she was an anti-Stalinist and a staunch opponent of the false morality of traditional Communists [...] Marta and I had similar tastes. We liked painting, drawing, and craftsmanship ». José GÓMEZ SICRE *Apud* Ivonne PINI, María Clara BERNAL, « José Gómez Sicre and his Impact on the OAS' Visual Arts Unit: For an International Latin American Art », *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, op. cit., p. 6.

L'organisation formula cinq questions censées guider les panélistes dans l'élaboration de leurs communications :

1. L'art latino-américain contemporain existe-t-il en tant qu'expression distincte ? S'il existe, dans quelles conditions se déroule-t-il ?
2. L'artiste latino-américain peut-il produire indépendamment des intérêts étrangers ?
3. De quels modèles opérationnels dispose l'artiste latino-américain : courants internationaux, mouvements autochtones ou toute autre ressource ?
4. Dans quelle mesure l'artiste latino-américain réagit-il à sa situation immédiate : communauté, ressources plastiques ou toute autre circonstance ?
5. La plainte est-elle juste selon laquelle le manque de critique artistique en Amérique latine oblige l'artiste à chercher une réponse ailleurs ?⁴³¹

L'art latino-américain « en tant qu'expression distincte ». Il s'agit, d'emblée, d'identité artistique. Or, ils sont nombreux celles et ceux qui soulignent à Austin que ce problème est dépassé, un thème cher surtout aux artistes des premières décennies du 20^e siècle. En effet, ce symposium est loin de faire preuve d'originalité dans sa formulation initiale du problème. Dans une chronique de 1964, publié dans le magazine colombien *La Nueva Prensa*, Marta Traba raconte sa participation à un colloque organisé à Porto Rico et à New York, réunissant, comme dans le symposium qui nous intéresse, des écrivains, des artistes plasticiens et des critiques des États-Unis et d'Amérique latine afin de débattre de ce même sujet. Un autre participant à la rencontre d'Austin y était aussi présent, le peintre mexicain José Luis Cuevas. Marta Traba s'exprime ainsi : « J'ai participé avec Cuevas à la première table ronde. Au fur et à mesure que l'on discutait de l'interminable sujet à savoir si l'écrivain américain doit ou non avoir des racines, ou s'il peut en avoir, etc., et que chacun donnait consciencieusement ses versions, Cuevas devenait graduellement nerveux »⁴³². De toute évidence, l'interminable sujet n'était pas encore achevé en 1975. Contraintes, encore une fois, d'en discuter,

⁴³¹ Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad, op. cit.*, p. 26. Notre traduction. Dans le texte original : « Temario que se sometió a discusión: 1. ¿Existe el arte latinoamericano contemporáneo como una expresión distinta? Si existe, ¿en qué términos tiene lugar? 2. ¿Puede el artista latinoamericano producir independientemente de los intereses extranjeros? 3. ¿Qué modelos operativos tiene el artista latinoamericano a su disposición: corrientes internacionales, movimientos indígenas, o cualquier otro recurso? 4. ¿Hasta qué punto el artista latinoamericano responde a sus circunstancias inmediatas: comunidad, recursos plásticos o cualquier otra circunstancia? 5. ¿Es cierta la queja de que la falta de crítica artística en América Latina obliga al artista a buscar respuesta en otros medios? ».

⁴³² Marta TRABA, « A manera de prólogo como los escritores inseguros que se justifican », dans *Mirar en Bogotá*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, Subdirección de Comunicaciones Culturales, 1976, p. 351 [1964]. Notre traduction. Dans le texte original : « En la primera mesa redonda nos tocó a Cuevas y a mí juntos. A medida que se hablaba del interminable tema de si el escritor americano debía o no tener raíces, o si podía tenerlas, etc., y cada uno daba concienzudamente sus versiones, Cuevas entraba en un progresivo nerviosismo ».

les personnes nerveuses abondaient à Austin. Parmi elles, on compte, par exemple, le célèbre peintre péruvien Fernando de Szyszlo, pour qui « c'est un tourment superflu de rechercher s'il existe une façon de répondre à la circonstance d'être né avec une certaine tradition ou avec un certain manque de tradition et dans une certaine circonstance historique et politique ». Il est catégorique par la suite : « Je crois que ce problème est déjà inexistant en Amérique latine »⁴³³.

En effet, la plupart des intervenantes et intervenants préfèrent reformuler le problème. Parmi eux, le critique péruvien-mexicain Juan Acha, qui vise à dépasser la dimension descriptive et positiviste de la notion d'identité, affirmant que ce qui importe dans cette discussion, c'est de « construire des modèles conceptuels qui se comprennent et nous fassent comprendre ce que nous sommes et le fait que nous aimerions être autres que nous-mêmes »⁴³⁴. Acha suit ici l'exemple des économistes de la CEPAL-ONU, qui prônaient justement la formulation de théories spécifiques à l'Amérique latine, ses besoins et aspirations. Il ne s'agissait pas, par ailleurs, de suggérer une quelconque homogénéité esthétique dans le sous-continent. Au contraire, selon lui, il fallait penser à des *modèles conceptuels* qui tiennent compte du « latino-américain » tant dans l'œuvre de l'artiste Rufino Tamayo, dont les thématiques sont directement reliées à la réalité mexicaine, que dans celui de Jesús-Rafael Soto, artiste vénézuélien vivant à Paris, dont l'œuvre cinétique n'évoque pas, de prime abord, de références culturelles précises. Il n'est donc pas question d'identité, pour Acha, mais plutôt d'une réflexion à propos des conditions de possibilité d'une écriture de l'histoire de l'art et d'une théorisation des pratiques artistiques qui parte des problèmes et pratiques spécifiques au sous-continent : « Ce n'est pas que nous soyons à la recherche de notre identité ; nous sommes plutôt à la recherche de la *conscience de soi* de notre identité, c'est-à-dire à la recherche de concepts pour comprendre notre identité, qui n'est pas européenne et occidentale, c'est-à-dire unitaire, mais plurielle »⁴³⁵. Il précise, par la suite, qu'aucune identité n'est fixe ou permanente, qu'elle est en constante transformation selon les générations et les processus historiques⁴³⁶.

⁴³³ Fernando de SZYSZLO dans Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad*, op. cit., p. 45. Notre traduction. Dans le texte original : « Es una molestia innecesaria investigar si existe una forma de responder a la circunstancia de haber nacido con una cierta tradición o con una cierta falta de tradición y en una cierta circunstancia histórica y política. Yo creo que este problema es ya inexistente en América Latina ».

⁴³⁴ Juan ACHA dans *Ibid.*, p. 27. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] nos falta construir modelos conceptuales que comprendan y nos hagan comprender lo que somos y a la vez el hecho de que queremos ser otros ».

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 43. Notre traduction. Dans le texte original : « No es que estemos en la búsqueda de nuestra identidad sino en la búsqueda de la autoconciencia de nuestra identidad, o sea la búsqueda de conceptos para comprender nuestra identidad, que no es la europea y de tipo occidental, o sea unitaria, sino plural ».

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 44-45.

Or, la notion de modèle conceptuel, qui apparaît, d'ailleurs, dans la question numéro 3 du questionnaire initial de la rencontre, inquiète plusieurs des personnes présentes. On craint l'« impérialisme » de la critique, qui viendrait imposer des manières de faire en amont des pratiques artistiques elles-mêmes. Très tôt dans le débat, Juan Acha précise que les modèles se créent *a posteriori* vis-à-vis le travail de l'artiste⁴³⁷. Nous constatons néanmoins que cela n'empêche pas le fait que l'idée d'un modèle imposé *a priori* soit revenue à plusieurs moments lors du débat, évoquée notamment par les artistes. C'est le cas du vénézuélien Alejandro Otero, qui fait part de sa méfiance envers tous les modèles, même ceux qu'il pourrait développer lui-même⁴³⁸, et aussi du péruvien Fernando de Szyszlo, pour qui le mot « modèle » fait penser « à l'époque douloureuse où [le critique argentin Jorge] Romero Brest indiquait à ses peintres ce qu'il fallait peindre »⁴³⁹.

Une autre voix importante à Austin proposant une reformulation du problème de l'identité est celle de Marta Traba, qui évite les dérives essentialistes de la question en l'abordant dans le domaine du politique. Il s'agirait ainsi plutôt d'un problème d'« existence culturelle ». Selon Traba : « NOUS N'EXISTONS PAS en tant qu'expression artistique distincte, ni en tant qu'expression artistique, en dehors des limites de notre continent »⁴⁴⁰. Les majuscules, présentes dans le texte original en espagnol, montrent l'engagement passionné de l'autrice pour cette idée. Puis, elle le précise :

Sachant que le processus de l'art moderne et actuel s'est forgé dans deux métropoles, d'abord Paris puis New York, et a inconditionnellement servi un projet impérialiste visant à disqualifier les provinces culturelles et à unifier les produits artistiques dans un ensemble faussement homogène qui tend à fonder une culture planétaire, notre existence artistique ne peut même pas être envisagée comme une possibilité⁴⁴¹.

Traba, qui s'émerveilla des séminaires de Pierre Francastel à Paris, qu'elle découvrit en même temps que son ami et compatriote Damián Bayón dans les années 1950, est, de toute évidence,

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁴³⁸ Alejandro OTERO dans *Ibid.*, p. 69.

⁴³⁹ Fernando de SZYSZLO dans *Ibid.*, p. 82. Notre Traduction. Dans le texte original : « [...] nunca he entendido desde el comienzo, muy bien, a qué se refería la frase « modelos operativos », quizás porque también me recuerde la palabra modelo, la penosa época en que Romero Brest indicaba a sus pintores lo que tenían que pintar ».

⁴⁴⁰ Marta TRABA dans *Ibid.*, p. 38. Notre traduction. Dans le texte original : « Nosotros no existimos ni como expresión artística distinta, ni tampoco como expresión artística, fuera de los límites de nuestro continente ».

⁴⁴¹ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « Teniendo en cuenta que el proceso del arte moderno y actual ha sido fraguado en dos metrópolis, primero París y luego Nueva York, y ha servido incondicionalmente a un proyecto imperialista destinado a descalificar las provincias culturales y a unificar los productos artísticos en un conjunto engañosamente homogéneo que tiende a fundar una cultura planetaria, nuestra existencia artística ni siquiera se plantea como posibilidad ».

réfractaire au modèle historique divisant le monde artistique entre « centres créateurs » et « centres secondaires »⁴⁴². Selon elle, le problème est avant tout géopolitique. Il n'est pas question de définir abstraitement une identité, mais plutôt d'assumer une position collective adéquate sur l'échiquier des relations culturelles internationales afin de combattre l'impérialisme culturel et de sortir ainsi l'Amérique latine d'un état de dépendance. Or, le degré de dépendance affectant le sous-continent deviendra, par la suite, un point de désaccord entre les deux anciens élèves de Francastel. Pour Bayón, la question de la dépendance est aussi dépassée que celle de l'identité :

Et où allons-nous trouver nos racines sinon dans la culture occidentale traditionnelle, mêlée, dans les pays qui les possèdent, à des cultures indigènes ou précolombiennes ? Alors malgré cette obsession névrotique – comme Umberto Eco l'a dit⁴⁴³ – selon laquelle nous imitons toujours, il s'avère que nous n'imitons plus depuis de nombreuses années, que nos grands artistes n'imitent pas, qu'ils sont à leur tour des modèles, Jorge Luis Borges est un modèle. Personne ne peut imaginer à quel point il est important. Le jour où j'ai ouvert un livre de Michel Foucault et que j'ai vu à la première page qu'il commençait ainsi : « Borges dit... », je me suis rendu compte que nous sommes désormais admis, parce que lorsqu'un intellectuel sophistiqué comme Michel Foucault a cité Borges comme s'il disait Kierkegaard ou Nietzsche, j'ai compris, dans ce sens, que le « temps d'attente » était révolu. Je ne sais pas pourquoi les arts plastiques n'auraient pas la même reconnaissance que la littérature d'avant-garde⁴⁴⁴.

La réplique de Traba n'a pas tardé :

Alors je pense que, quand on est très content d'être reconnus, il y a aussi un truc névrotique d'acceptation de la dépendance, quand on est très content d'être invité à un symposium

⁴⁴² À propos des concepts de « centre créateur » et « centre secondaire » dans l'œuvre de Pierre Francastel et de son écho dans la pensée de Damián Bayón, voir le chapitre précédent de la présente thèse.

⁴⁴³ Quelques minutes avant, Bayón avait lu à haute voix la même citation d'un article d'Umberto Eco dans le magazine *L'Espresso* qu'il cite dans *Aventura plástica de Hispanoamérica*. Nous avons traité de cette question dans le chapitre précédent de cette thèse. Damián BAYÓN, *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción [1940-1972] con una puesta al día hasta 1987*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 270 ; Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 46.

⁴⁴⁴ Damián BAYÓN dans Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 48. Notre traduction. Dans le texte original : « ¿Y de dónde vamos a sacar nosotros nuestras raíces sino de la cultura occidental tradicional, mezclada en los países que la tienen con las culturas indígenas o precolombinas? De manera que esa obsesión neurótica – como decía [Umberto] Eco – de que siempre estamos imitando, resulta que hace muchos años que no estamos imitando, que nuestros grandes artistas no imitan, son ellos a su vez modelos, Borges es un modelo. Nadie se puede imaginar la importancia que tiene. El día que abriendo un libro de Michel Foucault vi en la primera página que empezaba así: “Dice Borges...”, dije, “ahora estamos admitidos”, porque cuando un intelectual sofisticado como Michel Foucault cita de entrada a Borges como si dijera Kierkegaard o Nietzsche, comprendí, en ese sentido, que había pasado el “tiempo de espera”. No sé porque las artes plásticas no van a obtener el mismo reconocimiento que la literatura de vanguardia ».

aux États-Unis ou à un symposium en France parce que – mon Dieu ! – ils ont compris qu'on existe, il y a aussi un processus névrotique de dépendance⁴⁴⁵.

À l'intérieur du réseau latino-américaniste de sociabilité intellectuelle, l'imbrication entre les dimensions sociopolitique et interpersonnelle mène à la formation d'alliances partielles et ponctuelles, à propos desquelles toute analyse hâtive est hasardeuse. En effet, la relation entre Damián Bayón et Marta Traba est l'exemple parfait de ce système complexe de relations. Dans son étude sur la revue *Plural*, l'historien britannique John King affirme que Traba était la « bête noire » de Bayón⁴⁴⁶. Or, nous considérons que ce n'est absolument pas le cas. La critique d'art en tant qu'engagement politique, pratiquée par Traba, est certainement aux antipodes de l'éthique professionnelle de notre Argentin de Paris, mais des liens d'amitié autant qu'intellectuels les rapprochent. C'est, par ailleurs, ce que nous pourrions constater en examinant le deuxième sujet à polémique qui nous intéresse ici : le profond désaccord entre Marta Traba et le Brésilien Frederico Morais, notamment en ce qui concerne les avant-gardes artistiques d'Amérique latine des années 1960 et de la première moitié de la décennie suivante.

Le débat entre Traba et « les Brésiliens », un des plus intéressants du symposium, montre la coexistence de conceptions d'art fortement diverses à l'intérieur du réseau latino-américaniste, une question fort importante, parce qu'elle concerne directement la nature des projets critiques et politiques latino-américanistes. La polémique était latente, jusqu'à ce que Bayón décide de la mettre en évidence vers la fin de la dernière séance du colloque, mentionnant aussi Aracy Amaral, qui formait, avec Morais, le « bloc » brésilien s'opposant à Marta Traba :

Au cas où il y aurait quelques minutes de temps (je pensais qu'il n'y en aurait pas), je voudrais relancer un problème qui n'a pas été suffisamment discuté et que je polariserais entre les Brésiliens et Marta Traba, puisque je suis moi-même dans une situation intermédiaire. Il est question des mouvements d'avant-garde, mais de la vraie avant-garde, ce qu'on fait de plus « avancé ». Cela ne veut pas dire que je croie que cela est avancé ; à la fin de chacun de mes articles j'adresse des reproches à l'art conceptuel, contre l'art écologique, ces formes que Marta, plus exagérée que moi, appelle directement des « bouffonneries ». En tout cas, sérieusement, je considère que c'est un art expérimental, de laboratoire, digne d'être pris en considération. Maintenant, je sais – et j'en suis sûr – qu'Aracy Amaral ou Frederico Morais ne sont pas seulement des fomenteurs, mais aussi des théoriciens de ces mouvements, et il serait intéressant, avant de nous en aller, de nous

⁴⁴⁵ Marta TRABA dans *Ibid.*, p. 50. Notre traduction. Dans le texte original : « Entonces pienso, cuando estamos muy contentos de ser reconocidos, allí también hay una cosa neurótica de asunción de la dependencia, cuando estamos muy felices de que nos inviten a un simposio en estados unidos o a un simposio en Francia porque ¡Dios mío! Se dieron cuenta que existimos, ahí también hay un proceso neurótico de dependencia ».

⁴⁴⁶ L'expression française « bête noire » est utilisée dans l'original anglais. John KING, *The role of Mexico's Plural in Latin American literary and political culture: from Tlatelolco to the "philanthropic ogre"*, op. cit., p. 144.

mettre d'accord si ce sont des « bouffonneries » ou s'il s'agit de la seule expression de notre temps. Alors, en me lavant les mains « pilatesquement », je « donne ce fardeau » aux Brésiliens et à Marta Traba, ce qui nous assure d'avoir des affrontements dans la demi-heure restante⁴⁴⁷.

Le débat tel qu'enregistré sur les pages des actes du colloque se limite, pourtant, aux interventions de Morais et Traba, sans la participation d'Aracy Amaral. Une lettre de Bayón à sa compatriote nous permet de savoir pourquoi :

J'espère que tu sais que je vais publier chez Monte Ávila⁴⁴⁸ les « actes » du symposium d'Austin, uniquement la partie d'arts visuels. J'ai eu plusieurs « esclaves » travaillant à déchiffrer les 26 cassettes audio, et j'ai moi-même traduit ceux qui ont parlé en anglais et en portugais (la vérité est que nous, les hispanophones, avons été plus clairs dans la confrontation). La dernière cassette n'a pas eu de chance. À partir de la dernière intervention de Jorge Alberto Manrique, la voix des participants est réduite à un murmure et tout le symposium se termine brusquement au milieu d'une de tes contributions les plus intéressantes.

Maintenant, je te demande de conclure ce que tu as dit à cette occasion (ou ce que tu penses maintenant avoir dû dire) en deux ou trois phrases que tu juges nécessaires et de m'envoyer le reste à partir du moment où ta voix a été enregistrée. Je vais faire cet accolement. Il faut avoir en tête que ce sont les derniers mots du symposium. Et je suis content que ce soit à toi de le faire, puisque Jorge Luis Borges, Octavio Paz et toi, vous semblez avoir été les obsessions de ladite rencontre⁴⁴⁹.

⁴⁴⁷ Damián BAYÓN dans Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad, op. cit.*, p. 146. Notre traduction. Dans le texte original : « En caso de que haya algunos minutos de tiempo (yo pensé que no los iba a haber), quisiera replantear un problema que no ha sido bastante discutido y que yo polarizaría entre los brasileños y Marta Traba, ya que yo mismo estoy en situación intermedia. Y se refiere a los movimientos de vanguardia, pero a la verdadera vanguardia, a lo que se está haciendo de más “avanzado”. No quiere decir que yo crea eso avanzado, al final de cada uno de mis artículos hago una pequeña rotura de lanzas contra el arte conceptual, contra el arte ecológico, con esas formas que Marta, más exagerada que yo, llama directamente “payasadas”. De todas maneras, seriamente hablando, yo lo considero como arte experimental, de laboratorio, digno de ser tomado en consideración. Ahora bien, yo sé – y me consta – que Aracy Amaral o Frederico Morais son, no sólo auspiciadores, sino teóricos de esos movimientos y sería interesante, antes que nos separáramos, ponernos de acuerdo: si son “payasadas” o si son la única expresión de nuestro tiempo. Entonces, lavándome “pilatescamente” las manos yo les “encajo el fardo” a los brasileños y a Marta Traba con lo cual pueden estar seguros que tenemos pelea en la media hora que falta ».

⁴⁴⁸ Maison d'éditions de Caracas, Venezuela.

⁴⁴⁹ Damián BAYÓN. Lettre à Marta Traba. Austin, 10 juillet 1976. A157/04, LDB. Notre traduction. Dans le texte original : « Espero que sepas que voy a publicar en Monte Ávila las “actas” del simposio de Austin, sólo la parte de artes plásticas. He tenido varios “esclavos” trabajando en descifrar las 26 bandas sonoras, y yo mismo traduje a los que hablaron en inglés y portugués (la verdad es que los hispanohablantes resultamos más claros en la confrontación). El último rollo tuvo mala suerte. A partir del último parlamento de [Jorge Alberto] Manrique, la voz de los participantes de reduce a un susurro y todo el simposio se termina bruscamente a la mitad de tu intervención de las más interesantes. Ahora yo te pido que termines en dos o tres frases que creas necesarias lo que dijiste en esa ocasión (o lo que creas ahora que hubieras debido decir) y me mandes el resto a partir del punto en donde quedó grabada tu voz. Yo arreglaré esa cola. Piensa que son las palabras finales del simposio. Y me alegra que te toque a ti hacerlo, ya que Borges, Paz y tú parecen haber sido las obsesiones de la dicha reunión ».

En fait, en accordant le dernier mot à Traba, Bayón prend ici position dans la discussion qu’il avait lui-même instigué⁴⁵⁰. Nous supposons que la réponse d’Amaral a été perdue en raison des problèmes d’enregistrement mentionnés par Bayón. Cependant, de manière révélatrice, elle n’a pas été invitée à renvoyer par écrit une nouvelle contribution.

Afin d’approfondir cette question, qui représente un défi aux prétentions d’unité de la critique d’art latino-américaniste, il importe de nous tourner vers des ouvrages que les deux critiques impliqués avaient sortis les années précédentes. En 1973, Traba fait paraître *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* [*Deux décennies vulnérables dans les arts plastiques latino-américains*]⁴⁵¹. En 1975, quelques mois seulement avant le colloque d’Austin, Morais publie *Artes plásticas: a crise da hora atual* [*Arts plastiques : la crise du moment actuel*]⁴⁵². Dans leurs travaux, ces deux critiques fortement engagés politiquement abordent des problèmes similaires – les défis posés par la culture et les médias de masse à la *culture supérieure*, la dépendance culturelle latino-américaine et l’inefficacité de la critique dans le continent – auxquels ils envisagent des solutions diamétralement opposées. Le concept d’arts supérieurs, que nous venons d’employer, évoque, par ailleurs, un auteur clé tant pour Traba que pour Morais. Il s’agit d’Herbert Marcuse et, plus précisément, de *L’Homme unidimensionnel : essai sur l’idéologie*

⁴⁵⁰ En 1973, le numéro 24 de *Plural* présente un dossier à propos des « arts d’aujourd’hui ». Le ton dominant – mais non exclusif – de l’ensemble est donné par le premier article du dossier, « Sobre la desdefinición del arte » [À propos de la dé-définition de l’art], du critique étasunien Harold Rosenberg. Il s’agit d’une critique des pratiques artistiques d’avant-garde – environnements, happenings, art conceptuel, etc. – réalisées, selon l’auteur, par des « artistes post-artistiques » : « En réalité, l’artiste qui a quitté l’art, ou – ce qui revient au même – qui considère tout ce qu’il fait ou fabrique comme de l’art, est l’expression de la crise profonde qui s’est emparée de l’art à notre époque ». Dans ce même dossier de *Plural*, se trouve aussi une conversation entre Bayón et l’historien de l’art espagnol Julián Gállego, encore un ancien étudiant de Francastel, à propos de l’art le plus récent [*el arte último*]. Les deux collègues critiquent fortement les tendances artistiques de l’époque, dont notamment l’art conceptuel. L’esprit de la modernité francastelienne s’y fait présent à plus d’une reprise. Avec beaucoup d’humour, Gállego affirme : « C’est que chacun a son époque : Francastel est parvenu à Léon Gischia, moi à la pop, mais après la pop je n’accepte plus rien ». Notons, cependant, que des positions discordantes se font aussi présentes dans ce dossier. C’est le cas de l’article de Gillo Dorfles à propos de l’art actuel en Italie, où il est considérablement plus positif en ce qui regarde l’art conceptuel, par exemple. Harold ROSENBERG, « Sobre la desdefinición del arte », *Plural. Crítica y literatura*, n° 24, 1973, trad. de Tomás SEGOVIA, p. 6. Dans le texte original : « En realidad el artista que ha dejado atrás el arte, o – lo que equivale a lo mismo – que considera todo lo que hace o fabrica como arte, es expresión de la profunda crisis que se ha apoderado del arte en nuestra época ». Damián BAYÓN, Julián GÁLLEGO, « Una libre conversación sobre arte último », *Plural. Crítica y literatura*, n° 24, 1973. Notre traduction. Dans le texte original : « Es que cada uno tiene su época: Francastel llegó a Gischia, yo he llegado al pop pero a partir del pop ya no admito nada ». Gillo DORFLES, « Nuevas tendencias artísticas y críticas en Italia », *Plural. Crítica y literatura*, n° 24, 1973, trad. de Alaide FOPPA.

⁴⁵¹ Marta TRABA, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, Mexico, Siglo XXI, 1973. Nous citons ici à partir de la réédition de 2005, avec notes ajoutées au texte de Traba par Florencia Bazzano-Nelson. Marta TRABA, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2005.

⁴⁵² Frederico MORAIS, *Artes plásticas: a crise da hora atual*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.

de la société avancée (1964 pour l'original en anglais)⁴⁵³. Ce livre, paru très rapidement en portugais et en espagnol, eut une influence majeure dans les critiques culturelles en Amérique latine⁴⁵⁴. Selon le théoricien allemand, dans les années 1960, les sociétés capitalistes hautement développées étaient devenues profondément consensuelles, c'est-à-dire unidimensionnelles, la bourgeoisie et le prolétariat étant désormais unis afin de maintenir et renforcer les institutions autour de la notion d'« intérêt national »⁴⁵⁵. Ce consensus serait l'effet de l'abondance capitaliste, du fait que la société industrielle avancée est « capable d'accroître et de généraliser le confort », que les communications de masse servent, à la fois, à informer, à divertir et à endoctriner, et que les gens s'identifient aux produits de consommation⁴⁵⁶. C'est dans ce cadre général que Marcuse place la crise de la culture supérieure, qu'il définit comme étant celle qui est décalée de la réalité de la société et, par conséquent, fait la critique du présent en pointant vers l'avenir. L'intégration de la culture supérieure dans la culture de masse, sa *désublimation*, qui semble mener à une démocratisation de cette production, a pour effet de la vider de toute sa force critique, sa dimension d'antagonisme. « La domination a sa propre esthétique et la domination démocratique a une esthétique démocratique », précise Marcuse⁴⁵⁷. Or, le sous-titre de l'ouvrage de Marcuse pose d'emblée un problème aux spécialistes de l'Amérique latine des années 1970 : « Essai sur l'idéologie de la société avancée ». Dans l'introduction, Marcuse affirme à plus d'une reprise que son analyse se limite au monde capitaliste nord-occidental, la société industrielle avancée. Il importe donc de questionner son applicabilité en Amérique latine.

Dans *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, Traba présente un panorama des arts en Amérique latine pendant les deux décennies antécédentes : les années 1950, où prévaut l'*art de résistance* [*arte de resistencia*], concept clé dans la phase finale de sa production

⁴⁵³ Herbert MARCUSE, *L'Homme unidimensionnel: essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Minuit, 1968 [1964]. Voir aussi Herbert MARCUSE, *Vers la libération: au-delà de l'homme unidimensionnel*, Paris, Denoël/Gonthier, 1969.

⁴⁵⁴ C'est, en outre, significatif que son traducteur à l'espagnol ait été l'écrivain, critique d'art et littéraire mexicain Juan García Ponce, un des contributeurs à *América Latina en sus artes*, ouvrage publié par l'UNESCO en 1974, que nous avons analysé précédemment. En portugais, Herbert MARCUSE, *A ideologia da sociedade industrial*, Rio de Janeiro, Zahar, 1967, trad. de Giasone REBUÁ ; en espagnol, Herbert MARCUSE, *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1968, trad. de Juan GARCÍA PONCE.

⁴⁵⁵ Herbert MARCUSE, *L'Homme unidimensionnel: essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, op. cit., p. 18-19.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 33-34.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 90.

intellectuelle⁴⁵⁸ ; et les années 1960, la *décennie de la capitulation* [*década de la entrega*], où l'*esthétique de la détérioration* [*estética del deterioro*] y devient prédominante. Partant du diagnostic de Marcuse, concernant la « société avancée », Traba déplace la discussion vers la notion de « société dépendante », s'appuyant particulièrement sur le travail de Darcy Ribeiro, anthropologue brésilien exilé en Uruguay à partir de 1964. C'est une période pendant laquelle Ribeiro établit de forts liens intellectuels et amicaux avec le critique littéraire uruguayen Ángel Rama, conjoint de Marta Traba à partir de 1969⁴⁵⁹. Ainsi, selon Traba, les arts dans la société unidimensionnelle de Marcuse sont caractérisés par l'esthétique de la détérioration, où « la manipulation de la technologie a conduit à la polysémie, à l'arbitraire des interprétations et des langages personnels exaspérants, à la disparition de la norme et à la fausse sensation de liberté totale, que Marcuse lui-même dénonce comme la plus grande des aliénations »⁴⁶⁰. Ici, « polysémie » et « arbitraire des interprétations » sont les éléments clé. Traba critique fortement ce qu'elle considère être une perte de la capacité de produire du sens dans l'art actuel, notamment aux États-Unis. Il s'agirait, en outre, d'un art de courte durée et désengagé :

Si la valeur culminante de l'esthétique traditionnelle consiste à réaliser la permanence de l'œuvre d'art, à dépasser les contingences de l'époque et de la mode pour s'appliquer aux coordonnées de style, l'esthétique de la détérioration, au contraire, écarte ou défie ouvertement ces deux conceptions. La question est de ne pas durer et de ne pas soulever de question⁴⁶¹.

Un art qui ne soulève pas de question, c'est-à-dire l'art d'une société sans pensée critique, la caractéristique fondamentale de l'unidimensionnalité dénoncée par Marcuse. Un art qui n'est pas fait pour durer : *happenings*, environnements, l'art conceptuel.

Or, pour Traba, le scénario décrit par Marcuse ne concerne pas directement les pays latino-américains, puisque la force écrasante de la technologie idéologique n'y est pas présente.

⁴⁵⁸ Marta Traba, ainsi que son conjoint, le critique littéraire Ángel Rama, décèdent tragiquement dans un accident d'avion à l'aéroport de Barajas, à Madrid, en 1983.

⁴⁵⁹ À ce sujet, voir la correspondance entre Rama, Darcy et Berta Ribeiro et aussi l'introduction de Pablo Rocca à cette publication. Ángel RAMA, Berta G. RIBEIRO, Darcy RIBEIRO, *Diálogos latino-americanos: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*, São Paulo, Global, 2015.

⁴⁶⁰ Marta TRABA, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, op. cit., p. 60. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] la manipulación de la tecnología ha llevado a la polisemia, a la arbitrariedad de las interpretaciones y de los lenguajes exasperadamente personales, a la desaparición de la norma y a la falsa sensación de libertad total que el propio Marcuse denuncia como la mayor de las alienaciones ».

⁴⁶¹ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « Si el valor culminante de la estética tradicional consiste en lograr la permanencia de la obra de arte superando las contingencias de la época y de la moda para aplicarse a coordenadas de estilo, la estética del deterioro, por el contrario, descarta o desafía abiertamente ambas concepciones. La cuestión consiste en no durar y en no establecer pauta alguna ».

L'abondance capitaliste et l'état de bien être qu'elle procure aux riches n'avantage pas les sociétés dépendantes comme celles d'Amérique latine. C'est pourquoi l'esthétique de la détérioration y est un « un projet artistique envahisseur »⁴⁶², combattu par les artistes latino-américains de la résistance dans les années 1950, mais face auquel capitulent celles et ceux de la génération suivante. Cette esthétique serait, en effet, si nous adoptons le concept proposé la même année par le critique littéraire brésilien Robert Schwarz, une « idée mal placée » [*ideia fora do lugar*], c'est-à-dire une notion formulée en Europe ou aux États-Unis, puis adoptée en Amérique latine sans convenir, cependant, à la réalité locale⁴⁶³. Le transfert de l'esthétique de la détérioration à l'Amérique latine mènerait à une perte de toute signification de la production artistique, à la rupture de la relation signifiant-signifié dans un contexte social de sous-développement, où l'art devrait soulever des questions, contribuant ainsi à la critique du statu quo. Selon Darcy Ribeiro, l'Amérique latine subit l'impact de la révolution industrielle en tant que consommatrice de la production industrielle d'autrui. Les technologies avancées se transfèrent aux sociétés dépendantes afin de leur procurer une plus grande efficacité dans la production de matières premières, sans pour autant changer leur état de dépendance⁴⁶⁴. Ribeiro dénonce l'illusion de ce qu'il appelle la « thèse de la voie spontanée de développement », où l'addition progressive de « traits modernisateurs » mènerait les sociétés dépendantes à l'état de développement des sociétés industrielles avancées⁴⁶⁵. D'où la critique de Traba adressée aux avant-gardes new-yorkaises débarquées en Amérique latine. Il ne s'agirait que d'une apparence de développement contribuant à la perpétuation de la dépendance artistique latino-américaine.

Dans *Artes plásticas: a crise da hora atual*, Frederico Morais se penche sur la même période qui fait l'objet de l'ouvrage de Traba, les décennies qu'elle classifie comme vulnérables. Or, tandis que le travail de la critique argentine traite de l'ensemble de l'Amérique latine, celui de Morais concerne surtout le Brésil, avec des moments de généralisation analytique à l'échelle du sous-continent, notamment lorsqu'il est question de dépendance culturelle et de sous-développement. Morais ouvre son livre en notant un changement fondamental dans les pratiques artistiques d'avant-

⁴⁶² *Ibid.*, p. 131.

⁴⁶³ Roberto SCHWARZ, « Idéias fora do lugar », *Estudos CEBRAP*, n° 5, 1973. Plus tard, republié dans Roberto SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, São Paulo, 34, 2012 [1977].

⁴⁶⁴ Darcy RIBEIRO, *As Américas e a civilização: estudos de antropologia da civilização. Processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos Americanos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970, p. 17-18.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 19.

garde à partir des années 1960, qui ne s'intéressent plus à la simple proposition de nouveaux supports et ressources ; elles sont désormais surtout des instigatrices de situations. En effet, l'ère de l'art moderne serait révolue. On était rendu au temps de l'*art postmoderne*. En employant cette dénomination, Morais cite le travail de son compatriote Mário Pedrosa, qui l'avait proposée dans un article de 1970 afin de souligner la rupture de l'art actuel avec le projet de la modernité⁴⁶⁶. Notons, par ailleurs, qu'il utilise ce terme neuf ans avant que Lyotard ne le popularise en Europe⁴⁶⁷. Selon Pedrosa : « La société de consommation de masse n'est pas propice aux arts [...] Il n'y a plus de place dans cette société pour l'art moderne, avec ses exigences de qualité et de non-ambiguïté ». Par conséquent, « un art postmoderne commence », car « les -ismes disparaissent dans le gouffre du marché de masse »⁴⁶⁸. La réaction des artistes à cet état de choses passe, toujours selon Pedrosa, par un « exercice expérimental de la liberté » [*exercício experimental da liberdade*], où on ne produit plus pour un marché capitaliste à l'intérieur duquel tout devient valeur d'échange : « Ils ne font plus des œuvres pérennes mais proposent des actes, des gestes, des actions collectives, des mouvements dans le champ de l'activité-créativité »⁴⁶⁹. C'est cet art postmoderne que Morais met en vedette dans son livre de 1975, dans lequel il s'intéresse notamment à ces gestes et actions en tant qu'outil d'opposition à la domination capitaliste approfondie par la culture de masse. Il y brosse un panorama de l'avant-garde au Brésil, partant des années 1950, notamment du néo-concrétisme de Rio de Janeiro, pour arriver au début des années 1970, analysant plusieurs expositions et *happenings* desquels il avait lui-même été l'instigateur principal.

La lecture que Marta Traba fait de Marcuse est traversée par la pensée de Darcy Ribeiro ; celle de Frederico Morais, par le travail de Mário Pedrosa⁴⁷⁰. Il importe donc de nous attarder sur mot « crise » dans le titre du livre de Morais (*Artes plásticas: a crise da hora atual*). Dans le

⁴⁶⁶ Cet article, « A Bienal de cá para lá », un des plus importants de l'œuvre critique de Pedrosa, publié initialement dans la revue *Argumento*, en 1970, puis reproduit dans Ferreira GULLAR (dir.), *Arte brasileira hoje: situação e perspectivas*, Rio de Janeiro, Paz et terra, coll. « Estudos sobre o Brasil e a América Latina », 1973. Nous citons à partir de Mário PEDROSA, « A Bienal de cá para lá », dans *Arte, ensaios*, São Paulo, Cosac Naify, organisation, préface et notes de Lorenzo MAMMI, 2015, p. 440-508.

⁴⁶⁷ Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

⁴⁶⁸ Mário PEDROSA, « A Bienal de cá para lá », dans *Arte, ensaios, op. cit.*, p. 507. Notre traduction. Dans le texte original : « A sociedade de consumo de massa não é propícia às artes [...] Não há mais lugar nessa sociedade para a arte moderna, com suas exigências de qualidade e não ambiguidade [...] uma arte pós-moderna inicia-se [...] Os ismos vêm de desaparecer na voragem do mercado de massa ».

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 508. Notre traduction. Dans le texte original : « Não fazem mais obras perenes, mas antes propõem atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano da atividade-criatividade ».

⁴⁷⁰ À propos des rapports entre avant-gardes et sous-développement, voir aussi l'important essai du poète et théoricien de l'art Ferreira Gullar, proche lui aussi de Mário Pedrosa. Ferreira GULLAR, *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

chapitre précédent de cette thèse, nous avons montré que Pedrosa a placé cette notion au centre des discussions de Quito en vue de la préparation de l'ouvrage *América Latina en sus artes*. Reprenons ici ce qu'il comprend par « crise » dans ce contexte : « Le problème central de l'art de nos jours est celui de son intégration dans la vie sociale comme une activité légitime, naturelle, permanente, non seulement tolérée ou acceptée, mais mise de côté, pour certaines occasions, dans certains milieux »⁴⁷¹. Il s'agit donc surtout d'une question d'efficacité sociale de l'art dans la mesure où l'on considère que l'art moderne, qui a toujours eu du mal à s'intégrer socialement, se voit dévoré par le marché de masse. Selon Morais, pour que l'art soit efficace ou, dans les termes de Marcuse, pour qu'il soit à nouveau critique et libérateur, il doit aller au-delà des principes de l'art moderne, s'affranchissant du marché et de toute logique de consommation. Dans son intervention finale à Austin, Morais affirme être d'accord avec la notion de résistance proposée par Traba, mais craindre que « cela s'applique à un art qui, en vérité, n'a plus d'actualité, un art du passé, qui est un art dépassé »⁴⁷². Or, l'efficacité et l'actualité sont aussi des enjeux-clé pour Traba, ce que nous pouvons constater dans son intervention rédigée à posteriori pour la clôture des actes du colloque d'Austin : Le « terrorisme » des avant-gardes des années 1960 ne devraient pas avoir sa place en Amérique latine, « parce qu'aucun effort ne peut être vain dans un continent dont l'urgence de clarifications, de définitions, d'ajustements culturels devient chaque jour plus dramatique, alors que, pays par pays, on y retombe dans les ténèbres des dictatures »⁴⁷³. L'avant-garde postmoderne, d'après elle, ne serait pas socialement efficace dans le contexte latino-américain.

À ce moment de notre réflexion, il importe de souligner la situation politique en Amérique du Sud, qu'il faut sous-entendre lorsqu'on parle d'efficacité sociale de l'art : la succession de coups d'État et de dictatures sanguinaires qui affligent de nombreux pays, poussant une partie importante de l'intelligentsia de la région à l'exil. Mentionnons les brésiliens Darcy Ribeiro (exilé en Uruguay de 1964 à 1968⁴⁷⁴, avec un retour au Brésil, où il passe neuf mois en prison, et puis un nouvel exil

⁴⁷¹ Mário PEDROSA, « Crise do condicionamento artístico », dans *Arte, ensaios, op. cit.*, p. 351. Publié originellement dans *Correio da Manhã* le 31 juillet 1966. Notre traduction. Dans le texte original : « O problema central da arte de nossos dias é o de sua integração na vida social como uma atividade legítima, natural, permanente e não apenas tolerada ou aceita, mas à parte, para certas ocasiões, em certos meios ».

⁴⁷² Frederico MORAIS dans Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad, op. cit.*, p. 147. Notre traduction. Dans le texte original : « Mi recelo es que todo eso se aplique a un arte que, en verdad, ya no tenga actualidad, un arte del pasado, que es un arte superado ».

⁴⁷³ Marta TRABA dans *Ibid.*, p. 148. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] porque ningún esfuerzo puede ser perdido en un continente cuya urgencia de aclaraciones, definiciones, ajustes culturales, se hace cada día más dramática, a medida que, país por país va cayendo de nuevo en la oscuridad de las dictaduras ».

⁴⁷⁴ Pour un récit en première personne de son exil en Uruguay, voir Darcy RIBEIRO, *Golpe e exílio*, Brasília/Rio de Janeiro, Universidade de Brasília/Fundação Darcy Ribeiro, 2010.

dans différents pays d'Amérique latine jusqu'en 1976) et Mário Pedrosa (au Chili, entre 1970 et 1973⁴⁷⁵, et à Paris, entre 1973 et 1977), et l'uruguayen Ángel Rama (exilé au Venezuela à partir de 1973, où il s'installe avec sa femme, Marta Traba, avec des passages par les États-Unis et la France⁴⁷⁶). Ces exils ont un impact majeur sur la constitution de réseaux de sociabilité intellectuelle, dont l'importance susmentionnée de l'œuvre de Ribeiro pour la formulation du concept d'art de résistance chez Marta Traba. Curieusement, le problème de la violence d'État, des dictatures et des exils ne figure pas directement dans les débats à Austin. La brève référence que Traba y fait dans le passage cité dans le paragraphe précédent est la seule mention du problème enregistrée dans les actes du symposium. Il s'agit, pourtant, d'une question clé dans le livre de Morais, où il s'intéresse à l'effet de la censure sur la critique et la production artistique dans le pays⁴⁷⁷. Cependant, on pourrait considérer que le problème de l'impérialisme et de la dépendance culturelle, qui traverse différentes discussions dans le symposium, concerne directement cette même question, puisque la vague de coups d'État dans le continent est liée à la guerre froide et à l'intervention directe des États-Unis, qui tenaient à faire installer partout en Amérique latine des gouvernements vigoureusement anticommunistes. Dans ce sens, la résistance antiimpérialiste est aussi une résistance aux gouvernements dictatoriaux dans le sous-continent.

Damián Bayón a raison lorsqu'il souligne l'opposition entre Marta Traba et les Brésiliens présents à Austin⁴⁷⁸. Or, cette opposition concerne la réponse apportée à un problème commun aux deux camps, formulé d'après une conception d'art et de critique d'art qui ne pourrait pas se penser en dehors du politique. Traba, Morais et Aracy Amaral sont donc du même côté lorsqu'ils s'opposent, par exemple, à l'apolitisme de Damián Bayón. À un certain moment des discussions, alors qu'il était question des différentes positions à l'intérieur du colloque, Traba complimente l'intervention « intelligente et lucide » d'Aracy Amaral, qui avait souligné que l'Amérique latine est un « continent occupé », cible de l'impérialisme étasunien qui soutient les dictatures dans la

⁴⁷⁵ Le séjour de Pedrosa au Chili est particulièrement important, étant donné son implication dans la scène artistique du pays et, notamment, son rôle dans le Musée de la solidarité. À ce sujet, voir Luiza Mader PALADINO, « O exílio chileno de Mário Pedrosa: solidariedade, arte popular e vocação comunitária », *MODOS: Revista de História da Arte*, vol. 5, n° 1, 2021.

⁴⁷⁶ Rama a gardé un journal du début de son exil, en 1974, jusqu'à sa mort, en 1983. Ángel RAMA, *Diario, 1974-1983*, Buenos Aires/Montevideo, El Andariego/Trilce, 2008. À propos de cette période, voir aussi le prologue de Rosario Peyrou à cette publication.

⁴⁷⁷ Frederico MORAIS, *Artes plásticas: a crise da hora atual*, op. cit., p. 70, 78 et 111.

⁴⁷⁸ Aracy Amaral était aussi active dans la promotion des avant-gardes brésiliennes au début des années 1970. Le meilleur exemple de son engagement est l'*Expo-projeção 73*, exposition d'art vidéo réalisée à São Paulo en 1973. Le catalogue ainsi que d'autres informations concernant cet événement se trouvent dans le site web d'une exposition commémorative de ses 40 ans : <http://www.expoprojecao.com.br/>

région, et complimente aussi l'intervention de l'artiste mexicain José Luis Cuevas, dont la pratique artistique s'opposerait aux « frivolités des pseudo-avant-gardes »⁴⁷⁹. Nous pouvons supposer, en outre, qu'elle était parfaitement d'accord avec Morais lorsqu'il aborde, dans son livre, la question des dangers de la dépendance culturelle et économique latino-américaine⁴⁸⁰. Nous nous retrouvons ainsi devant trois groupes différents dans les discussions d'Austin : 1) celles et ceux qui défendent le projet moderne avec emphase sur l'autonomie artistique – Bayón, par exemple ; 2) celles et ceux qui sont partisans eux aussi du projet moderne, mais s'intéressent surtout à ses promesses politiques de transformation sociale – Marta Traba ; et 3) celles et ceux qui, ne croyant plus à la viabilité de ce projet, défendent une rupture artistique, un « art postmoderne » en tant que seule possibilité de récupérer l'efficacité politique de l'art – Frederico Morais. Bref, respectivement, nous identifions : un art moderne apolitique, un art moderne politique et un art postmoderne politique. Marta Traba occupe ainsi une position intermédiaire, s'alliant à Bayón dans la défense farouche de la modernité, mais s'identifiant clairement aux préoccupations et valeurs politiques de Morais et Amaral⁴⁸¹.

Dans sa préface des actes du symposium, Bayón présente un panorama – un tant biaisé, mais utile – de la concurrence de différents projets critiques et politiques à Austin :

Que l'essayiste qui s'érige en « critique des critiques » nous dise clairement ce qu'il pense du symposium comme présentation d'idées. Pour ma part, je pense pouvoir distinguer plusieurs écoles de pensée et même plusieurs manières d'aborder différents problèmes. On a vu à Austin – comme toujours dans des événements de cette sorte – l'opposition critique-artiste, les deux avec des points de vue souvent divergents, mais que je crois complémentaires. De même, on trouve des exemples du penseur libéral et de celui qui veut s'engager à gauche ; naturellement, cela conduit à une impasse (et pas seulement chez les Latino-Américains), c'est-à-dire que la pensée la plus idéologiquement révolutionnaire n'accepte pas du tout, parfois, ce qui est présenté comme l'avant-garde de l'art actuel. Les enthousiastes d'un art furieusement à jour et les critiques plus prudents, – et pourquoi ne pas le dire ? – qui préfèrent un rythme plus lent, se sont également retrouvés dans des positions contradictoires. Dans les approches générales, nous voyons également plusieurs types humains, dont la fonction sociale est différente dans chaque cas. Ainsi apparaît à Austin le critique-chef de clan, le critique théorique de nature philosophique, le critique-

⁴⁷⁹ Marta TRABA dans Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad*, op. cit., p. 105-106.

⁴⁸⁰ Frederico MORAIS, *Artes plásticas: a crise da hora atual*, op. cit., p. 107.

⁴⁸¹ Puisque Bayón participe à l'organisation du symposium et que Traba, elle aussi argentine, devient la vedette de la rencontre, il importe de remarquer l'absence à Austin de deux de leurs compatriotes, Jorge Romero Brest et Jorge Glusberg, grands instigateurs des avant-gardes et, dans le livre de Marta Traba, fortement attaqués pour leur rôle dans la promotion de ce qu'elle appelle l'esthétique de la détérioration. De la liste d'artistes invités à l'exposition de *Plural*, sont également exclus celles et ceux ayant travaillé auprès de Romero Brest à l'Institut di Tella et, auprès de Glusberg, au Centro de Arte y Comunicación [Centre d'art et de communication] (CAyC).

sociologue, qui veut tout voir dans une perspective historique, alors même qu'il analyse la réalité la plus contemporaine⁴⁸².

Suivant la terminologie de Bayón, nos trois mêmes groupes deviennent, respectivement : 1) libéraux et prudents ; 2) engagés à gauche et prudents ; 3) engagés à gauche et enthousiastes d'un art furieusement à jour. Pour ce qui est des trois typologies qu'il évoque à la toute fin, elles paraissent cibler des personnes spécifiques : Marta Traba ou Frederico Morais (les critiques-chef de clan), Juan Acha (le critique théorique de nature philosophique) et Bayón lui-même (le critique-sociologue ou, pourquoi pas, le critique francastelien).

1.2. L'exposition *Douze Artistes latino-américains aujourd'hui*

L'exposition de la revue *Plural*, *12 Latin American Artists Today / 12 Artistas latinoamericanos de hoy*, à l'affiche du 28 septembre au 2 novembre 1975, se trouve, sans aucun doute, du côté de la prudence. Les douze artistes sélectionnés – tous des hommes – ne s'éloignent guère du paradigme moderne : Marcelo Bonevardi (Argentine), Sérgio Camargo (Brésil), Carlos Cruz-Díez (Venezuela), Manuel Felguérez (Mexique), Gunther Gerzso (Mexique), Edgar Negret (Colombie), Brian Nissen (Britannique vivant au Mexique depuis 1963), Vicente Rojo (Mexique), Fernando de Szyszlo (Pérou), Francisco Toledo (Mexique), Luis Tomasello (Argentine) et Roger von Gunten (Suisse, vivant au Mexique depuis 1957). Parmi les œuvres, on note des peintures et des sculptures, les plus « avant-gardistes » étant le cinétisme de Cruz-Díez et les reliefs de Tomasello et Camargo. Les deux premiers étaient définitivement installés à Paris, et le troisième y avait passé de longs séjours, où il est, nous l'avons déjà mentionné, encore un Latino-Américain fréquentant les séminaires de Pierre Francastel. L'« aujourd'hui » du titre de l'exposition n'est donc aucunement « l'aujourd'hui » de Frederico Morais, lorsqu'il affirme que « l'artiste a cessé de

⁴⁸² Damián BAYÓN, « Prefacio del relator », dans Damián BAYÓN (dir.), *El Artista latinoamericano y su identidad*, op. cit., p. 18-19. Notre traduction. Dans le texte original : « Algún ensayista que se erigiera ahora en “crítico de los críticos” debería decirnos claramente lo que piensa del simposio como presentación de ideas. Yo por mi parte, creo distinguir varias escuelas de pensamiento y hasta varias maneras de acercarse a los diferentes problemas. Vimos en Austin – como siempre en estos casos – la oposición crítico-artista, ambos con puntos de vista a menudo divergentes, pero quiero creer que complementarios. Contemporáneamente, encontramos ejemplares del pensador liberal y del que se quiere comprometido con la izquierda; naturalmente, esto lleva a callejón sin salida (y no sólo entre latinoamericanos), vale decir que el pensamiento ideológicamente más revolucionario no acepta para nada, a veces, lo que se le quiere presentar como vanguardia del arte actual. También se encontraron en posturas contradictorias los entusiastas del arte rabiosamente al día y aquellos críticos que aplican un criterio más cauto – ¿y por qué no decirlo? – de ritmo más lento. En los acercamientos o enfoques generales vemos también actuar varios tipos humanos diferentes y cuya función social resulta distinta en cada caso. Así figuraron en Austin, el crítico-jefe de clan, el crítico teórico de corte filosófico, el crítico-sociólogo que quiere verlo todo en perspectiva histórica, aunque esté analizando la realidad más contemporánea ».

faire de l'art en utilisant de nouveaux supports et ressources – il propose désormais des situations »⁴⁸³.

Le catalogue, en format magazine, ne cache pas le caractère franchement institutionnel de l'exposition. Ce que l'on veut mettre en évidence est surtout le regard de *Plural* sur un ensemble d'artistes avalisés par la publication (figure 18). La présentation de chacun d'eux est toujours la même : photo de l'artiste et de quelques-unes de ses œuvres exposées, petite biographie, liste chronologique de ses expositions individuelles et des extraits de critiques de ses productions. Ces éléments sont tirés d'articles parus dans *Plural* (figure 19) et signés par plusieurs des participants à Austin, dont Carlos Rodríguez Saavedra, Juan Acha et les commissaires de l'exposition, Damián Bayón et Kazuya Sakai.



Figure 18 Couverture et table des matières du catalogue de l'exposition *12 Latin American Artists Today* (1975).

Néanmoins, il y eut une déconnexion évidente entre l'exposition et le symposium. Une remarque faite plus d'une fois pendant les discussions nous apprend, par exemple, que les panels avaient lieu

⁴⁸³ Frederico MORAIS, *Artes plásticas: a crise da hora atual*, op. cit., p. 9. Notre traduction. Dans le texte original : « O artista deixou de fazer arte ao lançar mão de novos suportes e recursos – é um propositor de situações ».

sans que l'on ait eu l'occasion de la visiter. Il s'agirait, selon certains, d'une occasion manquée de faire des analyses plus concrètes de « l'art latino-américain », partant d'œuvres précises. En effet, ce n'est que postérieurement que ce lien semble avoir été tissé, après que la rédaction de *Plural* invita sept critiques parmi celles et ceux présents à Austin – Jorge Alberto Manrique, Carlos Rodríguez Saavedra, Juan Acha, Dore Ashton, Jacqueline Barnitz, Aracy Amaral et Frederico Morais – à écrire à propos de « leurs impressions de l'exposition ». Ces commentaires critiques furent publiés dans les numéros 51, 52 et 53, ce qui montre l'importance que le comité de rédaction de la revue – commandée par Sakai – y accorde⁴⁸⁴.

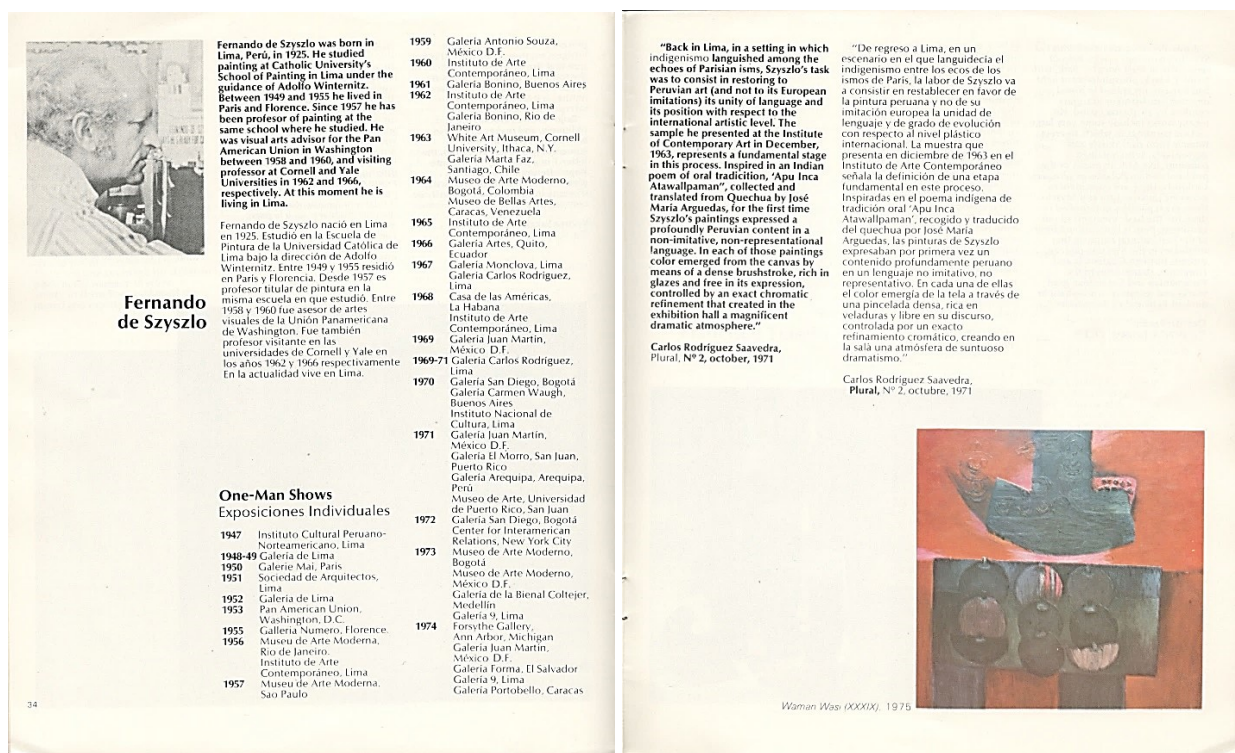


Figure 19 Présentation de Fernando de Szyszlo dans le catalogue de l'exposition *12 Latin American Artists Today* (1975).

Dans le numéro 51, décembre 1975, Manrique, qui ouvre la série de commentaires, en fait un compte rendu élogieux et, en grande partie, descriptif. L'exposition serait réussie, ayant évité le piège d'un panorama de l'art continental. Le fait d'avoir sélectionné de « jeunes » artistes, évitant

⁴⁸⁴ Jorge Alberto MANRIQUE, « Doce Artistas latinoamericanos de hoy », *Plural. Crítica y literatura*, n° 51, 1975 ; Juan ACHA, Dore ASHTON, Jacqueline BARNITZ, Carlos RODRÍGUEZ SAAVEDRA, « Comentarios sobre la exposición "Plural" en Austin », *Plural. Crítica y literatura*, n° 52, 1976 ; Aracy AMARAL, « Comentarios sobre la exposición "Plural" en Austin », *Plural. Crítica y literatura*, n° 53, 1976 ; Frederico MORAIS, « Trance, transito, transitorio », *Plural. Crítica y literatura*, n° 53, 1976.

ainsi des noms très célèbres comme Roberto Matta, Wifredo Lam ou Rufino Tamayo, aurait favorisé l'équilibre entre les œuvres présentées. Le mois suivant, dans *Plural* 52, le critique péruvien Carlos Rodríguez Saavedra, encore un intellectuel proche de *Plural*, est le premier à faire une lecture de l'exposition à partir des débats tenus lors du symposium :

Aucune des œuvres exposées sous ce titre [Douze Artistes latino-américains aujourd'hui] au Musée de l'Université d'Austin (Texas, U.S.A.) ne correspond à la « nouveauté » expérimentale que l'on continue d'appeler l'avant-garde. Il n'y a pas de désir particulier de se montrer différent ou « original » dans l'ensemble exposé. D'autre part, il y a une volonté d'expression au niveau de la situation latino-américaine. Et grâce à leur langage contemporain, nous percevons dans ces œuvres précisément ce niveau de notre réalité⁴⁸⁵.

Les œuvres choisies emploient un « langage contemporain » qui exprime la réalité latino-américaine et s'opposent ainsi au *novismo* [« la nouveauté »] et à l'*originalismo* [« l'originalité »] des avant-gardes, des néologismes clairement dépréciatifs, qui montrent bien de quel côté du débat se range Rodríguez Saavedra. Il est très significatif, d'ailleurs, qu'il affirme que ces œuvres utilisent un « langage contemporain ». Par cette précision, il répond à Frederico Morais – qui y voit, selon son intervention à Austin, un « art du passé » – en même temps qu'il écarte le fantôme des nativismes et des indigénismes contre lesquels les arts modernes se sont battus en Amérique latine, Marta Traba ayant été, par exemple, la meneuse de ce combat en Colombie. Être « à jour » dans le monde de l'art continue d'être une valeur, ainsi que la défense de la dimension proprement esthétique de l'art. Or, il ne faudrait pas confondre, nous dit le critique péruvien, une vraie nouveauté avec une « nouveauté ».

Toujours dans le numéro de janvier, Juan Acha se penche sur le problème de l'identité, analysant les artistes exposés à partir de sa préoccupation concernant les modèles de lecture qui serviraient à « latino-américaniser » les œuvres, c'est-à-dire unir la signification esthétique avec une signification sociale spécifique à l'Amérique latine. Acha parle, dans ce sens, d'une *éco-esthétique*, le croisement de l'écologie avec la sensibilité collective et l'art⁴⁸⁶. Il n'y aurait pas d'œuvre ontologiquement latino-américaine, mais une des tâches de la critique serait, selon lui, justement de situer cette production, en y cherchant des éléments « latino-américanisables » à

⁴⁸⁵ Carlos RODRÍGUEZ SAAVEDRA dans Juan ACHA, *et al.*, « Comentarios sobre la exposición « Plural » en Austin », *Plural. Crítica y literatura, op. cit.*, p. 79. Notre traduction. Dans le texte original : « Ninguna de las obras expuestas bajo este título en el Museo de la Universidad de Austin (Texas, U.S.A.) corresponde al novismo experimental que seguimos llamando vanguardia. No existe en el conjunto exhibido afán diferenciativo u originalismo alguno. Existe, en cambio, voluntad de expresión a un nivel de la situación latinoamericana. Y gracias a su lenguaje contemporáneo percibimos en esas obras precisamente ese nivel de nuestra realidad ».

⁴⁸⁶ Juan ACHA dans *Ibid.*, p. 81.

l'aide d'un cadre conceptuel adéquat. La critique d'art étasunienne Dore Ashton, dans une lettre à Sakai, dont un extrait est publié en tant que commentaire de l'exposition, traite aussi du problème de l'identité, en l'écartant. Elle souligne que l'individualité des artistes est au-delà de toute classification nationale ou du label d'« art du tiers monde ». La critique suisse-étasunienne Jacqueline Barnitz est la première à faire une critique plus frontalement négative de l'exposition, précisant qu'elle relève du goût spécifique des commissaires et qu'elle est trop centrée sur le Mexique, ce qui renforce, selon elle, le préjugé selon lequel, au Texas, Amérique latine veut dire Mexique.

Enfin, dans le numéro 53, de février 1976, nous retrouvons les commentaires des Brésiliens. C'est notamment Aracy Amaral qui prolonge ici la discussion avec Marta Traba à propos des avant-gardes. Dans un premier temps, elle critique le manque de représentativité dans cette exposition où six des douze artistes viennent du Mexique, déplorant, encore une fois, une présence très limitée du Brésil, dont on ne compte que le travail de Sérgio Camargo. Par la suite, elle revient indirectement à la polémique de clôture du symposium, critiquant la sélection d'artistes faite par Bayón et Sakai, à laquelle elle aurait préféré deux formules alternatives : soit une sélection des meilleurs artistes bien établis de la génération précédente – Roberto Matta, Fernando Botero, Rafael-Jesús Soto, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar etc. – soit « ce que l'on entrevoit de plus prometteur dans les nouvelles générations de tout le continent »⁴⁸⁷. Parmi les artistes actuels remarquables, elle cite Ricardo Rocha (Mexique), Horacio Zabala (Argentine), et plusieurs brésiliens, dont Artur Barrio, Cildo Meireles et Antonio Dias. Il s'agit d'artistes fortement politisés, plus intéressés aux idées qu'aux questions de support et de matérialité. La provocation y est claire. Dans la conclusion de son texte, Amaral va encore plus loin :

Mais en fait, ce ne serait pas une exposition appropriée à accrocher au mur. Et l'influence nord-américaine serait visible dans ce groupe hypothétique – pas comme ici [dans l'exposition d'Austin], toujours avec des traces de l'influence parisienne –, c'est-à-dire l'internationalisme, par opposition à la quête (dans un autre temps) d'une expression du monde latino-américain⁴⁸⁸.

⁴⁸⁷ Aracy AMARAL, « Comentarios sobre la exposición « Plural » en Austin », *Plural. Crítica y literatura*, op. cit., p. 79. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] lo más promisorio que se vislumbra en las nuevas generaciones de todo el continente ».

⁴⁸⁸ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « Pero de hecho, esa no sería entonces una exposición adecuada para colgar en la pared. Y surgiría de este hipotético grupo – no como aquí, todavía con resquicios de la influencia parisiense – la influencia norteamericana, o sea el internacionalismo, versus la búsqueda (en otro tiempo) de una expresión del mundo latinoamericano ».

Le transfert du centre de l'avant-garde de Paris à New York est un des symptômes de la crise du projet de la modernité européenne. Selon Amaral, en voulant retrouver le spécifiquement latino-américain à l'intérieur de ce projet, une partie de la critique d'art du continent – Bayón, Traba, Rodríguez Saavedra – reste prise dans un « art du passé », sans pour autant sortir d'une logique d'influences. En effet, c'est à travers la promotion d'un art européenisé qu'on cherchait de rebuter un art qu'on accusait d'être imposé par l'impérialisme étasunien. Chez Amaral, nous trouvons ainsi une critique directe du type de résistance appuyé par Marta Traba.

Cet article est suivi de celui de Frederico Morais, moins belliqueux. Le critique brésilien propose trois concepts – transe, transit, transitoire [*transe, trânsito, transitório*] – afin de souligner différentes pratiques artistiques qu'il retrouve dans l'exposition de *Plural* et de suggérer ainsi que la « quête de l'ordre » serait l'élément unificateur de l'art latino-américain. La transe – les œuvres de Nissen, von Gunten et Toledo – concerne le monde naturel américain et l'ancestralité qui résistent à tout changement ; le transit – Szyszlo, Gerzso et Rojo – constitue un effort de changement, une adéquation aux nouvelles réalités : « cela se voit sur les plans politique, économique et social. C'est la lutte pour le développement, la recherche de sa propre réalité »⁴⁸⁹. Le transitoire représente l'élan vers l'avenir, où Morais situe notamment les artistes « constructivistes » présentés dans l'exposition – Felguérez, Bonevardi, Negret, Cruz-Díez, Tomasello et Camargo. Transe, transit, transitoire correspondent ainsi, grosso modo, respectivement, à des rapports préférentiels de l'art avec le passé, le présent et l'avenir de l'Amérique latine. Cette classification n'est pas neutre. D'après Morais, c'est vers l'avenir que l'art doit se tourner. Il remarque, par exemple, que « dans un pays [le Mexique] où le passé et la tradition exercent une énorme pression, Felguérez regarde vers l'avenir »⁴⁹⁰. L'idée de la construction – l'art concret et aussi son rapport à l'architecture – en tant que modèle pour un art latino-américain tourné vers l'avenir est cultivée au Brésil depuis les années 1950 et, de manière importante, théorisé depuis le congrès extraordinaire de l'AICA au Brésil en 1959⁴⁹¹. C'est encore une fois à Mário Pedrosa que nous devons cette proposition.

⁴⁸⁹ Frederico MORAIS, « Trance, transito, transitorio », *Plural. Crítica y literatura, op. cit.*, p. 79. Notre traduction. Dans le texte original : « Esto es evidente en el plano político, económico y social. Es la lucha por el desarrollo, la búsqueda de una realidad propia ».

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 80. Notre traduction. Dans le texte original : « En un país en el que el pasado y la tradición ejercen una presión enorme, Felguérez mira hacia el futuro ».

⁴⁹¹ ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART, *Congrès international extraordinaire des critiques d'art, tenu à Brasilia, São Paulo et Rio de Janeiro du 17 au 25 Septembre 1959*, Brasilia/São Paulo/Rio de Janeiro, AICA, 1959.

Dans le même numéro 53 de *Plural*, nous retrouvons, par ailleurs, une espèce de réponse de Bayón aux commentaires et critiques négatives que l'exposition a reçus. C'est un texte particulièrement long, où il commente chacun des douze artistes sélectionnés, justifiant leur inclusion dans l'exposition. Certains passages, de manière toujours discrète, visent des commentaires précis. Cela semble être le cas, par exemple, lorsqu'il se demande au sujet de Francisco Toledo, rhétoriquement, s'il s'agit d'un « peintre d'aujourd'hui ». Selon lui, le retour à l'origine – la transe dans le concept de Frederico Morais – qui s'opère dans le travail de cet artiste est justifié : « Est-ce que le retour est une possibilité valable d'expression contemporaine ? Je le crois fortement »⁴⁹². L'exposition, ainsi que l'idée initiale du symposium, assument, et de manière non équivoque, les valeurs du premier groupe de notre classification, celles des critiques libéraux et prudents de *Plural*. Cependant, Austin 1975 a ouvert la porte à l'approfondissement du débat au sein d'un réseau latino-américaniste de plus en plus actif et de plus en plus diversifié. Or, si, comme nous avons affirmé précédemment, l'identité continentale – l'idée d'une Amérique latine en tant qu'unité culturelle – sert à articuler différents projets politiques et critiques, il faut constater que cette articulation est ardue et que les consensus se font souvent difficiles.

Initialement, l'organisation du symposium s'intéresse au thème de l'identité selon l'approche du projet esthétisant de la modernité libérale du continent, qui voit l'art d'Amérique latine comme une variation de l'art occidental « universel ». Cela mène à une dépolitisation du problème. Or, le refus de cette formulation par plusieurs des critiques présents à Austin vient le repolitiser. Le passage de l'identité à la dépendance modifie le ton du symposium, où différents projets esthétiques politiquement engagés se disputent l'identité latino-américaine avec les libéraux. Au centre de cette dispute, on retrouve encore une fois le concept de crise. Le projet de la modernité s'écroule. Faut-il le sauver ou simplement passer à autre chose ? La même question hante alors les critiques en Europe et en Amérique du Nord. Pourtant, ce qui rend le cas latino-américain particulier est le problème de la dépendance culturelle et de la lutte contre l'impérialisme, qui vient approfondir la crise d'une modernité qui périphérise l'Amérique latine malgré toute affirmation de son appartenance à la culture occidentale.

⁴⁹² Damián BAYÓN, « Crítica y autocrítica », *Plural. Crítica y literatura*, n° 53, 1976, p. 30. Notre traduction. Dans le texte original : « ¿Y es acaso ese regresar una posibilidad válida de expresión contemporánea? Yo creo firmemente que sí ».

Il est presque temps de prendre le chemin vers Caracas afin de découvrir, en 1978, la deuxième rencontre sur laquelle nous nous pencherons. Or, nous n’y perdrons pas de vue le symposium d’Austin, puisque ses échos semblent avoir largement déterminé les débats dans les années suivantes, au-delà de son prolongement dans les pages de *Plural*. En 1976, *Artes Visuales*, revue du Musée d’art moderne Chapultepec à Mexico, publie un dossier à propos de l’identité latino-américaine dans l’art et la critique. Dans la préface, la directrice de la publication, Carla Stellweg, affirme que le but est de continuer les discussions entamées au Texas :

Nous avons demandé à certains des participants au symposium, ainsi qu’à d’autres critiques et théoriciens soucieux d’aborder la question de l’esthétique latino-américaniste, de poursuivre l’analyse de leurs points de vue par correspondance. § Certains des participants se sont interrogés sur la valeur intrinsèque de la nécessité d’un art « latino-américaniste », c’est-à-dire sur la validité ou non de la question ; à partir de quel moment et pourquoi veut-on trouver une réponse à cette question ? D’autres optent pour l’action et pour « faire de l’art », au profit de la réflexion et de la théorie [...] ⁴⁹³

Un changement terminologique est particulièrement intéressant ici. Dans les questions initiales d’Austin, que ce dossier propose de reprendre, il n’a jamais été question de l’adjectif « latino-américaniste », mais plutôt de « latino-américain ». Dans son article, Juan Acha, membre de la rédaction de la revue, justifie ce changement. L’esthétique latino-américaine serait, selon lui, celle affectée par les stéréotypes de la régionalité, demeurant, par conséquent, fixée sur ce qui existe déjà, les idées reçues ; l’esthétique latino-américaniste serait, au contraire, prospective, en ce qu’elle imagine ce que le sous-continent pourrait ou aimerait devenir⁴⁹⁴. Cette préférence pour un art tourné vers l’avenir est remarquablement proche de celle de Frederico Morais, présentée ci-dessus. Nous avons ainsi encore un signe de la politisation du problème, où un projet collectif d’avenir se substitue aux essentialismes identitaires ancrés dans un passé idéalisé. Contribuent à ce dossier le peintre Manuel Felguérez et les critiques Aracy Amaral, Juan Acha, María Luísa Torrens, Damián Bayón, Jorge Romero Brest, Rita Eder, Mário Pedrosa et Jorge Alberto Manrique⁴⁹⁵. On

⁴⁹³ Carla STELLWEG, « [Sans titre] », *Artes Visuales*, n° 10, 1976, p. 1. Notre traduction. Dans le texte original : « Solicitamos a algunos de los participantes del simposio, así como a otros críticos y teóricos preocupados por abordar el tema de la estética latinoamericana, seguir analizando sus puntos de vista por correspondencia. § Algunos de los participantes cuestionaron el valor intrínseco de la necesidad de un arte “latinoamericanista”, o sea, si la pregunta resulta válida o no. Y ¿a partir de qué momento y por qué deseamos encontrar a respuesta a esta interrogante? Otros optan por la acción y el “hacer arte”, a favor del pensar y la teoría [...] ».

⁴⁹⁴ Juan ACHA, « Etsedron: respuesta a Aracy Amaral », *Artes Visuales*, n° 10, 1976, p. 13.

⁴⁹⁵ Dans l’ordre de publication dans le dossier : Manuel FELGUÉREZ, « La necesaria pluralidad del arte latinoamericano », *Artes Visuales*, n° 10, 1976 ; Aracy AMARAL, « Etsedron: una forma de violencia », *Artes Visuales*, n° 10, 1976 ; Juan ACHA, « Etsedron: respuesta a Aracy Amaral », *Artes Visuales*, *op. cit.* ; Torrens MARÍA LUISA,

y propose une structure dialogique, où Amaral répond à Felguérez ; Acha et Torrens répondent à Amaral ; Romero Brest à Bayón ; Eder à Romero Brest ; et Manrique à Pedrosa.

Nous n'analyserons pas en détails ces articles, qui, de manière générale, relancent des questions dont nous avons déjà traité. Il nous semble pourtant utile d'en tracer les lignes générales et d'en mentionner quelques particularités. Soulignons, tout d'abord, la présence de deux figures fondatrices de la moderne critique d'art en Amérique latine : Mário Pedrosa et Jorge Romero Brest, absents de la rencontre d'Austin, mais invités ici à se joindre à la conversation⁴⁹⁶. L'importance de Pedrosa dans le débat en ce qui concerne la prise de position des critiques brésiliens a déjà été explicitée, avec la mention particulière de son concept d'art postmoderne. Quant à Romero Brest, son travail en tant que directeur du Centre d'arts visuels de l'Institut Di Tella, à Buenos Aires, est fortement critiqué par Marta Traba, qui y voit un art déconnecté de la réalité latino-américaine. Il nous semble donc évident qu'il y a dans ce dossier un mouvement de dépassement du cadre initial du symposium – la défense intransigeante de la modernité – avec une ouverture à des discussions plus positives autour des avant-gardes des années 1960 et 1970. Cette question est abordée dans les articles de Bayón, Romero Brest et Eder, qui en discutent avec un intérêt particulier pour le problème de la dépendance culturelle. Dans les articles de Felguérez, Amaral, Acha et Torrens, on s'intéresse à l'art populaire – ou au folklorisme – en ce qu'il représenterait un risque d'auto-exotisation ou, au contraire, qu'il pourrait potentiellement intégrer des stratégies anti-impérialistes lorsque le spécifiquement régional est réimaginé au bénéfice d'un projet d'avenir⁴⁹⁷. Le concept de *populaire*, évoqué par Amaral à Austin⁴⁹⁸, est ici mieux approfondi. Il occupe, dans les années suivantes, une place importante dans le débat latino-américaniste, avec des développements substantiels lors de la Première Biennale latino-américaine de São Paulo, en 1978.

« Etsedron o la carencia de interes libidinoso por la realidad », *Artes Visuales*, n° 10, 1976 ; Damián BAYÓN, « Contestación a una pregunta: ¿Cuándo se vuelve latinoamericano el arte en América Latina? », *Artes Visuales*, n° 10, 1976 ; Jorge ROMERO BREST, « Comentario al texto de Damián Bayón », *Artes Visuales*, n° 10, 1976 ; Rita EDER, « ¿Cuándo se vuelve latinoamericano el arte de América Latina? », *Artes Visuales*, n° 10, 1976 ; Mário PEDROSA, « Arte hoy, ¿hacia dónde? Manifiesto para los tupiniquis e Nambás », *Artes Visuales*, n° 10, 1976 ; Jorge Alberto MANRIQUE, « Comentario al texto de Mário Pedrosa », *Artes Visuales*, n° 10, 1976.

⁴⁹⁶ Romero Brest ne cache pas son mécontentement du fait de ne pas avoir été invité au symposium, ce qu'il exprime dans un compte rendu des actes du symposium. Jorge ROMERO BREST, « El artista latinoamericano y su identidad », *Plástica*, n° 2, 1978.

⁴⁹⁷ Des traductions à l'anglais des articles de Felguérez, Amaral, Acha et Torrens se trouvent dans Mari Carmen RAMÍREZ, Tomás YBARRA-FRAUSTO, Héctor OLEA (dir.), *Resisting categories: Latin American and/or Latino?*, Houston, The Museum of Fine Arts, 2012.

⁴⁹⁸ Aracy AMARAL dans Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad*, op. cit., p. 61-63.

La contribution de Mário Pedrosa au dossier est devenue un classique de la critique d'art brésilienne⁴⁹⁹. Il s'agit d'une réflexion radicalement discordante, en opposition à celles d'Octavio Paz et de Damián Bayón à Austin. Pedrosa place l'Amérique latine, de manière non équivoque, au sein du tiers monde. Selon lui, c'est cette appartenance qui détermine les chemins que l'art et la critique de la région devraient se frayer afin d'échapper à la fois à la crise de l'art moderne en Europe et à l'art de la société de consommation prédominant aux États-Unis. Manrique, à son tour, cherche une troisième voie, position équidistante entre Bayón et Pedrosa, entre la dépolitisation du problème et le fait de placer la politique au centre du débat artistique ; entre l'éloge des mérites des grands artistes modernes latino-américains et l'affirmation qu'une nouvelle conception esthétique se faisait nécessaire dans le contexte du sous-développement. Les réponses sont variées, mais affronter ces problèmes était devenu inévitable.

En effet, après avoir analysé les discussions d'Austin et aussi ses prolongements dans les pages de *Plural* et d'*Artes Visuales*, nous nous trouvons devant deux questions principales qui, pendant la première moitié des années 1970, s'imposent à la critique du continent : d'abord, savoir si la lutte contre la dépendance culturelle et l'impérialisme doit être au centre des préoccupations de l'art et de la critique ; puis, en cas de réponse affirmative, définir quelle stratégie esthétique adopter en vue de cette résistance – la promotion d'un art moderne du type proposé par Marta Traba ou plutôt de l'art postmoderne des avant-gardes les plus récentes. Or, au-delà des concepts et propositions formulés par ces critiques, il importe de souligner la multiplication des espaces de débat et, par conséquent, la progressive consolidation d'un réseau de sociabilité intellectuelle latino-américaniste dans le domaine de l'histoire et de la critique d'art au cours des années 1970.

⁴⁹⁹ Publié également en portugais cette même année. Mário PEDROSA, « Discurso aos tupiniquins ou nambás », *Versus*, n° 4, 1976.



Figure 20 Couverture du dépliant présentant la Première Rencontre ibéro-américaine de critiques d'art et artistes plasticiens, ainsi que l'exposition *Arte iberoamericano de hoy* (Caracas, 1978), travail graphique de Ibrahim Nebreda.

2. Caracas, 1978

L'évidence que 1978 restera dans les mémoires comme une année clé dans l'essor et l'approfondissement de l'intérêt pour l'art en Amérique latine est indéniable. Rencontres, congrès, expositions, débats, circulation de spécialistes, production de catalogues et de livres, se déroulant de janvier à juin, ont donné au semestre dernier une tonalité *latino-américaniste* très remarquable qui, fort probablement, se poursuivra au cours des derniers mois de l'année en cours.

Roberto Pontual, 1978⁵⁰⁰.

La Première rencontre ibéro-américaine de critiques d'art et d'artistes plasticiens [*Primer encuentro iberoamericano de críticos de arte y artistas plásticos*] eut lieu à Caracas du 18 au 27 juin 1978. Comme à Austin, des expositions s'ajoutent au programme officiel, les plus importantes étant *Arte iberoamericano hoy* [L'art ibéro-américain aujourd'hui], partagée entre le Musée des beaux-arts et le Musée d'art contemporain de la capitale vénézuélienne, et *Panorámica del arte venezolano* [Panorama de l'art vénézuélien] à la Galerie d'art national, toutes les deux à l'affiche du 18 juin au 16 juillet (figure 20). Caracas 1978 crée une nouvelle opportunité d'échange entre des critiques du réseau de sociabilité intellectuelle latino-américaniste ayant participé au symposium de 1975 – tels Juan Acha, Aracy Amaral, Jorge Alberto Manrique, Carlos Rodríguez Saavedra, Marta Traba et le peintre Fernando de Szyszlo. De plus, parce qu'on s'y trouve libérés du cadre contraignant du modernisme prudent de la revue *Plural*, il est également possible d'y entendre un nombre plus grand de voix favorables aux avant-gardes dites postmodernes, dont le critique et commissaire argentin Jorge Glusberg. Est aussi présente une représentante du projet révolutionnaire cubain, la critique Adelaida de Juan, qui, après avoir contribué à la collection éditoriale de l'UNESCO, s'était retrouvée exclue des débats d'Austin. À Caracas, la fameuse question de l'identité latino-américaine se trouve abordée dans un cadre géoculturel plus large que celui du symposium texan, car des critiques et artistes de l'Europe ibérique se joignent à la conversation. Le changement terminologique – d'Amérique latine à Amérique ibérique – semble, pourtant, avoir eu peu d'incidence sur les discussions, qui reprennent et approfondissent les thèmes

⁵⁰⁰ Roberto PONTUAL, « Encontro de Caracas I. Cultura e poder », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 12 juillet 1978, p. 4. Notre traduction. Dans le texte original : « Salta aos olhos a evidência de que 1978 ficará na memória como ano-chave na ascensão e aprofundamento do interesse pela arte na América Latina. Encontros, congressos, exposições, debates, circulação de especialistas, produção de catálogos e livros, sucedendo-se de janeiro a junho, deram ao passado semestre um tom *latino-americamista* muito especial que, tudo indica, se prolongará pelos meses finais do ano em curso ».

qui nous sont déjà bien familiers, l'identité ou la spécificité régionale, la dépendance culturelle et la responsabilité sociale de l'art dans un contexte de sous-développement. Il ne s'agit pas, pourtant, d'une simple répétition des rencontres précédentes. Le réseau latino-américaniste tourne alors les yeux vers lui-même, discutant des conditions institutionnelles nécessaires à la promotion d'un art latino-américain étroitement relié à la réalité continentale.

2.1. Vue d'ensemble : identité et institutionnalisation

La rencontre de Caracas fut organisée par le Musée des beaux-arts de cette ville à l'occasion de la célébration de ses quarante ans. Les critiques d'art étaient invités à réfléchir à propos d'un des deux thèmes proposés : 1) l'art ibéro-américain d'aujourd'hui « en tant qu'expression universelle et effective à l'intérieur de sa propre phénoménologie »⁵⁰¹ ; ou 2) la plastique vénézuélienne comparée à d'autres pratiques en Amérique latine, en Espagne et au Portugal. Des objectifs précis pour la rencontre étaient aussi fixés :

La première rencontre ibéro-américaine de critiques d'art et d'artistes plasticiens, basée sur la valeur universelle nécessaire à toutes les manifestations artistiques, étudiera et discutera les contributions [de l'Amérique ibérique] au mouvement plastique contemporain en tant qu'expression d'un même continent, d'une culture et d'une identité, avec les liens éventuels qu'elles entretiennent avec une aire culturelle plus large⁵⁰².

L'« expression d'un même continent » : nous voilà de retour au projet intellectuel issu de la réunion de l'UNESCO à Lima en 1967 – « la culture latino-américaine conçue comme l'unité qu'elle constitue »⁵⁰³ – et aux discussions du symposium d'Austin. En effet, nonobstant l'intention, affirmée dans le même document, d'« établir un bilan actuel et sincère des productions plastiques en Amérique latine, en Espagne et au Portugal »⁵⁰⁴, les cultures ibéro-européennes ne semblent pas être ici considérées en tant qu'objets d'étude en soi, mais plutôt comme éléments culturels

⁵⁰¹ CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA, MUSEO DE BELLAS ARTES DE CARACAS, Dépliant d'information à propos de la Première rencontre ibéro-américaine de critiques d'art et artistes plasticiens, Caracas, 1978. Documents of Latin American and Latino Art, Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (désormais ICAA-DALAL). <https://icaa.mfah.org/s/es/item/850387>. Consulté le 20 décembre 2022.

⁵⁰² *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « El Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, partiendo del necesario valor universal de toda manifestación artística, estudiará y discutirá los aportes al movimiento plástico contemporáneo como expresión de un mismo continente, de una cultura y de una identidad, con las posibles vinculaciones que éstas tengan dentro de una mayor área cultural ».

⁵⁰³ « Reunión de expertos para el estudio de las culturas de América Latina. Informe final. », *op. cit.*, p. 2.

⁵⁰⁴ CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA, MUSEO DE BELLAS ARTES DE CARACAS, Dépliant d'information à propos de la Première rencontre ibéro-américaine de critiques d'art et d'artistes plasticiens, *op. cit.* Notre traduction. Dans le texte original : « [...] establecer un balance actual y sincero del acontecer plástico de América Latina, España y Portugal ».

constitutifs de la culture latino-américaine. La notion de « valeur universelle » et la mention des liens entretenus avec « une aire culturelle plus large » sont aussi à remarquer. Il est question de l'hésitation latino-américaine entre le désir d'universalité (européenne, occidentale) et la quête de l'identité, où l'affirmation de l'unité culturelle continentale doit faire sa place à l'intérieur du projet universalisant de la modernité.

Or, au-delà des discussions tenues sur le plan théorique, la rencontre de Caracas constitue notamment un clair effort d'institutionnalisation de la critique d'art latino-américaniste. Cet événement devient ainsi particulièrement important pour l'étude de ce réseau de sociabilité intellectuelle, d'autant plus que cette institutionnalisation était déjà prônée dans le rapport de la réunion de Lima susmentionnée, sans qu'aucun pas concret n'ait été fait dans cette direction depuis. Il n'est pas sans conséquence que la rencontre de Caracas soit organisée par une institution muséale, la présence de différents musées latino-américains y étant remarquable. Parmi les directrices et directeurs et d'autres représentants de musées étrangers, on compte Aracy Amaral (Pinacothèque de l'État de São Paulo), Donald B. Goodall (University of Texas Art Museum), Heloísa Lustosa (Musée d'art moderne de Rio de Janeiro), Alfredo La Placa (Musée des beaux-arts de La Paz) et Waldo Rasmussen (*International Program*, Musée d'art moderne de New York). En outre, des membres du personnel du Musée des beaux-arts, ainsi que d'autres musées vénézuéliens, présentent des communications à propos des efforts nationaux de recherche et de diffusion des arts au Venezuela et en Amérique latine. L'articulation à la base de la formation du réseau intellectuel qui nous intéresse ne concerne plus seulement que les critiques à titre individuel, mais aussi les institutions culturelles du continent.

Il importe de préciser que ce qui s'organise à Caracas n'est pas à proprement parler un symposium. On y adopte, en effet, une structure bien connue des critiques ayant fréquenté, par exemple, les réunions de l'Association internationale des critiques d'art (AICA). Ce n'est donc pas un hasard si René Berger, président d'honneur de l'AICA, et Rafael Pineda, président de la section vénézuélienne de l'association, intègrent le comité directeur de cette rencontre. Suivant tous les rites habituels d'institutions avec instances délibératives, la rencontre fut composée de sessions ordinaires et de sessions plénières, chacune dotée des postes appropriés – présidence, vice-présidence et secrétariat. On ne souhaite pas seulement la continuation des discussions tenues lors de symposiums et colloques abordant des thèmes similaires. En effet, par le développement de la

vie associative, on aspire à la consolidation et à la formalisation d'un réseau de sociabilité intellectuelle latino-américaniste qui prend peu à peu de l'ampleur.

Afin de plonger dans les discussions tenues lors de la rencontre de Caracas, nous devons, initialement, consulter le programme général de l'évènement et ses actes. Ces documents intègrent un assemblage de tapuscrits préparé par l'organisation⁵⁰⁵. Les actes ne transcrivent pas l'ensemble des échanges, comme dans le cas d'Austin, mais contiennent des résumés des sessions rédigés par les secrétaires désignés. Les discussions se font autour de trois thèmes avec chacun deux séances de communications : I. Situation actuelle de l'art dans l'Amérique ibérique [*Situación actual del arte en Iberoamérica*] (lundi, 19 juin) ; II. Critique, théorie et recherche des arts plastiques de l'Amérique ibérique [*Crítica, teoría e investigación de las artes plásticas de Iberoamérica*] (mardi, 20 juin) ; et III. Le contexte social de l'art dans l'Amérique ibérique [*El contexto social del arte en Iberoamérica*] (mercredi, 21 juin). Après chaque session, on offre les traditionnels verres de vin et des visites d'expositions dans les musées de Caracas. Le jeudi 22, des groupes de discussion se forment autour des trois thèmes. D'autres critiques et artistes se joignent alors aux panélistes – dont l'organisateur de la rencontre d'Austin, Donald, B. Goodall, qui préside le groupe I. Leur mandat est de produire des rapports de synthèse des communications concernant chaque thème et de formuler des propositions – de politiques publiques et d'autres projets – à soumettre à l'appréciation d'une session plénière, qui aurait lieu le lundi suivant, après un weekend d'activités et de visites dans d'autres villes vénézuéliennes.

Le groupe I – composé des critiques Donald B. Goodall, président (États-Unis), Rafael Pineda (Venezuela), Carlos von Schmidt (Brésil), Berta Taracena (Mexique), Jorge Alberto Manrique (Mexique), Carlos Rodríguez Saavedra (Pérou), Aracy Amaral (Brésil), Ricardo Ulloa Barrenechea (Costa Rica), Roberto Pontual (Brésil), Basilio Uribe (Argentine) et Jacqueline Barnitz (États-Unis) et des artistes Jacobo Borges (Venezuela), Manuel Quintana Castillo

⁵⁰⁵ Marco MILIANI (président du comité organisateur), *Primer encuentro iberoamericano de críticos de arte y artistas plásticos*, Caracas, 18-27 juin 1978 (assemblage de documents tapuscrits). 3815, Centre de documentation Juan Acha, Centre culturel universitaire Tlatelolco de l'Université nationale autonome du Mexique, Mexico (désormais, CDJA-UNAM). Sont intégrés dans ce volume les documents suivants : liste des membres du comité organisateur ; liste des critiques d'art, invités spéciaux et participants ; liste des membres du comité directeur ; programme général ; transcription du discours de Marco Miliani, directeur du Musée des beaux-arts de Caracas et président du comité organisateur ; transcription du discours du président de la République ; résumé général des sessions ordinaires ; rapports des groupes de travail I, II et III ; actes de la session plénière du 26 juin ; transcription du discours du peintre Oswaldo Vías, membre de la commission d'artistes plasticiens et du comité organisateur ; transcription du discours de Juan Acha au nom des invités spéciaux ; transcription du discours de Rafael Armando Rojas, président du Conseil national de culture (CONAC).

(Venezuela), Silvano Lora (République Dominicaine) et Fernando de Szyszlo (Pérou) – ne réussit ni à formuler une synthèse des communications concernant l'état actuel des arts ibéro-américains ni à présenter des propositions pour son avenir. La diversité des thèmes abordés empêchait, selon le groupe, la production d'un document commun, l'ensemble des textes individuels lus lors des sessions ordinaires constituant ainsi le résultat possible du travail de ce groupe de discussion. Dans les groupes II et III, au contraire, les propositions ont été nombreuses.

Participent au groupe II Gaston Diehl, président (France, avec de forts liens au Venezuela), Carlos Silva, secrétaire-rapporteur (Venezuela), Nancy Ocanto (Venezuela), Alex Stein (Venezuela), René Berger (Suisse), Juan Acha (Mexique), Elida Román (Pérou), Enrique Ascoaga (Espagne), Jorge Glusberg (Argentine), María Elena Ramos (Venezuela), Ana Gilda León (Venezuela), Gloria Carnevalli (Venezuela), Heloísa Lustosa (Brésil) et des membres du public⁵⁰⁶. Le thème officiel – critique, théorie et recherche des arts plastiques dans l'Amérique ibérique – a été sous-divisé en deux parties – critique et recherche. La première fait l'objet de quatre recommandations ; la deuxième d'une seule. Chaque recommandation est à son tour composée de plusieurs items. Nous ne détaillerons pas ce long document. Cependant, il importe de s'attarder en particulier à ce qui relève de l'effort d'institutionnalisation du réseau, en mettant l'accent sur l'appel à l'action et à la responsabilité sociale d'artistes et critiques d'art.

La première recommandation du groupe concerne précisément la pratique de la critique. Y figurent des notions telles « pluralité artistique » et « ouverture à différentes propositions » ; « besoins collectifs » et « aspirations de groupe » ; « lecture/interprétation de ce qui est à nous » et « reconnaissance claire de ce qui est à nous ». Il faudrait concevoir une identité artistique ouverte à la diversité et au changement, qui s'éloigne de la répétition de formules exotisantes, lesquelles fixent le continent dans une américanité coloniale passéiste. Cette nouvelle identité dynamique serait l'élément articulatoire d'une collectivité qui prend conscience de ses besoins et aspire à un meilleur avenir. La deuxième recommandation s'intitule « Proposition des vases communicants ». Il s'agit là d'une série de mesures visant à l'amplification des espaces de sociabilité intellectuelle latino-américaniste. Ce n'est pas un hasard si cette recommandation se fait à l'initiative de Jorge Glusberg, directeur du CAyC, figure de proue d'une institutionnalisation réussie – même si elle est loin d'être consensuelle – de l'art contemporain en Argentine. Il propose notamment la création

⁵⁰⁶ Parmi les membres du public participant au groupe de travail II, sont nommés Perán Erminy, Carlos Dorante, Juan Calzadilla, Alexis Hernández, Juan Sugero, Elsa Flores, Bélgica Rodríguez, Juan Calzadilla, Gloria Urdaneta et William Pérez.

d'un comité vénézuélien responsable d'un suivi de l'état de la scène artistique latino-américaine. Avec l'appui de critiques et artistes de différents pays, ce comité serait responsable de l'organisation d'une prochaine rencontre. On signale aussi qu'il faudrait envisager la production de bulletins de diffusion des productions théoriques et critiques d'Amérique latine avec une ouverture à différentes approches. La troisième recommandation va encore plus loin dans l'envie de formalisation du réseau : créer l'Association de critiques et chercheurs d'arts plastiques latino-américains, qui accueillerait comme membre toute personne originaire d'Amérique latine, quel que soit son pays de résidence. La dernière recommandation dans le domaine de la critique porte sur les « musées de l'Amérique ibérique », considérés en tant qu'alternative collective au travail individuel des critiques. Enfin, la proposition concernant le domaine de la recherche va dans le même sens que les précédentes. On y recommande la création de mécanismes d'échange documentaire dans le domaine de l'étude des arts d'Amérique latine (on y remarquera l'hésitation terminologique entre *Iberoamérica* et *América Latina*) et l'adoption d'un système unique de classification, catalogage et codification de matériel documentaire non bibliographique. Le manque de propositions dans le groupe I fut ainsi largement compensé par la profusion dans le groupe II, dont l'ensemble des recommandations insiste, de manière générale, sur l'idée d'un projet collectif. Ainsi, le réseau latino-américaniste dans la critique d'art est d'ores et déjà une réalité incontournable. Or, à Caracas, on voit l'urgence de rendre ces échanges plus systématiques en vue de l'articulation d'un projet latino-américaniste avec plus de retombées pratiques dans la vie intellectuelle et culturelle de la région.

La liste des membres du groupe III est particulièrement intéressante en raison de la présence d'un nombre important de directrices et directeurs d'institutions et de publications culturelles, c'est-à-dire des espaces de sociabilité intellectuelle au niveau national. Parmi eux, Marta Arjona, nommée présidente de la session, est la directrice du patrimoine culturel de Cuba ; Alfredo La Placa, déjà mentionné, est le directeur du Musée des Beaux-arts de La Paz (Bolivie) ; Germán Ferrer Barrera dirige le Musée d'art contemporain de Bogota ; Galaor Carbonell est l'éditeur de l'important magazine *Arte en Colombia*. Sont aussi présents Eduardo Robles Piquer, secrétaire (Espagne, au Venezuela depuis 1958), María Antonia Vegas (Venezuela), María Elena Núñez (Venezuela), Viki Aranguren (Venezuela), Ida Rodríguez Prampolini (Mexique), Ángel Rodríguez Valdés (Espagne), Adelaida de Juan (Cuba), José María Moreno Galván (Espagne), les artistes Antonio Saura (Espagne) et Julio Le Parc (Argentine) et des membres du public.

Ce groupe formule douze recommandations autour du « contexte social de l'Amérique ibérique », précédées d'une introduction à propos du défi social ibéro-américain dans les arts. L'art actuel serait élitiste, la production et la consommation limitées à un cercle particulièrement restreint, inaccessible à la population en général. Un nouvel effort d'institutionnalisation impliquerait, en effet, la critique du « système », c'est-à-dire du pouvoir institutionnel hégémonique : « Les centres de gestion officiels et privés promeuvent une hiérarchisation des œuvres artistiques qui le plus souvent ne répond pas au problème du contexte réel de nos pays »⁵⁰⁷. Il était donc impératif de créer des formes institutionnelles concurrentes, et l'articulation d'un projet contre-hégémonique qui sortirait l'Amérique latine de la dépendance culturelle aliénante. On affirme d'ailleurs que les artistes et critiques latino-américains doivent se convertir en *intellectuels organiques*. Le fondement gramscien de la réflexion y est évident. C'est de cette manière que l'art latino-américain arriverait à « surmonter son engagement envers la société injuste et aliénée dans laquelle nous vivons »⁵⁰⁸. Concrètement, la réalisation de ce projet exigerait le combat de l'individualisme par la constitution d'associations ibéro-américaines d'artistes et par la promotion de l'intercommunication entre les différentes associations nationales dans les domaines de la photographie, de la critique, de la sociologie, de l'architecture, de la poésie, etc.

Par la suite, dans la liste de recommandations, le problème de l'institutionnalisation apparaît particulièrement associé aux conditions de diffusion de l'art. Dans ce sens, on propose aux gestionnaires culturels officiels et privés d'ouvrir de l'espace à une plus grande implication des artistes et du public dans la gestion de la diffusion de l'art. L'accès à la télévision et à d'autres moyens de communication de masse serait aussi essentiel pour que des artistes et des critiques puissent avoir un rôle effectif dans la diffusion artistique. Enfin, les recommandations finales concernent l'éducation : le système éducationnel ibéro-américain devrait promouvoir, dès le plus jeune âge, le lien de l'homme avec l'art. Ce serait aussi le rôle de musées didactiquement organisés, installés dans des zones marginalisées. On ajoute ainsi une couche supplémentaire à l'idée même d'institutionnalisation, qui ne concernerait pas que la vie intellectuelle. Le développement institutionnel du latino-américanisme devrait impliquer la promotion d'un autre modèle de rapport

⁵⁰⁷ « Propositiones de la mesa de trabajo número 3 » dans Marco MILIANI (président du comité organisateur), *Primer encuentro iberoamericano de críticos de arte y artistas plásticos*, op. cit. Notre traduction. Dans le texte original : « Los centros gestores oficiales y privados promueven una jerarquización de obras artísticas que en su mayoría no responden a la problemática del contexto real de nuestros países ».

⁵⁰⁸ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « [...] el arte latinoamericano podrá superar su compromiso con la sociedad injusta y enajenada en que vivimos ».

social à la production artistique, répondant ainsi, selon les besoins spécifiques du sous-développement, au vieux problème constitutif de la crise du projet de la modernité : la distance insurmontable entre les avant-gardes et la réalité sociale.

2.2. Roberto Pontual : témoignage en cinq parties

En 1978, imprégné de l'esprit latino-américaniste, le critique d'art et commissaire d'expositions brésilien Roberto Pontual utilise fréquemment son espace régulier dans le « Caderno B », la section culture du quotidien *Jornal do Brasil*, pour faire découvrir au lectorat de son pays la scène artistique et intellectuelle continentale. Il estime, en effet, avoir consacré le tiers de ses chroniques de l'année à l'Amérique latine⁵⁰⁹, où il parle non seulement d'artistes et d'expositions, mais aussi de colloques et de publications, ainsi que de thèmes à débat qui mobilisent les spécialistes. Au début du mois de février, Pontual rentrait d'un voyage de presque un mois à travers l'Amérique latine – Mexique, Venezuela, Colombie, Pérou, Uruguay et Argentine –, pendant lequel il avait pu découvrir la production visuelle la plus récente et, fort probablement, acquérir les actes du symposium d'Austin, publiés par Damián Bayón à Caracas quelques mois auparavant. Son texte du 10 février s'intitule « Ser ou não ser latino-americano » [Être ou ne pas être latino-américain], un compte rendu de cet ouvrage. Pontual se réjouit de constater que l'intérêt de la critique pour les arts latino-américains est grandissant, ce qui aurait pour bénéfice une prise de conscience immédiate de la réalité dans le sous-continent. Cette vague continentaliste impliquerait, pourtant, certains risques : « Avant que les meilleurs objectifs ne soient atteints, la saturation et le désenchantement face à l'excès de zèle latino-américaniste se font déjà sentir dans l'air »⁵¹⁰. Selon lui, le symposium d'Austin aurait été précisément une occasion pour discuter de cette « perte de direction ».

Au mois de juin, dans la chronique « Arte ibero-americana. Ver e debater » [Art ibéro-américain. Voir et débattre], le critique brésilien présente la programmation de la Première Rencontre de critiques d'art et d'artistes plasticiens de Caracas. Après avoir découvert les discussions d'Austin par la lecture de ses actes, il aura l'occasion, au Venezuela, de s'engager directement dans le débat. Malgré une petite hésitation, le ton de son texte est généralement

⁵⁰⁹ Roberto PONTUAL, « Afluência latino-americana », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 5 avril 1979, p. 2.

⁵¹⁰ Roberto PONTUAL, « Ser ou não ser latino-americano », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 10 février 1978, p. 2. Notre traduction. Dans le texte original : « É que, antes dos melhores objetivos terem sido alcançados, já se sente no ar saturação e desencanto com o excesso de zelo latino-americana ».

optimiste. D'après lui, la rencontre vénézuélienne « offrira, au moins, amplement matière au regard et à la réflexion autour des questions les plus urgentes dans lesquelles nous nous trouvons impliqués ces derniers temps »⁵¹¹. Le mois suivant, Pontual publie, toujours dans le *Jornal do Brasil*, une série d'articles intitulés « Encontro de Caracas » [Rencontre de Caracas], numérotés de I à V, portant chacun en sous-titre l'aspect particulier de la rencontre qui s'y trouve abordé. Nous proposons, par la suite, un survol de ces textes, car ils nous permettent, encore une fois, de sortir de la rigidité des documents officiels et de pénétrer un peu plus dans le vif du débat⁵¹². De plus, ce témoignage en cinq parties nous conduira vers le dernier évènement que nous analysons dans ce chapitre, car Pontual participe, au Brésil, à la discussion de la problématique latino-américaniste à un moment où les préparatifs pour la Première Biennale latino-américaine de São Paulo suscitent une forte opposition des milieux culturels nationaux.

La première chronique de la série de Pontual sur la rencontre de Caracas a pour sous-titre « Cultura e poder » [culture et pouvoir]. Elle est illustrée d'une photo de l'édifice créé par le célèbre architecte vénézuélien Carlos Raúl Villaneuva pour l'agrandissement du Musée des beaux-arts de Caracas (1973), dont il avait lui-même fait le projet du bâtiment originel quarante ans plus tôt (figure 21). Il est question dans cette chronique du cadre institutionnel de l'évènement et de ses implications politiques, voire du rôle de la culture dans un projet national de pouvoir⁵¹³. Selon Pontual, il y avait un intérêt sain et nécessaire pour les arts d'Amérique latine. Toutefois, il fallait contrer le risque que des ardeurs nationalistes ou régionalistes contaminent le latino-américanisme émergent.

⁵¹¹ Roberto PONTUAL, « Arte ibero-americano. Ver e debater », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 19 juin 1978, p. 2. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] o Primeiro encontro ibero-americano de críticos e artistas oferecerá pelo menos farto material para visão e reflexão em torno das questões mais urgentes em que nos achamos ultimamente envolvidos ».

⁵¹² Voir aussi le compte rendu de l'évènement publié par Aracy Amaral dans le quotidien *O Estado de São Paulo*. Aracy AMARAL, « Um roteiro de arte latino-americana que precede a Bienal », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 juillet 1978, p. 23. Texte republié dans Aracy AMARAL, « Um roteiro da arte latino-americana que precede a Bienal », dans *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer. Artigos e ensaios (1961-1981)*, São Paulo, 34, p. 462-467.

⁵¹³ Roberto PONTUAL, « Encontro de Caracas I. Cultura e poder », *Jornal do Brasil*, *op. cit.*

Illustration
retirée.

Figure 21 « Encontro de Caracas I. Cultura e poder », de Jorge Pontual. Jornal do Brasil, 12 juillet 1978, reproduction numérique.

La structure muséale de la ville de Caracas avait récemment subi des changements. En 1976, une nouvelle institution étatique, la Galerie d'art national [*Galería de arte nacional*] avait été inaugurée, avec pour but l'étude, la conservation et l'exposition de l'art vénézuélien, du monde pré-hispanique à l'actualité ; le Musée des beaux-arts était désormais en charge uniquement des collections d'art latino-américain et international. L'agrandissement et la création d'institutions culturelles, ainsi que l'organisation de la rencontre de Caracas de 1978, font parti, nous l'apprend Pontual, d'un projet de leadership économique et culturel du Venezuela en Amérique latine. Pour cette raison, la rencontre aurait été marquée d'une « extériorisation de type nouveau riche », où on apercevait un désir d'autopromotion de l'État. Ces observations nous mènent à reprendre une question méthodologique soulevée lors de nos analyses des projets de l'UNESCO : il ne faut pas confondre les intentions des promoteurs institutionnels d'un projet avec ses retombées effectives. Bien qu'à l'origine de la rencontre il y ait eu un effort de promotion institutionnelle du gouvernement vénézuélien et de ses institutions culturelles, cela n'empêche pas l'espace de sociabilité intellectuelle qui s'y forme d'être utilisé à d'autres fins, y compris le resserrement des liens entre les critiques d'art d'Amérique latine. Dans ce même sens, Pontual précise ceci :

La rencontre de Caracas restera sans aucun doute comme le moment fondateur d'un nouveau cycle dans le développement du système artistique en Amérique latine. Bien plus que le symposium sur les arts visuels et la littérature du continent, qui s'est tenu dans la ville texane d'Austin à la fin de 1975, il a servi à prendre le pouls du latino-américanisme émergent⁵¹⁴.

Un « nouveau cycle dans le développement du système artistique » : il faut ici souligner cette confiance dans le rôle des institutions culturelles, ce que nous avons également retrouvé dans les rapports des groupes de discussion analysés ci-dessus. Il n'est pas question de s'affranchir du système culturel, mais de le réformer selon un projet collectif latino-américain et latino-américaniste. Cet aspect est particulièrement saisissant, parce que, comme nous le verrons plus loin, il existe alors au Brésil une énorme méfiance à l'égard de tout cadre institutionnel.

La deuxième chronique, « Em busca da identidade esquecida » [À la quête de l'identité oubliée], critique les excès du débat identitaire latino-américain, qui s'était imposé à Caracas⁵¹⁵.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 4. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] o Encontro de Caracas sem dúvida ficará como marco fundador de um novo ciclo no desdobramento do sistema da arte na América Latina. Muito mais do que o simpósio sobre artes visuais e literatura do continente, realizado na cidade texana de Austin, em fins de 1975, ele serviu para medir o pulso do latino-americanismo emergente ».

⁵¹⁵ Roberto PONTUAL, « Encontro de Caracas II. Em busca da identidade esquecida », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 15 juillet 1978, p. 2.

Or, Pontual tient à souligner que, comme à Austin, de vives critiques de cet « excès » se font entendre pendant la rencontre.

On tournait comme dans un cercle vicieux : à chaque instant, le thème revenait au premier plan, chaque fois plus dilué, primaire et épuisant. Et s'il y a un bienfait qui a maintenant découlé de tant d'insistance sur le sujet, c'est que beaucoup d'entre nous sont devenus inflexiblement convaincus de la nécessité de l'écarter avec la plus grande urgence, pour passer aussitôt à des questions plus objectives et plus pratiques⁵¹⁶.

Les « questions plus objectives et pratiques » concernent les efforts d'institutionnalisation que nous avons identifiés. Au lieu de se poser des questions sur la latino-américanité, les critiques préfèrent constater l'existence de besoins et défis communs aux pays du sous-continent, lesquels demandent un effort collectif vers la transformation de la scène artistique continentale.

Deux jours plus tard, paraît le troisième texte de la série, « *Artistas e críticos: interrogantes* » [Artistes et critiques : questionnements], qui porte sur les propositions de celui qui semble avoir été la vedette de Caracas, Julio Le Parc, tête d'affiche du cinétisme argentin vivant en France depuis plusieurs années⁵¹⁷. Le Parc intègre un groupe d'artistes qui, dès le premier jour de la rencontre, propose que les débats se concentrent sur la formulation de propositions, afin d'éviter la rhétorique sans conséquences qui ressort souvent de ce type d'évènement. Selon Pontual, la rencontre de Caracas aurait été plus productive si la proposition du groupe de Le Parc avait été accueillie favorablement dès le départ. Pourtant, au long des premières journées, on avait dû endurer une série de communications stériles, parmi lesquelles celle de Le Parc aurait été une des rares exceptions. Intitulé « *Interrogantes* » [Questionnements] (figure 22), son texte-manifeste attaque le système des arts en Amérique latine, où les rapports de pouvoir désavantagent les artistes, leur succès étant mesuré selon la valeur commerciale des œuvres⁵¹⁸. Les « questionnements » annoncés dans le titre se séparent en deux parties. La première concerne les conditions sociales de la production artistique dans le sous-continent – les responsabilités des artistes, des critiques et des

⁵¹⁶ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « Girávamos como num círculo vicioso: a todo instante, o tema retornava à baila, cada vez mais diluído, primário e esgotante. E se algum benefício decorreu agora de tanta insistência no assunto é que muitos de nós ficamos inflexivelmente certos da necessidade de descartá-lo com a maior urgência, de modo a passar logo para questões mais objetivas e práticas ».

⁵¹⁷ Roberto PONTUAL, « Encontro de Caracas III. Artistas e críticos: interrogantes », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 17 juillet 1978, p. 2.

⁵¹⁸ Juilo LE PARC, *Interrogantes*. Communication présentée à la Première rencontre ibéro-américaine de critiques d'art et d'artistes plasticiens, Caracas, 18-27 juin 1978. 774036, ICAA-DALAL. <https://icaa.mfah.org/s/en/item/774036>. Consulté le 7 janvier 2022. Il en existe une traduction en anglais : Julio LE PARC, « Questions », dans Mari Carmen RAMÍREZ, Tomás YBARRA-FRAUSTO et Héctor OLEA (dir.), *Resisting categories: Latin American and/or Latino?*, Houston, The Museum of Fine Arts, 2012, p. 783-787.

gestionnaires de la culture – avec des critiques à prédominance de valeurs individualistes fondées dans le mythe de « l'artiste en tant qu'homme surdoué ». Le Parc insiste, par ailleurs, sur l'importance des politiques culturelles. Il n'est pas seulement question de production artistique, mais aussi de sa diffusion et de l'engagement social qu'elle entraîne. La deuxième partie concerne le problème de l'identité ou de la caractérisation de l'art ibéro-américain. Avec une liste de questions courtes, Le Parc critique les différentes tentatives de fixer une formule pour l'art dans le continent – art d'origine précolombienne, social, international, technologique, etc. Il suggère que tout essai de définition est nécessairement partiel et imprécis. L'art ibéro-américain serait fait d'une diversité de pratiques que l'on ne saurait pas et ne devrait pas fixer. Le problème serait donc fondamentalement institutionnel :

Chacun d'entre nous présents à cette réunion a eu et a toujours une responsabilité pour ce qu'est l'art ibéro-américain aujourd'hui. Et surtout, une responsabilité bien plus grande sur ce qu'il sera à l'avenir. Eh bien, un grand nombre des personnes présentes occupent des postes clés d'autorité dans le fonctionnement social de l'art. Et à partir de ces positions clés les valorisations s'opèrent, les sélections se font, certains courants sont promus, d'autres sont ignorés ou condamnés⁵¹⁹.

La répétition de mots-clés nous aide à mieux saisir ce qui est fondamental dans les questionnements de Le Parc : « responsabilité » et « collectif ». À la rencontre de Caracas, l'institutionnalisation a été comprise non comme une simple mise en valeur de l'identité latino-américaine, mais plutôt en tant qu'action collective – par opposition à l'individualisme à la base du mythe de l'artiste moderne. Il fallait abandonner la vieille querelle identitaire au profit d'un projet de politique culturelle répondant aux besoins sociaux spécifiques à l'Amérique latine.

⁵¹⁹ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « Cada uno de nosotros presentes en este encuentro, hemos tenido y tenemos una responsabilidad de lo que es el arte iberoamericano actualmente. Y sobre todo, una responsabilidad mucho mayor de lo que él será en el futuro. Pues gran número de los presentes están en los puestos claves de comando del funcionamiento social del arte. Y desde esos puestos claves se operan las valorizaciones, se hacen las selecciones, se ensalzan algunas corrientes, se ignoran o condenan otras ».

Illustration
retirée.

Figure 22 Première page de Julio LE PARC, « Interrogantes », Caracas, 1978.

Chez Le Parc, et, de manière générale, dans les documents finaux de la rencontre de Caracas, il y a un autre changement important : l'accent se met moins sur les préoccupations en matière de relations culturelles avec l'Europe et les États-Unis et plus sur les défis sociaux internes à la scène culturelle d'Amérique latine. Cela n'implique pas que l'on abandonne les discussions à propos de la dépendance culturelle ou l'impérialisme. Tout simplement, on s'intéresse davantage à dénoncer celles et ceux qui, dans le sous-continent, reproduisent l'impérialisme et en bénéficient.

La quatrième chronique de Roberto Pontual, « Propostas, conclusões. Até 1980 » [Propositions, conclusions. À 1980], résume les documents produits par les trois groupes de travail⁵²⁰. Il critique durement l'organisation de ces groupes, affirmant que le temps alloué aux discussions fut nettement insuffisant. Il prend la défense du groupe I, qu'il a intégré, le seul à ne pas présenter de synthèse ou proposition, et, au passage, complimente ceux qui, malgré les contraintes de temps, ont produit de longs documents. Or, l'information la plus importante dans ce texte concerne l'intention d'organiser une deuxième rencontre, qui aurait lieu en 1980 au Mexique ou au Brésil. Dès le début, l'envie d'institutionnalisation latino-américaniste était marquée dans le mot « première », qui caractérise tant cette rencontre de Caracas que la Biennale latino-américaine de São Paulo, organisée la même année. Néanmoins, ni l'une ni l'autre n'a connu de deuxième édition. En effet, le cas de São Paulo, auquel nous nous intéresserons bientôt, montre qu'il y avait plus de difficultés sur le chemin que ce qu'on prévoyait à Caracas.

La dernière chronique de la série, « Mostrar e documentar » [Montrer et documenter], en deux parties, commence par la dimension du « montrer », une critique sommaire des principales expositions organisées parallèlement à la rencontre, dont notamment *Arte iberoamericano hoy*⁵²¹. Pontual y reproche le fait de se limiter à la peinture, surtout figurative. Au Venezuela, on cherchait alors à s'éloigner du cinétisme, qui avait pendant longtemps dominé la scène locale, d'où le choix particulièrement restrictif d'œuvres pour cette exposition. En outre, le même problème dénoncé à Austin en 1975 avait affecté la rencontre de Caracas, une déconnexion entre les œuvres exposées et les discussions tenues lors des panels. On y parle d'art latino-américain sans aucune référence à des exemples concrets accrochés sur les murs de salles du même édifice. La deuxième partie du texte, « documenter », fait un retour à la question sur laquelle nous avons tant insisté,

⁵²⁰ Roberto PONTUAL, « Encontro de Caracas IV. Propostas, conclusões. Até 1980 », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 21 juillet 1978, p. 2.

⁵²¹ Roberto PONTUAL, « Encontro de Caracas V. Mostrar e documentar », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 27 juillet 1978, p. 2.

l'institutionnalisation. La rencontre de Caracas coïncide avec la fondation, dans le cadre du Musée des beaux-arts, du Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Plásticas de América Latina (CIDAPAL) [Centre de recherche, documentation et diffusion des arts plastiques d'Amérique latine]. Au cours des journées de discussion, ce nouveau centre est mentionné à plusieurs reprises en tant qu'exemple d'institutionnalisation de l'effort latino-américaniste. Pontual est convaincu de l'importance de cette initiative.

C'est une nouvelle réalité que, heureusement, bien qu'encore timidement, nous commençons à expérimenter sur le continent latino-américain. La volonté d'étudier, de documenter et de diffuser avec soin la production artistique et les circonstances dans lesquelles elle se développe dans nos pays peut fournir la maturité indispensable à son plein épanouissement. Ici, au Brésil, nous en sommes encore loin – la rencontre de Caracas a mis plus que jamais en évidence nos lacunes. Le moment est venu de changer et de voir que montrer ne suffit plus pour nous⁵²².

Or, au Brésil, le latino-américanisme pénètre aussi les institutions culturelles locales. C'est notamment le cas de la traditionnelle Biennale de São Paulo, symbole de l'internationalisation de l'art latino-américain dans les années 1950, qui propose, pour la première fois, en novembre 1978, une édition latino-américaine de l'évènement. À la même occasion, parce que « montrer ne suffit plus pour nous », un nouveau symposium réunit, au Brésil, plusieurs des critiques d'art que nous avons rencontrés dans d'autres espaces de sociabilité intellectuelle continentaliste.

⁵²² *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « Esta é uma realidade nova que, felizmente, embora ainda com timidez, começamos a viver no continente latino-americano. A disposição de investigar, documentar e difundir, criteriosamente, a produção artística e as circunstâncias em que ela se desenvolve nos nossos países pode propiciar a maturidade essencial à sua plena floração. Aqui, no Brasil, ainda estamos muito longe disto — o Encontro de Caracas deixou mais patentes do que nunca as nossas carências. A hora é própria para mudar e ver que mostrar, apenas, já não nos basta ».

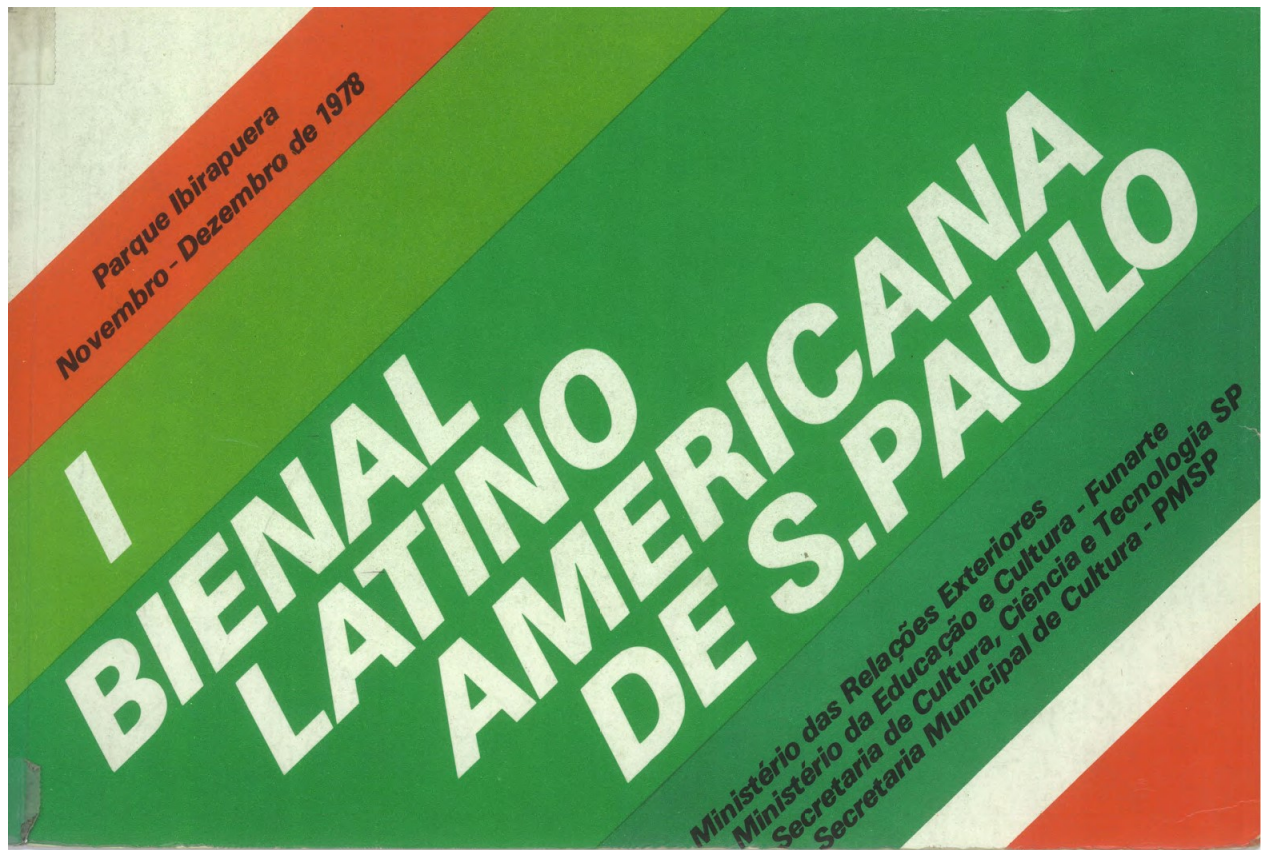


Figure 23 Couverture du catalogue de la Première Biennale latino-américaine de São Paulo (1978).

3. São Paulo, 1978

La Première Biennale latino-américaine de São Paulo eut lieu du 3 novembre au 17 décembre 1978. Le thème de l'exposition, « Mythes et magie », choisi par le Conseil d'art et de culture de la Fondation Biennale de São Paulo au mois de mars de la même année, suscite tout de suite la grogne des critiques et des artistes brésiliens. Le Conseil détermine aussi la division des œuvres exposées en quatre catégories : mythes d'origine autochtone, africaine, euro-asiatique ou métisse. Dans l'espace d'exposition, en plus des œuvres d'art, appelées « manifestations », on propose aussi des « documentations », des séries photographiques, des films documentaires et d'autres sources d'information concernant le thème de l'évènement. Le symposium organisé à l'occasion de la Biennale se déroule du 3 au 6 novembre. À Austin et à Caracas, les expositions avaient eu une place secondaire par rapport aux rencontres d'artistes et de critiques d'art. Dans le cadre d'une biennale, on s'attendrait, naturellement, à l'inverse. Et pourtant, les polémiques entourant l'organisation ainsi qu'un nombre important de personnalités du milieu culturel brésilien qui dénoncent ce qu'on considère être le caractère nationaliste du projet critique latino-américaniste ont fait ombre aux œuvres d'art.

Avant de passer effectivement à une analyse de la Biennale, il convient de mentionner trois faits saillants qui, pendant l'année 1978, ont renforcé l'élan latino-américaniste, particulièrement au Brésil : la publication, en portugais, du livre le plus controversé de Marta Traba ; la présentation de l'exposition *Arte Agora III. América Latina: geometria sensível* [L'art maintenant III. Amérique latine : géométrie sensible] au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro (MAM-RJ) ; et le début de l'ouverture politique dans le pays, avec le retour d'une partie des personnes poussées à l'exil par la violence de la dictature civile-militaire initiée en 1964.

En 1977, la maison d'édition Paz e Terra, de Rio de Janeiro, publie *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950-1970*⁵²³. Frederico Morais, l'antagoniste de Traba à Austin, et Roberto Pontual en font des comptes rendus pour des quotidiens à grand tirage au Brésil. Morais trouve que l'anti-impérialisme de Traba est manichéen dans son opposition intransigeante à l'influence des avant-gardes new-yorkaises en Amérique latine. Cela mènerait

⁵²³ Marta TRABA, *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950-1970*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977, trad. de Memani Cabral dos SANTOS.

Traba à privilégier « un type d'art dépassé et déjà récupéré par le système officiel et le marché »⁵²⁴. Pontual est encore plus tranchant : « [...] Traba finit par confondre la résistance à la pression avec l'immobilité dans le temps, l'identité avec le passé, l'authenticité avec le régionalisme, le combat avec le cri »⁵²⁵. Cependant, Pontual et Morais n'hésitent pas à reconnaître l'importance du travail de la critique argentine : « Malgré tout, un livre à lire absolument »⁵²⁶. La publication de cet ouvrage en portugais n'est décidément pas passée inaperçue dans le pays. Nous en verrons les conséquences plus loin.

Le deuxième fait qui a soufflé dans les voiles du latino-américaniste au Brésil s'est converti, lamentablement, en l'une des plus importantes tragédies culturelles de l'histoire du pays. L'exposition *América Latina: geometria sensível* était prévue du 8 juin au 22 juillet 1978, avec pour commissaire Roberto Pontual. Cependant, le 8 juillet, un incendie de grandes proportions détruit l'ensemble des œuvres exposées, y compris 80 peintures d'un des artistes les plus importants de l'art moderne latino-américain, le peintre uruguayen Joaquín Torres-García, et presque l'intégralité de la collection permanente du MAM-RJ⁵²⁷. Dans le catalogue, une introduction de Roberto Pontual et un texte de Frederico Morais sur la « vocation constructive latino-américaine » sont suivis d'articles concernant les pays où ce phénomène fut particulièrement visible : l'Uruguay (par Ángel Kalenberg), le Brésil (par Roberto Pontual), le Mexique (par Jorge Alberto Manrique), le Venezuela (par Marta Traba), la Colombie (par Eduardo Serrano) et l'Argentine (par Damián Bayón)⁵²⁸. Malgré le sort funeste de l'exposition, il s'agit encore d'un projet éditorial collectif de la critique d'art latino-américaniste, le premier à paraître au Brésil.

⁵²⁴ Frederico MORAIS, « América Latina, vulnerável, resistente », *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 mars 1978. Notre traduction. Dans le texte original : « Traba mostra seus compromissos com um tipo de arte defasada e já recuperada pelo sistema oficial e pelo mercado ».

⁵²⁵ Roberto PONTUAL, « Abertura para a América Latina », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 mars 1978, supplément « Livro », p. 6. Notre Traduction. Dans le texte original : « [...] aderindo vigorosamente à possíveis vantagens das áreas fechadas, Traba termina por confundir resistência a pressões com fechamento no tempo, identidade com passado, autenticidade com regionalismo, combate com grito ».

⁵²⁶ Frederico MORAIS, « América Latina, vulnerável, resistente », *O Globo*, *op. cit.* Notre traduction. Dans le texte original : « Sua resistência, portanto, sugere passividade, quando não imobilismo social e político. Apesar de tudo, um livro de leitura indispensável ».

⁵²⁷ Au sujet de l'incendie dans le Musée d'art moderne de Rio de Janeiro et les discussions qui suivent à propos de la reconstruction de cette institution, voir André LEAL, « O incêndio do MAM-RJ e as respostas de Mário Pedrosa às crises artísticas, museológicas e políticas da época », *Sociologias Plurais*, vol. 7, n° 1, 2021, <https://revistas.ufpr.br/scplpr/article/view/79169>. Consulté le 8 janvier 2023 ; et Felipe Paranaguá BRAGA, « MAM Rio em chamas: reconstruções sob novas bases », *MODOS: Revista de História da Arte*, vol. 6, n° 2, 2022.

⁵²⁸ Roberto PONTUAL (dir.), *América Latina: geometria sensível*, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1978.

Le troisième fait que nous aimerions souligner est politique, mais ses répercussions culturelles sont indéniables. Le président du Brésil, général Ernesto Geisel, prône une ouverture politique « lente, graduelle et sécuritaire ». Les milieux politique, artistique et intellectuel nationaux étaient alors fortement engagés dans une campagne pour la concession d’amnistie à celles et ceux qui, accusés de différents crimes par la dictature, avaient quitté le pays ou y vivaient clandestinement. Une loi dans ce sens n’arriverait qu’en 1979, mais la situation politique plus favorable permettait déjà le retour de plusieurs exilés. Parmi eux, le critique d’art Mário Pedrosa et l’anthropologue Darcy Ribeiro, pour qui l’exil n’avait fait que renforcer les convictions latino-américanistes. La fermeture politique du régime brésilien par l’Acte institutionnel n°5 en 1968 avait déclenché le boycott de la Biennale de 1969 par de nombreux artistes et critiques brésiliens et étrangers. La participation au symposium de la Biennale latino-américaine de ces deux intellectuels de renom, tout récemment retournés au Brésil, avait donc une importance symbolique non négligeable.

Des trois rencontres que nous analysons dans ce chapitre – Austin, Caracas et São Paulo – la brésilienne est certainement la plus amplement étudiée, ayant fait l’objet de thèses de doctorat et de mémoires de maîtrise⁵²⁹. Nous ne proposons pas ici une description exhaustive ni de l’exposition ni du symposium. En effet, nous nous intéressons surtout aux problèmes dont l’importance s’était affirmée lors des rencontres précédentes : les discussions autour de l’identité latino-américaine, de la crise de l’art moderne européen et de l’institutionnalisation du projet latino-américaniste dans la critique d’art. Dans un premier temps, nous les retrouverons dans les

⁵²⁹ Une première étude plus systématique de cet événement a été proposée par Francisco Alambert et Polyana Canhête dans leur livre sur l’histoire de la Biennale de São Paulo. Francisco ALAMBERT, Polyana CANHÊTE, *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*, São Paulo, Boitempo, 2004. Parmi les thèses ayant la Biennale latino-américaine pour thème principal, voir Carla Francisca FATIO, *Processos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal latino-americana de 1978 e o seu legado para a América Latina e o Brasil*, thèse de doctorat en Intégration de l’Amérique Latine, communication et culture, Université de São Paulo, São Paulo, 2012 ; et Gabriela Cristina LODO, *A Primeira Bienal latino-americana de São Paulo*, mémoire de maîtrise en histoire, avec spécialisation en histoire de l’art, Université de Campinas, Campinas, 2014. Sans qu’il s’agisse du seul objet de la thèse, comme dans le cas des deux travaux précédents, la Biennale et le symposium sont aussi amplement étudiés par Camila Santoro MAROJA, *Framing Latin American Art: Artists, Critics, Institutions and the Configuration of a Regional Identity*, thèse de doctorat en histoire de l’art, Université Duke, Durham (NC), 2015 ; et par Tálisson Melo de SOUZA, *Transações e transições na arte contemporânea: mediação e geopolítica nas Bienais de São Paulo (1978-1983)*, thèse de doctorat en sciences humaines (sociologie), Université Fédérale de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. En 2019, la commissaire Fabícia Jordão a présenté une exposition commémorative des 40 ans de la Première Biennale latino-américaine, tenue au le Centre Culturel São Paulo (CCSP). Dans le catalogue, des articles de Cristiana Tejo et Isobel Whitelegg et des reproductions de documents. Fabícia Cabral de Lira JORDÃO, *I Bienal Latino-Americana de São Paulo: 40 anos depois*, catalogue de l’exposition présentée au Centre Culturel São Paulo (CCSP) du 15 mars au 5 mai 2019, Rio de Janeiro, Garupa, 2020, <https://centrocultural.sp.gov.br/catalogo-i-bienal-latino-americana-de-sao-paulo-40-anos-depois/>. Consulté le 6 février 2023.

nombreuses polémiques des mois qui précèdent l'ouverture de la Biennale ; ensuite, dans les commentaires portant sur l'exposition et le symposium et dans les répercussions institutionnelles de ces événements dans les années suivantes.

3.1. Les polémiques autour de l'organisation

Une succession sans relâche de polémiques. Voilà une bonne manière de présenter sommairement la Première Biennale latino-américaine de São Paulo, qui a semé la guerre dans le milieu artistique brésilien tout au long de l'année 1978. Dans les prochaines pages, nous examinons les questions les plus épineuses, particulièrement celles qui nous informent sur les défis du latino-américanisme en tant que projet collectif de critique d'art. La première de ces polémiques, qui a une incidence directe sur toutes les autres, concerne la concentration du pouvoir décisionnel par le Conseil d'art et de culture de la Fondation Biennale de São Paulo, instance officielle responsable de l'organisation des biennales depuis 1976, tenue pour autoritaire et trop dépendante des différents paliers gouvernementaux. Puis, il sera aussi question du choix controversé du thème « Mythes et magie », de l'opposition à l'existence d'une biennale exclusivement latino-américaine et du rapport très conflictuel entre la Biennale de São Paulo et les avant-gardes de l'art conceptuel brésiliennes.

« La Fondation Biennale annonce que, après plusieurs mois de travail en collaboration avec des spécialistes brésiliens et d'autres pays d'Amérique latine, le Conseil d'art et de culture [...] a défini le positionnement de la Première Biennale latino-américaine »⁵³⁰. C'était le mois de mars 1978, et les premières informations à propos d'une nouvelle biennale d'art, ouverte exclusivement aux artistes d'Amérique latine, apparaissaient sur les pages culturelles des journaux les plus importants du pays. Dans le quotidien *Folha de São Paulo*, cité au début de ce paragraphe, on apprenait aussi les noms des spécialistes ayant supposément collaboré avec le Conseil afin de donner forme à ce projet, y compris en ce qui regarde le choix du thème :

La Biennale annonce aussi avoir consulté le Mexicain Juan Acha ; l'Argentine Silvia Ambrosini ; Aracy Amaral, directrice de la Pinacothèque de l'État de São Paulo ;

⁵³⁰ Fernando C. LEMOS, « I Bienal Latino-Americana. Mitos e Magia », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 mars 1978, p. 71. Notre traduction. Dans le texte original : « A própria Fundação Bienal informa que após vários meses de trabalho, em colaboração com especialistas brasileiros e de outros países da América Latina, o Conselho de Arte e Cultura (formado por Iolanda Mohaly, presidente; Alberto Beutenmüller, secretário; Marc Berkowitz, representante da ABCA; Leopoldo Raimo; Luis Fernando Rodrigues Alves, presidente da Bienal; e Clarival Valadares, que será dentro de dias substituído por Jacob Klintowitz) definiu o posicionamento da I Bienal Latino-Americana ».

Fernando Mourão, directeur du Centre d'études africaines de l'Université de São Paulo (USP) ; l'anthropologue Antonio Porro ; et l'artiste-graveuse Renina Katz, professeure à la Faculté d'Architecture et Urbanisme de l'USP. La définition du thème en est le résultat : Mythes et magie⁵³¹.

L'importance accordée à la « collaboration » avec des spécialistes n'y est pas anodine. La Fondation Biennale était depuis longtemps la cible de critiques sévères pour son manque de transparence administrative et pour des décisions prises par des gestionnaires aux noms de famille prestigieux, mais qui avaient rarement une formation solide en critique ou histoire de l'art. Cette crise de confiance débute en 1963, douze ans après la première édition. Par l'initiative de son fondateur, l'industriel Francisco (Ciccillo) Matarazzo Sobrinho, la Biennale se sépare alors de son institution-mère, le Musée d'art moderne de São Paulo (MAM-SP)⁵³². Cet influent mécène italo-brésilien serait le président la nouvelle Fondation Biennale de São Paulo jusqu'en 1975, une période pendant laquelle cette institution fut souvent accusée d'agir selon des critères plus politiques et commerciaux qu'artistiques⁵³³.

Premier grand projet de la Fondation après le départ de Matarazzo, la Biennale latino-américaine a été conçue pour les années paires, en alternance avec la traditionnelle édition internationale, créée en 1951. Elle succédait dans le calendrier la Biennale nationale, qui avait eu quatre éditions, entre 1970 et 1976⁵³⁴. Initialement, celle-ci était supposée être un instrument de sélection pour les éditions internationales. On jugeait alors que le nombre d'artistes du Brésil admis à l'exposition était exagéré et que la qualité n'était pas toujours au rendez-vous. La Biennale nationale fonctionnerait ainsi en tant que pré-biennale, réunissant à São Paulo des artistes sélectionnés dans leur état d'origine, dont les meilleurs seraient invités à l'exposition internationale de l'année suivante. L'engouement latino-américaniste des années 1970 mène, cependant, à une reformulation de ce projet, qui devient continental à partir de 1978.

⁵³¹ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « Informa ainda que foram consultados o mexicano Juan Acha, a argentina Silvia Ambrosine, Aracy Amaral, diretora da Pinacoteca do Estado, Fernando Mourão, diretor do Centro de Estudos Africanos da USP, o antropólogo Antonio Porro e a gravadora Renina Katz, professora da FAU-USP. Resultou disso tudo o estabelecimento do tema: Mitos e Magias ».

⁵³² Ciccillo Matarazzo décide, dans le même temps, de retirer sa collection personnelle du Musée d'art moderne, en en faisant don à l'Université de São Paulo. Avec la perte de sa plus importante collection et de son événement le plus prestigieux, le MAM-SP plonge dans une crise majeure. À ce sujet voir Francisco ALAMBERT, Polyana CANHÊTE, *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*, São Paulo, Boitempo, 2004, p. 93-104.

⁵³³ *Ibid.*, p. 111-113.

⁵³⁴ À propos des biennales nationales, voir *Ibid.*, p. 127-132 ; et Renata Cristina de Oliveira Maia ZAGO, « As bienais nacionais de São Paulo: o caso da pré-bienal 1970 », *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 2017.

Le 11 septembre et le 1^{er} octobre 1977, des réunions de spécialistes de différents pays ont lieu à São Paulo afin de discuter du projet d'une biennale latino-américaine. Au gouvernail, on trouve Aracy Amaral⁵³⁵. En septembre, sont présents Damián Bayón et l'artiste et commissaire brésilien Fabio Magalhães ; en octobre, Jorge Glusberg, María Luisa Torrens, María Elena Ramos (critique d'art vénézuélienne), Fabio Magalhães et Frederico Morais. À ces deux occasions, des rapports contenant de nombreuses recommandations sont, par la suite, envoyés à Luiz Fernando Rodrigues Alves et à Luiz Diederichsen Villares, respectivement premier vice-président de la Direction exécutive et président du Conseil d'administration de la Fondation Biennale⁵³⁶. Dans le premier rapport, on s'intéresse particulièrement aux procédures de sélection d'artistes :

- a) Au stade de l'échange d'idées ou de l'invitation d'artistes, les contacts doivent toujours se faire d'entité à entité, ou d'entité à artiste, et non par les voies diplomatiques officielles ;
- b) le comité d'organisation de la Biennale doit être composé de personnalités, en l'occurrence des spécialistes, de plusieurs pays du continent ;
- c) les critiques ou spécialistes de l'art latino-américain venant d'autres régions (telles que les États-Unis, l'Europe, l'Asie, l'Afrique) peuvent y assister uniquement en tant qu'observateurs ou participants au symposium qui se tiendra parallèlement à la Biennale latino-américaine ;
- d) une fois réalisée la sélection des artistes qui composent les différentes représentations et, par conséquent, une fois fait le choix des artistes ou tendances qui seront privilégiés par l'entité culturelle ou le critique de chaque pays, il faut demander aux autorités compétentes d'entreprendre les démarches nécessaires pour l'envoi des travaux souhaités⁵³⁷.

Ces recommandations montrent qu'il y avait alors deux préoccupations majeures : d'abord, il fallait éviter que la Biennale latino-américaine ne soit cooptée par un système officiel de diplomatie

⁵³⁵ L'idée d'organiser une biennale latino-américaine circulait déjà en 1975. Dans un compte rendu du symposium d'Austin, Aracy Amaral non seulement mentionne ce projet, mais témoigne aussi de son implication dans l'organisation. Aracy AMARAL, « Simpósio de Austin », dans *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer. Artigos e ensaios (1961-1981)*, 2^e édition (revue et augmentée), São Paulo, 34, 2013 [1975].

⁵³⁶ Aracy AMARAL. Rapport de réunion réalisée à Sao Paulo le 11 septembre 1977. AAA-BIELA-002, IEB-USP ; Aracy AMARAL. Rapport de réunion réalisée à Sao Paulo le 1^{er} octobre 1977. AAA-BIELA-003, IEB-USP.

⁵³⁷ Aracy AMARAL. Rapport de réunion réalisée à Sao Paulo le 11 septembre 1977. AAA-BIELA-002, IEB-USP. Notre traduction. Dans le texte original : « a) os contatos deverão ser efetuados sempre via entidade para entidade, ou entidade para artista, e não via diplomática oficial no estágio de troca de ideias ou convites a serem feitos ; b) a Comissão organizadora da Bienal deveria ser composta de personalidades, no caso especialistas, de vários países do continente ; c) críticos ou especialistas de outras áreas (como Estado Unidos, Europa, Ásia, África) em arte latino-americana poderão comparecer desde que como observadores, ou participantes do Simpósio, a ser realizado paralelamente à Bienal latino-americana ; d) realizada a seleção dos artistas que comporiam o painel das diversas representações e, portanto, definida a escolha dos artistas ou tendências a serem focalizadas por qual entidade ou crítico de cada país, solicitar às autoridades competentes as devidas providências para a vinda das obras desejadas ».

culturelle, cela à une époque où les régimes autoritaires étaient un fléau dans le sous-continent ; puis, il importait de remplacer le pouvoir officiel – y compris celui de la Fondation Biennale – par l'autorité intellectuelle des critiques, qui devraient être les seuls chargés de sélectionner des artistes et des œuvres pour l'exposition. C'est pourquoi, la constitution d'une commission organisatrice serait nécessaire, pour laquelle le rapport présente quelques suggestions de membres : Clarival Valadares (Brésil), Fermín Fèvre (Argentine), Ida Rodríguez Prampolini (Mexique), Juan Acha (Pérou-Mexique), Damián Bayón (Argentine), Ángel Kalenberg (Uruguay), Galaor Carbonell (Colombie), Aracy Amaral (Brésil), Marta Traba (Argentine-Venezuela) et Fabio Magalhães (Brésil). Une proposition similaire apparaît dans le rapport du mois d'octobre, qui propose la création de comités de spécialistes avec ample représentation latino-américaine :

Aracy a souligné que l'organisation et la conception de la Biennale latino-américaine seraient un effort commun latino-américain [souligné dans l'original] et non seulement la décision des membres brésiliens du Fondation Biennale de São Paulo (FBSP), ce qui a été soutenu par tous. Ce fait conduira certainement à une nouvelle relation entre les artistes et la FBSP⁵³⁸.

Au-delà des questions de procédure, le rapport de septembre présente aussi quelques idées concernant le thème et la portée de la Biennale. Damián Bayón et Fabio Magalhães suggèrent une emphase sur l'histoire de l'art latino-américain, au lieu d'un intérêt plus marqué pour la production actuelle. Selon Bayón, la Biennale latino-américaine devrait être une « grande exposition des valeurs artistiques enracinées » :

Ici, avec pour but d'actualiser l'information culturelle, il s'agirait de présenter, dans une grande confrontation, plusieurs grands artistes, couvrant une période de 50 ans, sans le souci de montrer l'avant-garde extrême. Ainsi, par exemple, il faudrait sélectionner, dans le cadre d'une exposition d'anthologie, environ 45 artistes de différents pays, des artistes qui se sont fait remarquer par leur contribution artistique. Titre de l'exposition : *1910-1960 : 50 ans d'art latino-américain*⁵³⁹.

⁵³⁸ Aracy AMARAL. Rapport de réunion réalisée à Sao Paulo le 1^{er} octobre 1977. AAA-BIELA-003, IEB-USP. Notre Traduction. Dans le texte original : « Aracy enfatizou que a organização e concepção da Bienal latino-americana seria um trabalho conjunto latino-americano e não apenasmente se irradiando de membros brasileiros da Fund. B. de S.P. o que foi por todos apoiado. Esse fato ocasionará, por certo, um novo relacionamento entre os artistas e a F.B.S.P. ».

⁵³⁹ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « Grande exposição de valores artísticos implantados. Tratar-se-ia aqui de apresentar num grande confronto para atualização de informação cultural, de vários grandes artistas, cobrindo um período de 50 anos, sem a preocupação de exhibir a extrema vanguarda. Assim, por exemplo, selecionar cerca de 45 artistas de vários países, artistas que se hajam notabilizado por sua contribuição plástica. Título da exposição: 1910-1960: 50 anos de arte latino-americana, numa exposição antológica ».

Cette proposition fait l'objet d'une discussion pendant la réunion d'octobre. Le seul à s'y opposer plus vigoureusement est le critique argentin Jorge Glusberg, chef de file des avant-gardes argentines du CAyC. Frederico Morais, son homologue brésilien, se dit favorable à une exposition anthologique, pourvu qu'elle englobe aussi l'art actuel⁵⁴⁰. L'autre question importante, soulevée par Aracy Amaral, concerne une possible mise en valeur de l'« art populaire » en tant que « manifestation caractéristiquement plastique de l'Amérique latine ». Ce serait, plus tard, un enjeu particulièrement controversé à la Biennale, la présence d'artistes populaires étant considérée, quelquefois, comme signe du caractère « folklorique » de l'idée d'art latino-américain imposée par l'exposition.

Les deux rapports de 1977 présentent la Biennale latino-américaine qui aurait pu avoir lieu, car, de manière générale, les suggestions qu'ils contiennent n'ont pas été retenues par la Fondation Biennale de São Paulo. En effet, c'est, en grande partie, l'écart entre la proposition initiale d'Aracy Amaral et les procédures effectivement adoptés par le Conseil qui explique, tout au long de l'année 1978, la grogne qui a dominé les relations entre le Conseil d'art et de culture et quelques-uns parmi les noms les plus importants de la critique d'art brésilienne. Le 12 février 1978, Amaral envoie une « lettre super confidentielle » à Marta Traba, où les premières fissures dans sa confiance à l'égard de la Fondation commencent à apparaître⁵⁴¹. Elle était de retour au Brésil après trois mois passés à New York, un séjour durant lequel elle n'avait pas eu de nouvelles du Conseil d'art et de culture.

Comme c'est la tradition de cette Biennale de messieurs entrepreneurs et amateurs, sans la présence de professionnels dans le personnel, on ne m'a jamais envoyé de lettre à New York à propos de ce qui se faisait. Au lieu de cela, j'ai reçu de petits messages disant qu'on

⁵⁴⁰ En 1997, la Première biennale d'arts visuels du Mercosul, de fort penchant latino-américaniste, avec pour commissaire Frederico Morais, accorde également une grande importance au volet historique de l'exposition. Ce choix a été la cible de nombreuses critiques à l'époque. Or, selon Morais, « en fait, il ne s'agit pas de différencier, dans une Biennale, ce qui est historique et ce qui est contemporain. La question est de savoir comment gérer l'affaire. Une lecture vieillotte de la production contemporaine peut se faire et, à l'inverse, une lecture innovante de l'histoire de l'art. Le passé, récent ou lointain, est toujours ouvert à de nouvelles interprétations ». Frederico MORAIS, « I Bienal do Mercosul: regionalismo e globalização », *Margens / Márgenes: Revista de Cultura (2002-2007)*, n° 01, 2002. Notre traduction. Dans le texte original : « Na verdade, não se trata de diferenciar, numa Bienal, o que é histórico e o que contemporâneo. A questão é como tratar o assunto. Pode-se fazer uma leitura envelhecida da produção contemporânea e, inversamente, uma leitura atualizadora da história da arte. O passado, recente ou remoto, está sempre aberto a novas interpretações ».

⁵⁴¹ Aracy AMARAL. Lettre à Marta Traba. São Paulo, 12 février 1978. AAA-C-MT-002, IEB-USP. Une copie de cette lettre à Marta Traba fut envoyée en pièce jointe à une lettre adressée à Damián Bayón : Aracy AMARAL. Lettre à Damián Bayón avec, en pièce jointe, lettre à Marta Traba. São Paulo, 14 février 1978. A058/02, LDB.

suivait les recommandations [des rapports des réunions de fin septembre et de début octobre]⁵⁴².

La critique brésilienne se doute déjà que la Biennale demeure fidèle à ses vieilles manières de faire et que les recommandations des rapports de 1977 ne sont aucunement suivies. Le Conseil aurait déjà choisi un thème, « quelque chose comme Magie et Anthropophagie », sans consultation des spécialistes indiqués, en plus d'avoir entrepris des démarches auprès de l'Itamaraty (le Ministère des affaires étrangères du Brésil), c'est-à-dire précisément la procédure qu'Aracy Amaral rejetait péremptoirement.

Le président de la Biennale, le nouveau, Rodrigues Alves, dans une interview aux journaux, bien qu'il soit une très bonne personne, ou peut-être parce qu'il n'avait rien à dire, a déclaré qu'il avait déjà contacté les ambassades des pays d'Amérique latine et qu'il avait déjà reçu douze réponses positives. Cela m'a énervée parce que, compte tenu de la situation que nous connaissons tous sur notre continent, une recommandation de base faite dans l'un des rapports était que, pour créer une nouvelle image de la Biennale, les contacts ne devraient pas passer par le Ministère des affaires étrangères, c'est-à-dire les voies officielles, mais de la Biennale à l'artiste ou de la Biennale à une entité culturelle, n'utilisant les voies officielles que pour les procédures de douane⁵⁴³.

« Ils ne font RIEN sans en parler à l'Itamaraty, on n'y voit pas d'autonomie, mais plutôt une dépendance morale, ce qui est honteux », déplore Amaral⁵⁴⁴. Par ailleurs, la composition du Conseil d'art et de culture ne lui plaisait pas non plus. Renouveler complètement les membres du Conseil aurait été fondamental, selon elle, pour changer l'image de l'institution, « entachée par des gens de la haute société, les politiques liées à Matarazzo, etc. »⁵⁴⁵. Cependant, une fois terminée la biennale de 1977, le Conseil ne s'était renouvelé que partiellement⁵⁴⁶. On l'invitait, depuis plusieurs mois,

⁵⁴² Aracy AMARAL. Lettre à Marta Traba. São Paulo, 12 février 1978. AAA-C-MT-002, IEB-USP. Notre traduction. Dans le texte original : « Como es tradición de esa bienal de señores empresarios y amadores sin presencia de profesionales en su staff, nunca me enviaron una carta contestándome en N.Y. sobre lo que estaban haciendo. En cambio, recibí mensajes verbales diciendo que estaban siguiendo las recomendaciones ».

⁵⁴³ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « El presidente de la Bienal, el nuevo, Rodrigues Alves, en entrevista a los diarios, aunque sea muy buena persona, o quizás por no tener que decir, declaró ya haber contactado las embajadas de los países latinoamericanos y que ya tenía 12 contestaciones positivas. Eso me irritó porque, dada la situación que todos conocemos de nuestro continente, una recomendación básica hecha en un de los relatorios, había sido de que, para la nueva imagen de la Bienal, los contactos fueran hechos no vía Min. Rel. Exteriores, o sea, oficialidad, pero de la Bienal para el artista o Bienal para entidad cultural, utilizándose la oficialidad apenas para facilidades de duana ».

⁵⁴⁴ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « No hacen NADA sin hablar con Itamaraty, no se siente autonomía, sino dependencia moral lo que es una vergüenza ».

⁵⁴⁵ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « [...] se podría hacer un esfuerzo, con gente nueva para cambiar la imagen ya viciada de gente de sociedad, políticas relacionadas a Matarazzo, etc. [...] »

⁵⁴⁶ Le Conseil de la Biennale de 1977 était composé des artistes Yolanda Mohalyi, Leopoldo Raimo et Maria Bonomi, ainsi que des critiques Clarival Valladares, Lisetta Levi e Marc Berkowitz. Après l'évènement, les premiers changements – il s'agit là du groupe auquel Aracy Amaral fait référence dans sa lettre à Marta Traba : Alberto

à rejoindre le groupe, raconte Amaral, notamment en vue de l'organisation de l'édition latino-américaine. On y avait aussi invité Fernando C. Lemos, artiste et éditeur d'arts visuels du quotidien *Folha de São Paulo*. Tous deux ont, cependant, posé des conditions à l'acceptation de cette invitation, soit un changement dans la composition du Conseil, la liberté dans les choix d'organisation de l'évènement et qu'aucune définition sur la conception de la biennale ne soit divulguée avant la tenue d'une large consultation des critiques d'Amérique latine.

Entre le 22 février et le 2 mars 1978, le Conseil s'est réuni à quatre reprises afin de discuter du projet de la Biennale latino-américaine. À ces réunions, fut invité un nombre restreint de spécialistes, dont les plus importants étaient Juan Acha et l'argentine Silvia Ambrosini. Aracy Amaral ne participe qu'à la première de ces rencontres. À partir du mois de mars, les conflits entre la Fondation et les critiques d'art débordent sur les pages des journaux⁵⁴⁷. Dans sa chronique du 31 mars, dans le *Jornal do Brasil*, Roberto Pontual dénonce les « premières erreurs » [*primeiros desacertos*] de la Biennale, y reproduisant de longues déclarations d'Aracy Amaral :

[Aracy Amaral :] « Consultée par la direction de la Biennale de São Paulo à propos de la mise en place de la Première Biennale latino-américaine, je me suis intéressée à la procédure selon laquelle cette Biennale devait être créée. Ainsi, en contactant des critiques latino-américains sur le sujet, il a été vérifié que l'image de la Biennale – aujourd'hui assez usée à l'intérieur du Brésil et démoralisée à l'extérieur de notre pays – ne pouvait être renouvelée, dans le cas d'une Biennale continentale, que si sa programmation n'advenait pas d'une imposition de São Paulo sur l'Amérique latine (forçant tel ou tel thème, par exemple), mais, au contraire, si c'était le résultat d'une discussion de haut niveau, avec la présence de plusieurs régions du continent [...] »

[Pontual :] À l'affirmation selon laquelle le règlement a été défini après une large concertation avec des spécialistes, Aracy Amaral répond : « Mythes et magie ? Le thème de la Biennale ? Lorsque Juan Acha est arrivé du Mexique, il a déjà trouvé le thème choisi. Ce qui, je crois, a dû dépendre de lui, c'est de conceptualiser le thème et de collaborer avec le Conseil à l'élaboration du règlement. En d'autres termes : même le thème, la

Beuttenmüller, Carlos von Schmidt, Jacob Klintowitz, Leopoldo Raimo, Mark Berkowitz, Maria Bonomi et Luiz Fernando Rodrigues Alves. Puis, à partir du mois de juillet : Carlos von Schmidt, Olívio Tavares de Araújo, Radha Abramo, Alberto Beuttenmüller, Geraldo Edson de Andrade et Luiz Fernando Rodrigues Alves. À propos des règles pour la formation du Conseil d'art et de culture de la Fondation Biennale de São Paulo et des difficultés administratives auxquelles on y fait face en 1978, voir ce long reportage d'Ana Maria Ciccacio dans *O Estado de São Paulo* : Ana Maria CICCACIO, « I Bienal latino-americana nasce de contradições », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 octobre 1978, p. 38.

⁵⁴⁷ Les nombreux articles concernant la Première Biennale latino-américaine de São Paulo parus dans les journaux brésiliens en 1978 ont été récemment répertoriés dans la thèse de doctorat de Tálisson Melo de SOUZA, *Transações e transições na arte contemporânea: mediação e geopolítica nas Bienais de São Paulo (1978-1983)*, thèse de doctorat en sciences humaines (sociologie), Université Fédérale de Rio de Janeiro, *op. cit.*

Biennale l'a choisi avant la consultation, ce qui à mon avis aurait dû être fait avec participation des spécialistes des pays participants »⁵⁴⁸.

Une critique semblable est tissée par Frederico Morais sur les pages d'*O Globo*. Encore un titre sonore de clair reproche à la Fondation : « Bienal: a política do fato consumado » [Biennale : la politique du fait accompli]⁵⁴⁹. Dans le but de se défendre de l'accusation d'autoritarisme, la Fondation organise une rencontre de deux jours, le 8 et le 9 avril, à laquelle une soixantaine de personnalités du monde de la culture sont invitées à échanger sur l'évènement. Les absences – à peu près la moitié des personnes convoquées – y ont été, néanmoins, plus parlantes que les présences de spécialistes. Il était, en effet, trop tard. L'impression générale était d'une tentative d'accorder de la légitimité à des choix préalables du Conseil d'art et de culture. C'est l'avis, par exemple, de Fernando C. Lemos :

Maintenant que le thème et le règlement sont définis, et il semble qu'ils soient irréversibles, comment peut-on vouloir que Mário Pedrosa, Mário Chamie, Cláudio Villas Boas, Aracy Amaral, Ferreira Gullar, Walter Zanini et tant d'autres viennent dicter des règles de procédure ? La Biennale a dévoré toute seule le filet et donne les os à ronger aux convives après la fin du banquet où ont été prises les décisions grandes et importantes⁵⁵⁰.

La Fondation Biennale comptait aussi avec des voix qui lui étaient favorables dans la presse, notamment celles d'un conseiller, Alberto Beutenmüller, et d'une future conseillère, Radha Abramo⁵⁵¹. Or, son allié indispensable dans le débat public était surtout le critique Juan Acha,

⁵⁴⁸ Aracy AMARAL, Roberto PONTUAL dans Roberto PONTUAL, « Bienal Latino-Americana de São Paulo: Primeiros desacertos », *Jornal do Brasil*, 31 mai 1978, p. 6. Notre traduction. Dans le texte original : « Sondada pela direção da Bienal de São Paulo sobre a implantação da I Bienal Latino-Americana, interessei-me pelo procedimento segundo o qual essa Bienal deveria ser criada (grifos seus). Assim, contatando críticos latino-americanos a respeito do assunto, constatou-se que a imagem da Bienal – hoje bastante desgastada dentro do Brasil e desmoralizada fora do nosso país – somente poderia ser renovada, no caso de uma Bienal continental, se a sua programação resultasse, não de uma imposição de São Paulo para a América Latina (forçando este ou aquele tema, por exemplo), mas, ao contrário, se fosse fruto de uma discussão em alto nível, presentes várias regiões do continente. À afirmação de que o regulamento fora definido após ampla consulta aos especialistas, Aracy Amaral responde: “Mitos e Magia? Mas como, se esse tema foi anunciado à imprensa, pelo próprio presidente da Fundação, ao tomar posse recente, como sendo o tema da I Bienal? Quando Juan Acha chegou do México já encontrou o tema escolhido. O que creio deve ter-lhe cabido, isto sim, foi conceituar o tema e colaborar com o Conselho na feitura do regulamento. Ou seja: até o tema a Bienal escolheu antes da consulta prévia que, a meu ver, deveria ter feito aos especialistas dos países participantes” ».

⁵⁴⁹ Frederico MORAIS, « Bienal: a política do fato consumado », *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 avril 1978, p. 38.

⁵⁵⁰ Fernando C. LEMOS, « I Bienal Latino-Americana. Uma inversão de papéis », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 avril 1978, p. 71. Notre traduction. Dans le texte original : « Agora que o tema e o regulamento estão definidos, e parece que irreversíveis, como se pretende que Mário Pedrosa, Mário Chamie, Cláudio Villas Boas, Aracy Amaral, Ferreira Gullar, Walter Zanini e tantos outros venham ditar normas de procedimento? A Bienal devorou sozinha o filé e deu os ossos para os convidados roerem, no fim do banquete em que as grandes e importantes decisões foram tomadas ».

⁵⁵¹ Voir, par exemple, Radha ABRAMO, « O regulamento do diálogo », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 avril 1978 ; et Alberto BEUTTENMÜLLER, « I Bienal latino-americana em busca de identidade cultural », *O Estado de São Paulo*, 5 novembre 1978.

engagé en tant que consultant, qui prit, à plusieurs reprises, la défense des procédures de l'institution brésilienne. Acha était alors un des critiques les plus respectés et admirés dans le sous-continent, y compris par ses collègues au Brésil. Dans un article publié en espagnol dans la revue mexicaine *Artes Visuales* et, en portugais, dans le quotidien *Folha de São Paulo*, Acha affirme que la procédure adoptée par le Conseil est tout simplement « normale » :

Cette procédure normale a été critiquée. Il est allégué que le Conseil a imposé le thème aux consultants et que cela constitue une imposition inacceptable de São Paulo (ou du Brésil) au reste de l'Amérique latine ; reproches, soit dit en passant, étranges. Je les qualifie ainsi car le Conseil avait parfaitement le droit de décider du thème, en même temps que les consultants, nous étions libres de l'accepter ou non. En revanche, ce que postulent les adversaires est impraticable : que la question soit tranchée par une réunion de critiques de toute l'Amérique latine ou, au moins, avec une forte représentativité. En principe, une telle procédure « démocratique » est souhaitable. Mais elle se heurte à des problèmes insurmontables de temps et d'argent. En tout cas, le symposium de la 1^{ère} Biennale abordera le thème de la 2^{ème}, comme preuve que le Conseil croit au positif des discussions entre les différents représentants de l'Amérique Latine⁵⁵².

On aurait du mal à s'imaginer une défense de la Fondation Biennale plus directe que celle-là. « Normal » est, toutefois, une notion très discutable. Aracy Amaral, Frederico Morais et Roberto Pontual et d'autres critiques au Brésil voyaient l'édition latino-américaine de la biennale en tant que projet de réforme de l'institution elle-même, historiquement très proche du pouvoir et dominée par des dirigeants sans aucun engagement dans les débats proprement artistiques. Il était aussi le moment fort de la lutte pour l'ouverture politique après une décennie d'une censure implacable affectant le milieu culturel. Nous avons affirmé précédemment que les discussions sur l'identité latino-américaine doivent être comprises à l'intérieur d'un latino-américanisme qui intègre les luttes anti-impérialistes dans le tiers monde. Dans plusieurs pays du sous-continent, ce phénomène était aussi synonyme de lutte contre des gouvernements dictatoriaux parvenus au pouvoir par l'intervention directe des États-Unis. Dans le Brésil de 1978, l'idée d'une biennale latino-

⁵⁵² Juan ACHA, « Mitos y magia en el arte latinoamericano », *Artes Visuales*, n° 19, 1978, p. IV. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] este procedimiento normal ha sido objeto de reproches. Se alega que el Consejo impuso el tema a los asesores y que constituye una inacceptable imposición de Sao Paulo (o Brasil) al resto de Latinoamérica; reproches, por cierto, peregrinos. Los califico así porque el Consejo tenía todo el derecho para decidir el tema, así como los asesores estaban en libertad de aceptarlo o no. Por otra parte, resulta impracticable lo que postulan los impugnadores: que el tema debió decidirlo una reunión de críticos de toda América Latina o de los más representativos. En principio, es deseable un procedimiento así "democrático". Pero choca contra insalvables cuestiones de tiempo y de dinero. En todo caso, en el simposio de la 1^a Bienal se discutirá el tema de la 2^a, como una prueba de que el Consejo cree en lo positivo de las discusiones entre varios representantes de América Latina ». La version de cet article en portugais se trouve insérée dans un texte de Fernando C. LEMOS, « Bienal: defesa do tema », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 août 1978, p. 68.

américaine – et surtout latino-américaniste – se trouve forcément reliée au contexte du combat de la dictature et du refus de l'intervention officielle dans la culture. La mémoire de la « biennale du boycott », de 1969, était toujours fraîche. Au Brésil, on est alors très conscients de cette dimension irrémédiablement politique. C'est ce que nous vérifions même dans des déclarations de personnes favorables à la Fondation Biennale, comme la critique Radha Abramo, selon qui « ce n'est pas le moment de boycotter la Biennale. C'est le moment d'influencer sa politique culturelle »⁵⁵³. Or, le « normal » d'Acha, latino-américaniste confirmé et critique sévère de la dépendance latino-américaine à l'égard des grandes puissances étrangères de son époque, ne s'aligne pas sur le projet d'une nouvelle politique culturelle qui animait ses collègues brésiliens les plus notables dans le débat continental. Malgré les bonnes volontés continentalistes, les enjeux nationaux s'imposent et, quelques fois, se traduisent mal d'un pays à l'autre. En étudiant la réunion de Caracas, nous avons compris que les latino-américanistes cherchaient à créer des ancrages institutionnels pour leur projet critique. Une rivalité entre cette idée et les ambitions des vieilles institutions culturelles nationales était, pourtant, prévisible.

Le thème de la Biennale, « Mythes et magie », a aussi semé la discorde dans le milieu artistique brésilien⁵⁵⁴. L'existence d'un thème était en soi une nouveauté de cette édition, les précédentes accueillant les artistes par représentation nationale sans restriction particulière. Cette imposition est décriée parce qu'elle créerait des entraves injustifiables à la production artistique, censée être libre de l'autorité de commissaires et critiques. Il y a, par ailleurs, la peur d'une possible tendance « folklorisante » qui adviendrait de ce choix, les vieilles traditions d'un indigénisme fortement idéalisé, censé représenter la spécificité américaine face à l'Europe colonisatrice. Afin d'éviter ce risque, la Biennale ne lance pas d'appel à participation. Uniquement des artistes avec un intérêt pour ce thème déjà consolidé seraient invités. On croyait écarter ainsi une production « artificielle », qui évoquerait les stéréotypes continentaux uniquement afin d'exposer à la Biennale.

⁵⁵³ Radha ABRAMO, « Bienal, uma mostra da cultura latina », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 juin 1978, p. 35. Notre traduction. Dans le texte original : « Esta não é a vez de boicotar a Bienal. Esta é a vez de influir na sua política cultural ».

⁵⁵⁴ Remarquons tout d'abord que nous sommes à plus de dix ans de la fameuse exposition *Les Magiciens de la Terre*, présentée à Paris, au Centre Pompidou, en 1989. Or, les similitudes entre les deux sont frappantes, notamment en ce qui concerne le lien entre art et « magie » et la juxtaposition, dans un même projet d'exposition, d'art occidental érudit et d'art populaire. Jean-Hubert MARTIN (dir.), *Magiciens de la terre*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.

On considérait en effet que la Biennale latino-américaine devrait être un outil de recherche. En définissant un thème, on cherchait surtout à proposer de nouveaux concepts. Depuis Austin, Juan Acha soulignait le besoin de développer des théories spécifiques à l'art latino-américain. D'après lui, la critique latino-américaniste ne devrait pas se contenter d'une simple affirmation de l'identité plastique régionale. Il importait plutôt de formuler des concepts, des outils théoriques et méthodologiques qui rendraient possible une lecture des œuvres d'art selon la différence latino-américaine. On trouve dans ce raisonnement, bien sûr, le fort écho du projet d'études économiques de la CEPAL, fondé, vingt ans plus tôt, sur l'idée que les théories classiques d'origine européenne ne seraient pas adéquates ou suffisantes pour une compréhension approfondie des défis caractéristiques du sous-développement. Au printemps 1977, quelques mois avant son engagement à la Biennale, Acha publie dans *Artes Visuales* un article intitulé « Hacia una crítica como productora de teorías » [Vers une critique productrice de théories], où il systématise son projet de construction d'un cadre conceptuel pour la lecture de la production artistique d'Amérique latine⁵⁵⁵. Invité à chapeauter la Biennale de 1978, il y voit surtout une occasion de réflexion théorique, le cadre « thématique » produisant possiblement la mise en place d'une exposition mieux réfléchie, qui irait au-delà de la juxtaposition d'œuvres d'artistes du sous-continent dans un ensemble décousu.

« Peut-être le manque d'intérêt pour la théorie de l'art ou le manque de connaissances rend-il impossible de percevoir la fécondité de "Mythes et magie" en tant que thème muséographique et théorique-artistique », regrette Acha⁵⁵⁶. La Biennale était alors pour lui un projet muséographique producteur de théories. À celles et ceux y voyant du « folklorisme », il apporte encore une réponse ferme, affirmant la validité de la proposition, étant donné le besoin de développer des concepts adéquats pour l'étude de la spécificité latino-américaine :

D'habitude, quand on se réfère aux mythes, on pense le récit et ses personnages comme des symboles. C'est-à-dire, nous restons à la surface. On imagine ici les folklorismes que le souci superficiel des mythes génère dans la production artistique. Et c'est pourquoi nous ne savons toujours pas faire la différence entre la dégénérescence (le folklorisme) et ce

⁵⁵⁵ Juan ACHA, « Hacia una crítica como productora de teorías », *Artes Visuales*, n° 13, 1977, p. I-X. Une version en anglais de ce texte fut publiée dans le même numéro de la revue. Juan ACHA, « Toward Art Criticism as Producer of Theories », *Artes Visuales*, n° 13, 1977, p. XI-XVI.

⁵⁵⁶ Juan ACHA, « Mitos y magia en el arte latinoamericano », *Artes Visuales*, *op. cit.*, p. IV-V. Notre traduction. Dans le texte original : « Quizás la falta de interés en la teoría del arte o su desconocimiento, esté imposibilitando percatare de la fecundidad de "Mitos y Magia" como tema museográfico y teórico-artístico ».

qui se dégénère (le folklore), lequel contient son substrat mythique. Comme solution, nous allons à un autre extrême : nier tout ce qui concerne les mythes, le nôtre⁵⁵⁷.

L'art moderne en Amérique latine et la critique d'art fondée dans le projet de la modernité ont toujours mené un combat contre la latino-américanité qui relève d'une stylisation folklorique, notamment un certain art figuratif qui, conservateur au niveau formel, était qualifié de passéiste. Or, Acha suggère ici qu'une pensée moderne n'est pas incompatible avec un intérêt pour le folklore, dont le substrat mythique pourrait, par ailleurs, ouvrir la porte à la construction, dans la théorie de l'art, d'un cadre conceptuel qui soit en consonance avec la réalité régionale. Ce serait, en effet, une base possible pour le latino-américanisme en tant que projet intellectuel collectif :

La pensée mythique pénètre les idéologies ou la fausse conscience et s'identifie à l'héritage subjectif-culturel qui, dans le cas de l'Amérique latine, montre des particularités qui ne sont rien de plus que nos traits idiosyncratiques ou nos dénominateurs communs, en pleine transformation et métissage de leurs ingrédients autochtones, africains et occidentaux ; ce riche substrat mythique nous singularise⁵⁵⁸.

Il est question, encore une fois, d'identité latino-américaine. Il importe, pourtant, de préciser la nature de cette quête identitaire dans la pensée de Juan Acha et, par conséquent, dans son projet pour la Biennale latino-américaine. Cette identité commune, dotée de traits idiosyncratiques qui marquent une différence par rapport à l'Europe colonisatrice, ne se définit pas au niveau du récit ou de l'iconographie. C'est à travers la théorie que cette affirmation et, par conséquent, la construction d'un projet collectif latino-américaniste et anti-impérialiste devient possible :

Après tout, les théories nous font prendre conscience de la réalité et de ses possibilités de changement, et il n'y aura pas d'homme latino-américain sans d'abord développer notre image de soi à travers des théories, tout comme il n'y aura pas de culture ou d'art latino-américain sans théories sur notre réalité culturelle ou nos besoins sensibles. Ces théories doivent être conformes à notre réalité et à nos nouveaux idéaux, car les théories actuelles

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. V. Notre traduction. Dans le texte original : « Por lo regular, pensamos en el relato y sus personajes hechos símbolos, cuando a los mitos nos referimos. Es decir, nos quedamos en la cáscara. Luego imaginamos los folklorismos que la preocupación superficial por los mitos suele generar en la producción artística. Y es que no sabemos diferenciar todavía entre la degeneración (el folklorismo) y lo que se degenera (el folklore) y que contiene su substrato mítico. Como solución, nos vamos al otro extremo: a negar todo lo concerniente a los mitos, a lo nuestro ».

⁵⁵⁸ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « El pensamiento mítico cala en las ideologías o falsa conciencia y se identifica con el legado subjetivo-cultural que, en el caso de América Latina, muestra particularidades que no son otra cosa que nuestros rasgos idiosincráticos o comunes denominadores, en plena transformación y mestizaje de sus ingredientes indígenas, africanos y occidentales. Y este rico substrato mítico nos singulariza ».

sont nourries de théories simplement transposées au modèle latino-américain par notre développementalisme, tellement soumis à l'impérialisme culturel de l'Occident⁵⁵⁹.

Le but de la théorie dans le latino-américanisme d'Acha n'est pas que de constater une identité collective déjà existante. La théorie fonde la collectivité. Elle est, pourtant, en soi, un projet politique. C'est pourquoi un éventuel échec de ce projet de Biennale, affirme Acha, serait le résultat de « l'incapacité de notre pensée investigatrice à établir ce qui est collectif dans les œuvres de nos artistes. Après tout, il s'agit de lire, dans les œuvres, les dénominateurs communs latino-américains ; lecture jusqu'ici limitée aux éléments qui les unissent à l'art international »⁵⁶⁰. Il est question d'identité, bien sûr, mais encore une fois, surtout de surmonter la dépendance culturelle, ce qui, dans le projet d'Acha, implique le développement de nouveaux outils conceptuels de lecture des œuvres d'art du sous-continent.

Le premier article du règlement de la Première Biennale latino-américaine de São Paulo détermine :

ART. 1° - La Biennale latino-américaine surgit afin d'enquêter sur les principaux dénominateurs communs de nos comportements visuels. À la suite de la recherche et de l'analyse des différentes possibilités de promouvoir la reconnaissance de notre identité, l'une des préoccupations les plus constantes et fondamentales en Amérique latine, le Conseil d'art et de culture de la Fondation Biennale de São Paulo propose MYTHES ET MAGIE comme principe directeur de ce premier évènement [...] ⁵⁶¹

Impossible de ne pas y voir le projet critique de Juan Acha. La coïncidence entre son projet et les discours officiels de la Biennale, qui justifient tant le choix du thème que d'autres aspects du règlement, semble montrer que la déclaration d'Aracy Amaral, citée ci-dessus, affirmant que le

⁵⁵⁹ Juan ACHA, « Hacia una crítica como productora de teorías », *Artes Visuales, op. cit.*, p. X. Notre traduction. Dans le texte original : « Después de todo, las teorías nos dan a conocer la realidad y sus posibilidades de cambio y no habrá hombre latinoamericano sin antes gestar nuestra autoimagen mediante teorías, como tampoco habrá cultura o arte latinoamericanos sin teorías sobre nuestra realidad cultural o nuestras necesidades sensitivas. Dichas teorías deben ser acordes con nuestra realidad e ideales nuevos, pues los actuales se nutren en teorías meramente transportadas al modelo latinoamericano por nuestro desarrollismo, tan sumiso al imperialismo cultural de Occidente ».

⁵⁶⁰ Juan ACHA, « Mitos y magia en el arte latinoamericano », *Artes Visuales, op. cit.*, p. V. Notre traduction. Dans le texte original : « O bien fracasará por la incapacidad de nuestro pensamiento investigativo para establecer lo nuestro colectivo en las obras de nuestros artistas. Después de todo, se trata de leer, en las obras, los comunes denominadores latinoamericanos; lectura hasta ahora limitada a los elementos que las unen al arte internacional ».

⁵⁶¹ *I Bienal latino-americana de S. Paulo*, catalogue d'exposition, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1978, p. 24. Notre traduction. Dans le texte original : « ART. 1° - A Bienal Latino-Americana surge para indagar os principais denominadores comuns de nossos comportamentos visuais. Como resultado de pesquisa e análise das diferentes possibilidades de promover o reconhecimento de nossa identidade, uma das mais constantes e fundamentais preocupações na América Latina, o Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo propõe MITOS E MAGIA como fio condutor deste primeiro evento [...] ».

thème aurait été imposé au Péruvien, n'est pas tenable⁵⁶². Même s'il s'agit, à l'origine, d'une proposition d'autres membres du Conseil, il reste évident que, par la suite, la Biennale latino-américaine a été modelée selon les intérêts de recherche d'Acha. Ce n'est donc pas par loyauté envers la Fondation Biennale de São Paulo qu'il prend la défense des procédures d'organisation et du thème « Mythes et magie ». C'était son projet intellectuel qu'il cherchait à défendre des attaques devenues alors omniprésentes dans les sections de culture des journaux brésiliens.

Or, au-delà des critiques du thème, il y a aussi, au Brésil, celles et ceux qui contestent la pertinence même d'une édition latino-américaine de la biennale ou de tout autre critère géopolitique restreignant la sélection d'œuvres et d'artistes. Parmi les opposants les plus farouches de l'initiative, on identifie la critique d'art et de cinéma Sheila Leirner et le critique et commissaire Jacob Klintowitz, celui-ci membre du Conseil d'art et de Culture jusqu'au mois de juillet 1978, lorsque qu'il claque la porte, rompant avec ce qu'il considère être « un corps d'inutiles »⁵⁶³. Leirner, encore une Latino-Américaine à avoir fréquenté le séminaire de Pierre Francastel à Paris, défend sans réserve l'universalité de l'art, critiquant fortement le projet critique latino-américaniste qui semble devenir progressivement hégémonique dans le pays.

[Le] principal risque [d'une biennale latino-américaine] pourrait être de renforcer les discussions inutiles tellement à la mode, qui finissent par produire une dangereuse artificialité de la critique, dans laquelle des comportements esthétiques préconçus – le retour aux origines, l'action ségrégationniste, les « résistances » et d'autres arguments radicalisants et limitatifs – tentent de conditionner, reformuler et même modifier la conscience et la production éminemment spontanée de l'art⁵⁶⁴.

Les mots sont forts : « ségrégationniste », « radicalisant », « limitatif ». Il y a, d'ailleurs, une référence directe à celle qui était devenue la personnification du projet critique continentaliste, Marta Traba, théoricienne des « résistances ». Leirner, par ailleurs, met en doute la représentativité des personnes intégrant le réseau de sociabilité intellectuelle latino-américaniste, suggérant que ce

⁵⁶² C'est pourtant ce qu'Aracy Amaral suggère à Jorge Pontual. Il s'agit là d'un exemple d'attaque directe à la Biennale de la part d'une critique brésilienne, où on essaie, en même temps, d'éviter les reproches personnels à Juan Acha. Roberto PONTUAL, « Bienal Latino-Americana de São Paulo: Primeiros desacertos », *Jornal do Brasil*, *op. cit.*

⁵⁶³ Jacob KLINTOWITZ *Apud* Ana Maria CICCACIO, « I Bienal latino-americana nasce de contradições », *O Estado de São Paulo*, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁶⁴ Sheila LEIRNER, « “Mitos e magias” ou a arte sob rotulação », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 mars 1978, p. 13. Notre traduction. Dans le texte original : « O outro e principal risco poderá ser o reforço às inúteis discussões tão em voga que acabam por incorrer num perigoso artificialismo de crítica no qual comportamentos estéticos preconcebidos - volta às origens, ação segregacionista, « resistências » e outras argumentações radicalizantes e limitadoras - tentam condicionar, reformular e mesmo modificar a consciência e a produção eminentemente espontânea da arte ».

groupe, nonobstant ses prétentions d'hégémonie, ne constitue qu'une fraction bruyante de la critique latino-américaine :

Dans ces polémiques buñueliennes, le charme discret de l'intellectualisme, représenté par seulement une demi-douzaine d'experts qui tentent de saisir en un instant toute l'expression d'une histoire millénaire, avance au moyen de combats, d'accusations et de contestations – vers un objectif qui semble encore rester hors de propos. Il ne reste plus que des mots qui résonnent vides de sens dans une proposition de Biennale, dichotomisés, bien en deçà de leur objectif fondamental d'analyse, c'est-à-dire la création d'une œuvre d'art spontanée, constante, croissante et surtout universelle⁵⁶⁵.

Dans son opposition au latino-américanisme, nous trouvons, bien évidemment, une question essentielle de théorie de l'art à la base du projet européen de l'art moderne, la notion d'« universel », ainsi que la critique de la politisation des pratiques et théories artistiques, que nous avons vérifiée, par exemple, chez Octavio Paz, y compris dans son projet éditorial pour la revue *Plural*, promotrice du symposium d'Austin. Or, Leirner va plus loin : « La dichotomie entre le latino-américain et l'universel n'existe que lorsqu'il s'agit d'une position radicale comme celle-ci, tellement à la mode, qui discipline militairement le "processus de conscientisation", lequel prend la forme d'une nouvelle "patrouille" *sur les mêmes bases du fascisme* [l'italique est de nous] »⁵⁶⁶. Jacob Klintowitz va dans le même sens. La Biennale latino-américaine – et le latino-américanisme de manière générale – recèlerait le danger d'un « nationalisme xénophobe »⁵⁶⁷. Tandis que les critiques latino-américanistes voient dans le continentalisme un important outil de libération et de réversion de la dépendance culturelle, Klintowitz y voit un nationalisme semblable à celui qu'insufflent les différents gouvernements militaires d'Amérique latine :

Le nationalisme latino-américain récent, violemment propagé (officiellement, le plus grand annonceur brésilien de toutes les chaînes de télévision est le gouvernement lui-même), a été la motivation de l'invention de cette nouvelle biennale. Même s'il présente les dangers que l'histoire récente démontre, on a décidé de prendre un risque et de brandir

⁵⁶⁵ Sheila LEIRNER, « “Mitos e magias” ou a arte sob rotulação », *O Estado de São Paulo*, *op. cit.* Notre traduction. Dans le texte original : « Nestas polémicas buñelianas, o discreto charme do intelectualismo, representado por apenas meia dúzia de experts que tentam físgar em um átimo toda a expressão de uma história milenar, caminha combatendo, acusando e contestando – em direção a um objetivo que ainda parece permanecer fora de foco. Nada resta senão palavras que ressoam ocas dentro de uma proposta de Bienal, dicotomizadas, muito aquém de seu objetivo fundamental de análise, a criação da obra de arte espontânea, constante, crescente e, sobretudo, universal ».

⁵⁶⁶ Sheila LEIRNER *Apud* Ana Maria CICCACIO, « I Bienal latino-americana nasce de contradições », *O Estado de São Paulo*, *op. cit.*, p. 38. Notre traduction. Dans le texte original : « A dicotomia entre o latino-americano e o universal só existe quando se está frente a uma colocação radical como essa, tão em moda, que disciplina militarmente o “processo de conscientização”. Que assume a forma de uma nova “patrulha” sob as mesmas bases do fascismo ».

⁵⁶⁷ Jacob KLINTOWITZ, « Na Bienal latino-americana, os riscos do nacionalismo xenófobo », *Jornal da Tarde*, São Paulo, 9 septembre 1978, p. 24.

la théorie nationaliste. D'autre part, le continent a certainement besoin de repenser son expérience particulière et de se libérer de l'aspérité laissée par le colonialisme. Mais les risques d'un nationalisme séparatiste et xénophobe sont extraordinaires, car les médias de la plupart des pays participants sont liés aux ressources et concessions officielles ou en dépendent.

[...] Reste donc la crainte de l'arrivée de délégations officielles nationalistes, de la tentative d'isolement culturel obscurantiste, entendant nous faire croire que l'art, la philosophie et la science peuvent avoir un caractère national⁵⁶⁸.

L'article se conclut par l'expression du souhait que le symposium prévu par la Biennale puisse « mettre en discussion la véritable signification de l'expérience latino-américaine et le possible rôle de l'artiste et de l'intellectuel dans le développement d'une conscience humaniste du vingtième siècle »⁵⁶⁹. Chez Sheila Leirner, c'est la dénonciation d'un « processus de conscientisation » de nature « fasciste » promu par la critique latino-américaniste ; chez Klintowitz, c'est le désir de développement d'une « conscience humaniste ».

Dans un article publié après la réalisation du symposium, Frederico Morais cherche à faire un bilan des discussions autour de la Biennale, dans lequel il fait la liste des critiques favorables et les contraires à la réalisation d'une édition latino-américaine⁵⁷⁰. Dans le premier groupe, sans surprise, Aracy Amaral, Mário Pedrosa, Morais lui-même et Roberto Pontual ; parmi celles et ceux redoutant « l'ethnocentrisme latino-américain », Jacob Klintowitz, Sheila Leirner, Radha Abramo et Mário Schenberg⁵⁷¹. Ce que Morais ne remarque pas – ou, au moins, ne dit pas – c'est que tous les critiques qu'il place dans ce deuxième groupe portent des noms de famille d'origine juive-

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 24. Notre traduction. Dans le texte original : « O recente e violentamente propagado nacionalismo latino-americano (formalmente, o maior anunciante brasileiro de todas as redes de televisão é o próprio governo) foi o estímulo para a invenção desta nova bienal. Ainda que ofereça os perigos que a história recente demonstra, resolveu-se arriscar e brandir a teoria nacionalista. Por outro lado, certamente o continente precisa repensar a sua experiência particular e se libertar do ranço que o colonialismo deixou. Mas os riscos do nacionalismo separatista e xenófobo são extraordinários, uma vez que os meios de comunicação, na maioria dos países participantes, estão ligados ou dependem dos recursos e concessões oficiais. [...] Resta, portanto, o medo da vinda de oficiais delegações nacionalistas, da tentativa de isolamento cultural e obscurantista, pretendendo nos fazer crer que a arte, a filosofia e a ciência possam ter um caráter nacional ».

⁵⁶⁹ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « [O simpósio] deverá colocar em discussão a verdadeira significação da experiência latino-americana e o possível papel do artista e do intelectual no desenvolvimento de uma consciência humanística do século vinte ».

⁵⁷⁰ Frederico MORAIS, « Bienal de São Paulo, o desencontro da América Latina », *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 novembre 1978, p. 33.

⁵⁷¹ Notons, pourtant, que l'inclusion de Radha Abramo dans cette liste des opposants est très étonnante, puisqu'elle a défendu la réalisation de cette biennale dans de nombreux textes publiés dans les journaux brésiliens, affirmant même que « le projet de la Biennale latino-américaine traite de la culture de peuples de niveaux et de statuts similaires, et constitue donc une belle opportunité pour les spécialistes [...] ». Radha ABRAMO, « Bienal, uma mostra da cultura latina », *Folha de São Paulo*, *op. cit.*, p. 35. Notre traduction. Dans le texte original : « O projeto da Bienal latino-americana se reporta à cultura de povos de níveis e padrões semelhantes e esta é uma bela oportunidade para os especialistas [...] ».

européenne. Ce n'est pas dire, bien évidemment, que ceux-ci étaient les seuls à condamner l'initiative, mais il est raisonnable de supposer qu'une critique d'art fondée sur des critères identitaires soulève des craintes d'intolérance ou même d'antisémitisme en raison, dans les mots de Klintowitz, des « dangers que l'histoire récente démontre ». Il importe, bien sûr, de se demander si le « nationalisme latino-américain » représente le même type de phénomène que celui ayant produit les deux guerres mondiales et les horreurs de l'holocauste en Europe. Si nous suivons l'argumentation d'Edward Said, le nationalisme dans le monde postcolonial est un phénomène spécifique, que l'on ne saurait dissocier des luttes contre le colonialisme et l'impérialisme⁵⁷². Cela dit, nous ne pouvons pas développer, dans le cadre de notre recherche, l'hypothèse selon laquelle il y aurait un clivage religieux ou « identitaire » au sein de la critique d'art au Brésil. Il reste qu'une possible étude des opinions de critiques et d'artistes latino-américains d'origine juive vis-à-vis la pensée latino-américaniste pourrait jeter plus de lumière sur les limites de ce projet à prétention hégémonique. Cette question devient particulièrement importante lorsque nous considérons que la Première Biennale latino-américaine propose de mettre en évidence la diversité ethnoculturelle présente dans le sous-continent, une tentative dont les résultats furent, cependant, décevants et, finalement, qualifiés de « racistes » lors de la séance de clôture du symposium. Nous reviendrons à cette question.

Pour conclure cette section à propos des polémiques précédant l'ouverture effective de la Biennale, il faut mentionner *Mitos vadios* [Mythes vagabonds], un *happening* composé de performances d'artistes d'avant-garde, notamment des conceptualistes et d'anciens néo-concrétistes venant de Rio de Janeiro. Cette grande manifestation anti-Biennale latino-américaine fut organisée dans un parc de stationnement sur la rue Augusta, importante voie à São Paulo, le 5 novembre 1978, deux jours après l'ouverture de la Biennale et le début du symposium⁵⁷³. Parmi les actions les plus flamboyantes, le lanceur de cette initiative, Ivald Granato, s'est déguisé en

⁵⁷² Edward W. SAID, *Culture and Imperialism*, *op. cit.*

⁵⁷³ Parmi les artistes, Gabriel Borba, Artur Barrio, Maurício Friedman, Cláudio Tozzi, Hélio Oiticica, Lfer (Luis Fernando Guimarães), Antônio Dias, Sérgio Regis, Ubirajara Ribeiro, Ruy Pereira, Francisco Iñarra, Genilson Soares, Olney Krüse, Regina Vater, Greta Safarti, Alfredo Portillos, Ibanes Jr e Ma75, Lygia Pape, Rubens Gerchman, Anna Maria Maiolino, Maria Lucia Cortés, Márcia Rothstein, collectif Viajou sem Passaporte, Doraci Gurrulat, Luciano Figueiredo, Leda Catunda, Lucila Meireles, Julio Plaza, Regina Silveira, Mané Valentin, Gilda Maria Rosa, Lauro Cavalcanti, Dinah Guimaraes, José Roberto Aguilar, Nelson Jacobine, Gregório Gruber, Hector Babenco, Raquel Arnoud, Oscar Ramos, Maurício Cirne, Norma Bengell, Macalé, Maria Gladys, Neville D'Almeida, Júlio Bressane, Andréas Valentin, Wally Salomão, Nanci Brigagão et Esther Emílio Carlos. Liste compilée par Arethusa Almeida de PAULA, *Mitos Vadios - uma experiência da arte de ação no Brasil*, mémoire de maîtrise en esthétique et histoire de l'art, FFLCH/ECA/FAU, Université de São Paulo, São Paulo, 2008.

Ciccillo Matarazzo, décédé l'année précédente, déclarant, en anglais, « I'm not Ciccillo Matarazzo » ; à son côté, Lygia Pape incarne Aracy Peipe, une parodie de la critique Aracy Amaral aux maniérismes typiquement *paulistanos* bien exacerbés (figure 24). Comme la Biennale, *Mitos vadios* a déjà été décrit en détails et analysé par d'autres chercheuses et chercheurs⁵⁷⁴. Pour notre part, nous nous limitons à y souligner la marque du clivage entre les positions de Marta Traba et Frederico Morais au sujet des avant-gardes des années 1960 et 1970, créant une polémique qui a éclaté pendant la dernière séance du symposium d'Austin. Pour ce faire, nous nous intéressons au manifeste de *Mitos Vadios*, signé par trois artistes, Artur Barrio, Dinah Guimaraes et Lauro Cavalcanti, les deux derniers étant alors des jeunes étudiants en architecture dont les recherches étaient, en partie, dirigées par Lygia Pape. La question est pour nous pertinente en ce qu'elle rend, encore une fois, visibles les limites de la sociabilité latino-américaniste, qui séduit grand nombre de critiques et quelques artistes parfois hésitants, sans pourtant convaincre une parcelle significative des milieux artistiques de ce que Marta Traba appelle les « zones ouvertes » d'Amérique latine.

La lecture du manifeste de *Mitos Vadios* impose un constat : Marta Traba était devenue l'image publique du latino-américanisme. Nous avons démontré qu'à l'intérieur de ce projet critique, il y avait alors de nombreuses propositions, différentes manières de formuler le problème de l'identité et diverses conceptions d'art. Or, le protagonisme de Traba, le succès de son concept d'art de résistance et surtout son franc-parler l'ont convertie en visage public d'un groupe fort hétérogène, qui cherchait encore non seulement les dénominateurs communs d'une culture latino-américaine, mais aussi ceux qui rendraient possible l'articulation d'une critique d'art latino-américaniste en tant que projet intellectuel collectif. Dans le manifeste, le ton est acerbe :

Le point de vue d'une partie de la *kritique* latino-américaine coïncide avec la vision académique d'une certaine *kritique* brésilienne. Selon les mots de Marta Traba (entra), toute création radicale en Amérique latine devrait laisser la place à un art plus "résistant". Cette résistance se situe au niveau académique dans la mesure où elle propose un retour à la peinture, position qui coïncide avec une certaine *kritique* européenne qui détermine aussi ce retour, ayant pour point de départ l'école de David, pensant même que la vraie culture se fait à l'huile, reléguant la technique de l'acrylique à un niveau inférieur. Nous pensons que cette position concerne uniquement le marché de l'art⁵⁷⁵.

⁵⁷⁴ En plus des thèses citées antérieurement au sujet de la Biennale latino-américaine, voir notamment le mémoire de maîtrise d'Arethusa Almeida de Paula, cité dans la note précédente.

⁵⁷⁵ Artur BARRIO, Dinorah GUIMARAENS, Lúcio CAVALCANTI, *Manifesto dos Mitos Vadios*, Rio de Janeiro, 29 novembre 1978. 1110494, ICAA-DALAL. <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110494>. Consulté le 1^{er} février 2023. Notre

Ce paragraphe truffé de jeux de mots difficiles à rendre en français révèle la cible première des artistes. On y attaque Marta Traba, qui « entrava » les créations radicales latino-américaines – la plaisanterie se trouvant dans le rapport établi entre *Traba* et le mot *trava*, une forme du verbe entraver en portugais. C’est la seule personne nommée dans le manifeste.



Illustration retirée.

Figure 24 Happening *Mitos Vadios* (1978), photographie, São Paulo, rue Augusta. De profil, à gauche, Ivald Granato en Ciccillo Matarazzo, habillé en costume à fines rayures et portant un chapeau melon; à droite, Lygia Pape en Araci Peipe, portant des lunettes de soleil et un chapeau décoré d'icônes de fastfood.

Le projet critique latino-américaniste y est ainsi, dès le départ, réduit à l’art de résistance et à l’aversion face aux avant-gardes et aux nouveaux médias. Le mot « critique » s’y écrit, par ailleurs, avec un k, indiquant peut-être son artificialité ou fausseté, en plus de compter avec une

traduction. Dans le texte original : « O ponto de vista de uma parte da kriti(ti)ca latino-americana coincide com a visão acadêmica de certa crítica brasileira. No dizer de Marta Traba (trava) toda criação radical da América Latina deveria ceder lugar a uma arte mais “resistente”. Essa resistência se dá a um nível acadêmico na medida em que propõe a volta à pintura, posição que coincide com certa kriti(ti)ca europeia que determina também essa volta, tendo como ponto de partida a escola de David, achando inclusive que a verdadeira cultura é a feita à óleo, relegando a técnica acrílica a um plano inferior. Achamos que, essa posição visa unicamente o mercado de arte ».

syllabe supplémentaire, *kri(ti)tica*, le mot *titica* étant un synonyme d'excrément. Ironiquement, les signataires semblent avoir trouvé dans un article de Frederico Morais – son compte rendu du livre de Traba – leur vocabulaire anti-latino-américaniste⁵⁷⁶. C'est notamment le cas avec l'insistance sur ce qu'on considère être le « manichéisme » de la pensée anti-impérialiste d'Amérique latine, terme que Morais utilise pour caractériser l'opposition intransigeante de Traba face aux avant-gardes étasuniennes. L'ironie réside, bien évidemment, en ce que le critique brésilien était alors fortement engagé dans le projet continentaliste, ce qui livre encore un indice que Marta Traba était devenue la principale image publique d'un réseau de sociabilité intellectuelle où les cas de dissensus étaient pourtant nombreux.

Le manifeste dénonce par ailleurs le thème de la Biennale, parce que les mythes y seraient présentés dans un style « magasin de souvenirs touristiques », où des objets exotiques sont étalés sans véritable approfondissement de la compréhension des radicalismes artistiques dans le sous-continent. L'imposition, par la critique brésilienne, de l'idée d'un « art latino-américain » constituerait ainsi encore un mécanisme de la société de consommation de masse. Enfin, la question de l'institutionnalisation y est aussi mise en évidence. Ce n'est pas surprenant, étant donné le peu d'estime pour lequel un grand nombre d'artistes et critiques tenaient la Fondation Biennale de São Paulo depuis plusieurs années. D'un côté, *Mitos Vadios* serait « l'institutionnalisation d'une "avant-garde" », affirmation pleine de sarcasme, et de l'autre, la « *kriti(ti)ca* » est accusée de promouvoir la récupération de l'art par le système à travers l'organisation d'« événements culturels artificiels », comme les biennales ou les salons. Selon une tirade tranchante d'Hélio Oiticica, artiste vedette et un des participants à *Mitos Vadios*, la Biennale latino-américaine serait « la ménopause de la Biennale de São Paulo »⁵⁷⁷. Cette virulence dans l'attaque adressée aux institutions culturelles est particulièrement importante lorsque nous considérons, tel qu'affirmé précédemment, que la critique latino-américaniste songeait alors à créer un plus fort ancrage institutionnel pour son projet intellectuel.

3.2. Le symposium, l'exposition et leurs retombées

Après avoir examiné les conflits et les tensions autour de la Biennale latino-américaine tout au long de l'année 1978, nous passons à sa réalisation. Nous commençons par le symposium, y

⁵⁷⁶ Frederico MORAIS, « América Latina, vulnerável, resistente », *O Globo*, *op. cit.*

⁵⁷⁷ Hélio OITICICA *Apud* Arethusa Almeida de PAULA, *Mitos Vadios - uma experiência da arte de ação no Brasil*, *op. cit.* (sans pagination).

soulignant les absences et les présences remarquables. Par la suite, nous passons à l'exposition, avec une attention particulière portée à la sélection des artistes et des œuvres y figurant. Puis, nous abordons la réception de la Biennale par la critique latino-américaniste, avant de passer à l'insuccès de la mise en place d'une deuxième édition.

Les conflits advenus pendant la formulation et la réalisation du projet de la Biennale latino-américaine ont affecté le choix d'intervenantes et d'intervenants au symposium, faisant notamment comme victime collatérale un critique d'art que nous connaissons déjà très bien. Le 28 août 1978, à peu près deux mois avant la date de début de la rencontre, Damián Bayón, à nouveau professeur invité à l'Université du Texas à Austin, envoie une lettre à Aracy Amaral : « Tu verras Donald B. Goodall à São Paulo début novembre, puisqu'il a été invité aux "Mythes et magie", alors que je ne l'ai pas été. On me boycotte à Caracas et dans ta ville. Je ne suis pas trop désolé. Acha m'a dit qu'il m'avait mis sur la liste, peut-être qu'ils ne m'ont pas choisi. Ce n'est pas grave, tu me le raconteras »⁵⁷⁸. Une explication pour cette exclusion n'arrive qu'après la clôture du symposium :

Cher Damián,

Tout le monde est venu, le symposium a eu lieu, avec le bruit permanent d'un groupe de danse de [l'état brésilien de] Bahia, ce qui nous empêchait d'entendre ce que les gens disaient dans les débats, l'exposition chaotique de la Biennale a eu lieu, il y a eu mille problèmes, et tout le monde est parti. J'ai pu parler seulement à Marta Traba, Mario Díaz⁵⁷⁹, je l'ai très peu vu, Manrique n'est pas resté jusqu'à la fin, Mirko Lauer et Néstor García Canclini ont été très bons, Juan Acha a beaucoup souffert en tant que coordinateur du symposium à cause de la désorganisation totale de la Biennale.

Juan Acha m'a dit – et c'est peut-être vrai, ce dont je te prie de me pardonner – que j'ai « brûlé » ton nom à la Biennale pour t'avoir présenté au nouveau président l'année dernière, puis pour t'avoir recommandé pour le Symposium en février et, par la suite, puisque je suis entrée en conflit avec la Biennale, ton nom était alors associé au mien... dommage⁵⁸⁰.

⁵⁷⁸ Damián BAYÓN. Lettre à Aracy Amaral. Austin, 26 août 1978. A158/06, LDB. Notre traduction. Dans le texte original : « Lo verás [a Donald B. Goodall] à São Paulo a principios de noviembre, pues lo han invitado a los "mitos y magia", cosa que a mí no. Me está boicoteando en Caracas y en tu pueblo. No lo siento demasiado. Acha me dijo que me puso en la lista, quizá ellos no me eligieron. No importa, ya me contarás ».

⁵⁷⁹ Il s'agit probablement de Marco Díaz Ruíz (1942-1997), historien de l'art et professeur à l'Institut de recherches esthétiques de l'Université Nationale Autonome du Mexique, qui écrit une lettre à Bayón à propos du symposium de São Paulo. Marco DÍAZ. Lettre à Damián Bayón. [Sans lieu], c. 1978. Salvador ARIZTONDO (dir.), *Damián Bayón. Correspondencia recibida, op. cit.*, p. 305-306.

⁵⁸⁰ Aracy AMARAL. Lettre à Damián Bayón. São Paulo, 9 novembre 1978. A060/11, LDB. Notre traduction. Dans le texte original : « Querido Damián, Ya vinieron todos, se hizo el simposio, con permanente ruido de un grupo de danza de Bahia, lo que impedía se oyera lo que decía la gente en los debates, se hizo la exposición caótica de la Bienal, hubo mil problemas, y se fueron todos. Apenas pude hablar con Marta Traba, Mario Díaz lo vi muy poco, Manrique no se

Non seulement Bayón n'avait pas été invité à São Paulo, mais en plus il n'était pas sur la liste des participants à la rencontre de Caracas. Dans les deux cas, le problème semble avoir été le même : sa trop grande proximité avec des amis en conflit ouvert avec l'organisation. À São Paulo, c'était Aracy Amaral. À Caracas, c'était Marta Traba, qui, déménagée au Venezuela, semble s'y avoir fait plus d'ennemis qu'en Colombie.

Chère Aracy,

T'ai-je répondu ou ne t'ai-je pas répondu ? *That is the question*. Ton récit de São Paulo m'a laissé bouche bée : enfin, tout le monde a été invité... sauf moi. Vous savez déjà que je suis modeste, mais l'auteur d'*Aventura plástica*, le rapporteur d'*América Latina en sus artes*, de *El artista latinoamericano*, l'intervieweur de *Panorámica de la arquitectura*, le promoteur du symposium d'Austin, l'auteur d'essais dans *Plural* et de catalogues du Musée de Mexico... ne peut manquer de participer à Caracas ou São Paulo. Il y a eu un *parti pris*. Je ne blâme ni toi ni Marta Traba, mais les deux recommandations m'ont « achevé » (bien que vous ayez participé toutes les deux). Ce sujet ne m'intéresse pas et je n'ai plus envie d'en parler. Point⁵⁸¹.

De toute évidence, cette double exclusion s'est révélée difficile à avaler pour le tisseur du réseau latino-américaniste.

Malgré les polémiques et conflits personnels, un grand nombre de critiques, de différentes générations, se sont retrouvés dans le symposium. Des figures fondatrices de la moderne critique d'art latino-américaine, tels Mário Pedrosa et Jorge Romero Brest, nés au tournant du siècle ; de la génération suivante, fortement latino-américaniste, des figures comme Acha, Amaral, Morais, Pontual, Traba, etc., nés, sauf pour Acha, dans les années 1930 ; et aussi de plus jeunes critiques, comme Rita Eder et Mirko Lauer. On y remarquera aussi l'interdisciplinarité, ce qu'on a retrouvé également dans les projets d'études culturelles latino-américaines de l'UNESCO analysés précédemment. Soulignons, particulièrement, la présence de deux anthropologues notables – la

quedó hasta el final, Mirko Lauer y Canclini estuvieron muy bien, Juan Acha sufrió mucho como “coordinador” del simposio por la total desorganización de la Bienal. Me dijo Juan Acha – y a lo mejor es verdad, por lo que te pido me perdones – que yo “quemé” tu nombre en la Bienal por haberte presentado al nuevo presidente el año pasado, por haber en febrero indicado tu nombre para el Simposio y en seguida, como entré en conflicto con la misma Bienal, como consecuencia, tu nombre estaba mezclado al mío... paciencia ».

⁵⁸¹ Damián BAYÓN. Lettre à Aracy Amaral. Paris, 1^{er} décembre 1978. AAA-C-DB-038, IEB-USP. Notre traduction. Dans le texte original : « Querida Aracy, ¿Te contesté o no te contesté? That is the question. Tu informe de São Paulo me dejó estupefacto: por último, invitaron a todos... menos a mí. Ya sabes que soy modesto, pero el autor de *Aventura plástica*, el relator de *A.L. en sus artes*, de *El artista latinoamericano*, el entrevistador de *Panorámica de la arquitectura*, el promotor del simposio de Austin, el autor de ensayos en *Plural* y catálogos del Museo de México... no puede dejar de participar en Caracas o São Paulo. Hay *parti pris*. No te reprocho ni a ti ni a Marta Traba pero ambas recomendaciones “acabaron” conmigo (aunque uds. dos participaron). El tema no me interesa y no lo quiero tratar más. Punto ».

différence générationnelle y est à nouveau importante – le Brésilien Darcy Ribeiro et l'Argentin Néstor García Caclini.

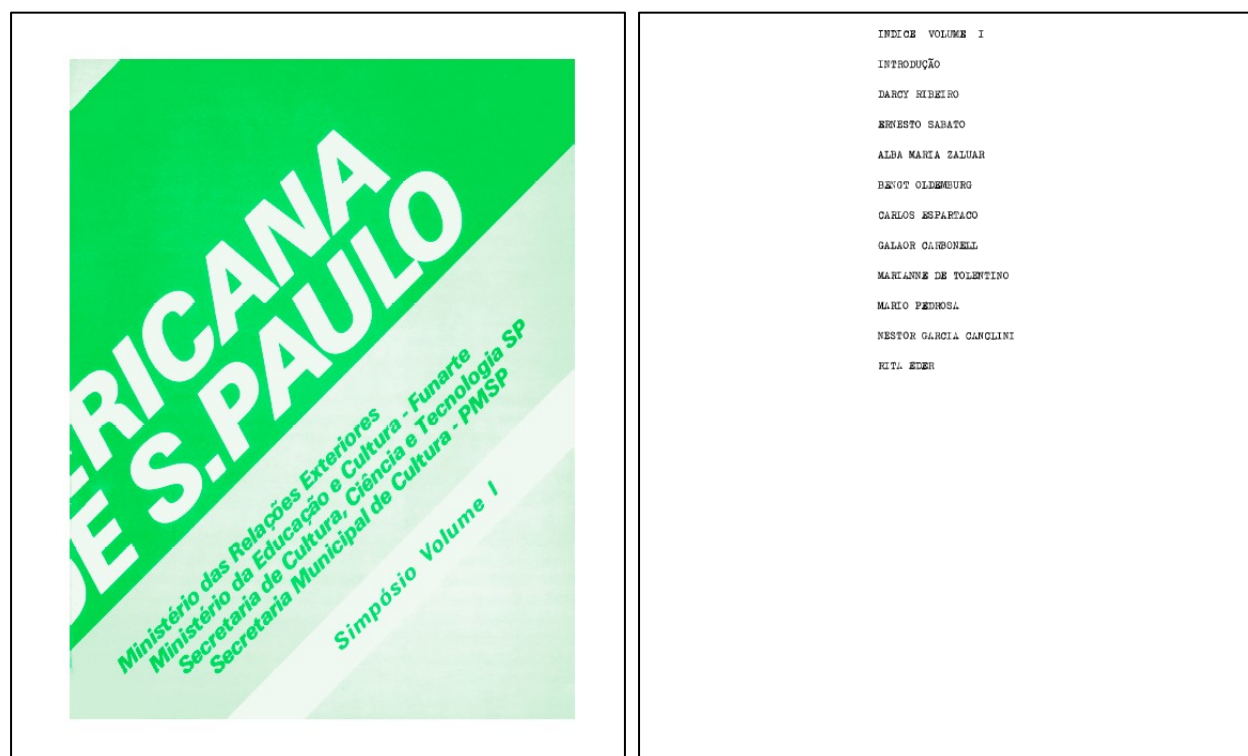
Les trente-trois communications présentées au symposium ont été réunies dans deux volumes, précairement publiés par la Fondation Biennale⁵⁸². Dans le volume 1, une introduction signée par le président de la Fondation, Luiz Fernando Rodrigues Alves, justifie la pauvreté du travail d'édition, en même temps qu'on vante l'importance du symposium, soulignant l'autorité intellectuelle de celles et ceux qui s'y étaient présentés : « Ces deux volumes, graphiquement simples, rappellent d'anciens manuels universitaires, d'une pauvreté franciscaine en termes d'impression et de papier, mais riches en connaissances » (figure 25)⁵⁸³. La Biennale aurait, selon lui, choisi de produire une publication rapide au lieu d'une édition plus soignée avec une date de parution incertaine. L'argument est étrange, étant donné l'engouement du latino-américanisme en cette année 1978, avec la parution récente de nombreuses publications de bonne qualité d'ouvrages de critiques du sous-continent. C'est encore plus étonnant si nous prenons au pied de la lettre la rhétorique de cette introduction : « Notre intention en publiant cette édition était de fournir aux spécialistes de l'art latino-américain et de l'art en général la pensée des chercheurs, historiens et critiques d'art les plus expressifs d'Amérique latine et d'Amérique du Nord »⁵⁸⁴. Si nous considérons que les publications collectives étaient alors parmi les pierres de fondation du réseau de sociabilité intellectuelle latino-américaniste, ces deux volumes sont encore un indice de l'insuccès de cette Biennale. Un dernier aspect de l'introduction qu'il importe de souligner, c'est l'insistance de Rodrigues Alves sur le fait qu'une totale liberté d'expression avait été accordée aux critiques. Il s'agit là, bien évidemment, d'une question clé, étant donné le régime dictatorial qui

⁵⁸² Dans le volume 1, se trouvent les communications de Darcy Ribeiro, Ernesto Sábato, Alba Maria Zaluar, Bengt Oldenburg, Carlos Espartaco, Galaor Carbonell, Marianne De Tolentino, Mário Pedrosa, Nestor García Caclini et Rita Eder. *Simpósio [I Bienal latino-americana de São Paulo]*, vol. 1, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1978 ; dans le volume 2, Adalice M. De Araújo, Carlos Silva, Clyde Morgan, Donald Goodall, Eduardo De Oliveira E Oliveira, Eli Bartra, Fernando Mourão, Guillermo, Whitelow, Israel Pedrosa, Jacob Klintowitz, Jorge Alberto Manrique, Jorge Glusberg, Jorge Romero Brest, Juan Acha, Leila Coelho Frota, Maria Heloisa Fenelon Costa, Marta Traba, Mirko Lauer, Oreste Bruneto Y Carmen L., Oscar Olea, Raul Lody, Romanita Martins et Silvia Ambrosini. *Simpósio [I Bienal latino-americana de São Paulo]*, vol. 2, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1978.

⁵⁸³ Francisco Rodrigues ALVES, « Introdução », dans *Simpósio [I Bienal latino-americana de São Paulo]*, vol. 1, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1978, p. 1. Notre traduction. Dans le texte original : « Estes dois volumes, graficamente simples, lembram antigas apostilas universitárias, franciscanamente pobres quanto à impressão, quanto ao papel, mas ricas em conhecimento ».

⁵⁸⁴ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « Nossa intenção ao publicar esta edição, foi a de possibilitar aos estudiosos da arte latino-americana e da arte em geral, o pensamento dos mais expressivos pesquisadores, historiadores e críticos de arte da América Latina e da América do Norte ».

gouvernait alors le Brésil et aussi les nombreuses accusations d'autoritarisme qui pesaient contre le Conseil d'art et de Culture de la Fondation Biennale.



Il est difficile de restituer les échanges qui ont eu lieu pendant les séances du symposium. À la différence des actes de l'évènement du Texas, dont Damián Bayón a publié les transcriptions des discussions, et de la rencontre de Caracas, dont les rapports des sessions ordinaires et plénières nous donnent une idée générale des sujets abordés, le symposium de São Paulo n'a produit aucun document issu d'une concertation, d'une expression collective. Nous pouvons donc compter uniquement sur les échos des débats se trouvant dans des textes journalistiques, des chroniques et d'autres articles. Or, le fort sentiment d'engagement envers un projet collectif, que nous avons pu constater dans les documents de Caracas, ne semble pas avoir été ressenti, à quelques mois d'écart, dans l'évènement brésilien, d'autant plus que les sujets des communications y furent fort

hétéroclites⁵⁸⁵. C'est, sans doute, le résultat du manque d'une plus grande précision des trois axes du symposium : 1) Mythes et magie en Amérique latine⁵⁸⁶ ; 2) Problèmes de l'art latino-américain⁵⁸⁷ ; 3) propositions pour la Deuxième Biennale latino-américaine de São Paulo. À une variété de sujets difficile à articuler, s'ajoute le peu de temps accordé aux discussions. Sous la lumière des projecteurs, nous trouvons ainsi ce qui est moins le projet d'une critique d'art latino-américaniste et davantage les vedettes de la rencontre, notamment celles qui manifestent publiquement leur frustration à l'égard de l'organisation.

Après avoir fait un survol du symposium, nous pouvons examiner l'exposition. Il faut tout d'abord parler d'une modification essentielle du plan de cette Biennale. Initialement, ce sont les catégories de mythes – autochtones, africains, euro-asiatiques et métis – qui devaient déterminer le regroupement des œuvres, chaque section étant, par conséquent, composée de travaux provenant de différents pays. Or, au mois d'octobre, le Conseil d'art et de culture prend la décision de rétablir l'ancienne procédure de division nationale. C'est-à-dire que c'est à l'intérieur de l'espace accordé à chaque pays que se trouveraient les sous-divisions selon les origines ethniques des mythes. La décision étonne et provoque une nouvelle vague de critiques adressées à l'organisation. La division « géopolitique », par pays, avait déjà été abandonnée pour l'édition internationale de 1977. La Biennale latino-américaine était supposée consolider ce nouveau modèle, suivant des critères artistiques ou muséographiques. Selon deux membres du Conseil, Radha Abramo et Alberto Beutenmüller, c'est à contre-cœur que l'on aurait fait ce pas en arrière. Les pays participants avaient envoyé des informations concernant uniquement le besoin total d'espace par délégation. À un mois de l'exposition, l'organisation ne comptait donc pas avec les données concernant chaque œuvre, telles que leurs dimensions et les exigences particulières pour leur installation. Le retour à la division par pays aurait donc été un choix pragmatique. Abramo parle d'une « lamentable

⁵⁸⁵ Certaines communications se sont même intéressées à des questions larges en théorie de l'art. Jorge Romero Brest propose une « contribution heideggérienne au jugement de l'art visuel en crise ». Jorge ROMERO BREST, « El arte, la obra de arte, las artes », dans *Simpósio [I Bienal latino-americana de São Paulo]*, vol. 2, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1978.

⁵⁸⁶ C'est le cas, par exemple, de Jorge Alberto Manrique, qui présente une communication intitulée « Una reflexión sobre la presencia del mito en el arte latinoamericano » [Une réflexion sur la présence du mythe dans l'art latino-américain]. Jorge Alberto MANRIQUE, « Una reflexión sobre la presencia del mito en el arte latinoamericano », dans *Simpósio [I Bienal latino-americana de São Paulo]*, vol. 2, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1978.

⁵⁸⁷ Par exemple, Darcy Ribeiro, qui s'interroge sur l'existence d'une Amérique latine. Darcy RIBEIRO, « [Sans titre] », dans *Simpósio [I Bienal latino-americana de São Paulo]*, vol. 1, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1978 ; et Rita Eder, qui présente un bilan des discussions sur l'identité de l'art latino-américain. Rita EDER, « El debate latinoamericano en el arte: notas para un análisis », dans *Simpósio [I Bienal latino-americana de São Paulo]*, vol. 1, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1978.

régression », déclarant, pourtant, que « parfois, le pragmatisme sort vainqueur en raison de la nécessité, une option immédiate »⁵⁸⁸. Beuttenmüller affirme que le critère géopolitique est « dépassé et néfaste pour la Biennale », mais que, sous les conditions données, l'organisation n'aurait pas pu faire autrement⁵⁸⁹.

Deux questions s'imposent ici à l'analyse. D'abord, il faut comprendre pourquoi la division géopolitique – formule traditionnellement adoptée non seulement à São Paulo, mais aussi à Venise – serait « néfaste » pour la Biennale. Puis, nous devons nous questionner sur l'importance de ce problème pour le projet latino-américaniste. La réponse à la première question se trouve, peut-être, dans les critiques d'Aracy Amaral adressées à la Fondation Biennale, et explicitées dans sa lettre à Marta Traba, citée précédemment. Contrairement à ce que défendait Amaral, le choix des artistes et des œuvres n'avait pas respecté un critère clair et surtout n'avait pas été réalisé avec un contact direct entre la Biennale et les artistes ou entre la Biennale et des institutions culturelles. On risquait ainsi d'ouvrir la porte aux contingences des politiques nationales de diplomatie culturelle⁵⁹⁰. Radha Abramo remarque, par exemple, qu'une délégation riche aura toujours les moyens de mieux présenter ses œuvres, créant un bel « emballage » pour mettre en valeur son produit. C'est la même préoccupation que celle de l'artiste Maria Bonomi, pour qui cette division favorise les impérialismes⁵⁹¹. En Amérique latine, où les fortes inégalités économiques entre les pays sont évidentes, ce risque n'est sans doute pas négligeable.

En ce qui concerne le projet latino-américaniste, nous devons rappeler ici les principes établis à la réunion de Lima de 1967 en vue de la promotion de l'unité culturelle latino-américaine. À cette occasion, on a décidé que les chapitres des ouvrages de la collection « América Latina en su cultura » seraient transversaux : les thèmes devraient être abordés de manière à intégrer les différentes aires culturelles du sous-continent. C'est-à-dire que l'unité culturelle d'Amérique latine

⁵⁸⁸ Radha ABRAMO, « Bienal: uma montagem ortodoxa », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 octobre 1978, p. 29. Notre traduction. Dans le texte original : « Certamente os deuses não baixaram muitas luzes no momento do lamentável retrocesso da exposição Bienal, mas convenhamos, às vezes, o pragmatismo sai vitorioso por força da necessidade, da opção imediata ».

⁵⁸⁹ Alberto BEUTTENMÜLLER *Apud* Ana Maria CICCACIO, « I Bienal latino-americana nasce de contradições », *O Estado de São Paulo*, *op. cit.*, p. 38. Notre traduction. Dans le texte original : « [esse critério] é ultrapassado e nefasto para a Bienal, mas do ponto de vista prático, não tivemos escolha ».

⁵⁹⁰ Dans sa thèse de doctorat, Tálisson Melo de Souza relativise le poids que les corps diplomatiques, dont les politiques de diplomatie culturelle étaient souvent peu développées, pourraient effectivement avoir dans les processus de prise de décision de la Biennale. Tálisson Melo de SOUZA, *Transações e transições na arte contemporânea: mediação e geopolítica nas Bienais de São Paulo (1978-1983)*, *op. cit.*, p. 144.

⁵⁹¹ Maria BONOMI *Apud* Ana Maria CICCACIO, « I Bienal latino-americana nasce de contradições », *O Estado de São Paulo*, *op. cit.*, p. 38.

devrait s'articuler autour de processus historiques ou de problèmes communs et non par simple juxtaposition d'études nationales. En renonçant à cette approche transversale, la Biennale latino-américaine affaiblit donc le projet d'unité, ouvrant la porte aux intérêts nationaux et aux inégalités économiques, et cela au détriment d'un projet proprement continentaliste.

Ces mauvais augures, apparus moins d'un mois avant le début de la Biennale, se sont vite convertis en réalité. À l'ouverture des portes, le 3 novembre, on compte un nombre réduit de délégations nationales : Argentine, Bolivie, Brésil, Chili, Colombie, El Salvador, Équateur, Honduras, Mexique, Paraguay, Pérou, République Dominicaine et Uruguay⁵⁹². Le Venezuela, qui prévoyait envoyer une rétrospective d'un de ses artistes les plus importants, Armando Reverón, s'était désisté à la dernière minute. Par ailleurs, l'exposition fait face à de nombreux problèmes logistiques, y compris des difficultés douanières, de sorte qu'un nombre important d'œuvres n'étaient pas arrivées ou adéquatement installées à la date d'ouverture de la Biennale. Les pays les plus pauvrement installés sont notamment le Paraguay, la République Dominicaine et la Bolivie, dont les espaces n'étaient même pas identifiés adéquatement, tandis que le Brésil, le Mexique et l'Argentine comptaient avec les représentations les plus robustes. C'est cette inégalité frappante qui mène Marta Traba à accuser la Biennale latino-américaine d'être un événement raciste, ayant reproduit, à l'échelle continentale, les mêmes relations de domination que l'on observait dans les relations internationales de manière générale⁵⁹³.

Après l'ouverture de l'exposition, les comptes rendus et textes d'opinion dans les journaux sont dévastateurs. Les déclarations de la critique argentino-colombienne sont reprises dans de nombreuses chroniques et textes journalistiques. Le 7 novembre, *O Estado de Sao Paulo* affichait le titre « Colombiana critica a Bienal » [Une Colombienne critique la Biennale]⁵⁹⁴. Traba, qui était déjà la face du latino-américanisme, devient la voix des reproches les plus virulents adressés à la Fondation Biennale. Or, elle était loin d'être la seule à protester contre les failles d'organisation et les indices d'une logique impérialiste. Le peintre paraguayen Enrique Careaga, par exemple, un des fondateurs du Musée d'art moderne d'Asuncion, dénonce le choix du graveur Livio Abramo en tant que responsable de la sélection des artistes du Paraguay, « un Brésilien qui ne connaît ni la

⁵⁹² Pour un recensement du nombre d'œuvres d'art par pays et leur répartition relative selon les catégories de mythes (autochtones, africains, euro-asiatiques ou métis), voir Tálisson Melo de SOUZA, *Transações e transições na arte contemporânea: mediação e geopolítica nas Bienais de São Paulo (1978-1983)*, op. cit., p. 108-120.

⁵⁹³ « Simpósio da Bienal termina com propostas e críticas », *Folha de São Paulo*, São Paulo, Illustrada, 7 novembre 1978, p. 37 ; Frederico MORAIS, « Bienal de São Paulo, o desencontro da América Latina », *O Globo*, op. cit.

⁵⁹⁴ « Colombiana critica Bienal », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 novembre 1978, p. 17.

langue ni les mythes guaranis »⁵⁹⁵. Dans un article intitulé « Bienal de São Paulo, o desencontro da América Latina » [Biennale de São Paulo, la mésentente de l'Amérique latine], Frederico Morais est catégorique : « la Biennale a échoué »⁵⁹⁶. Une mauvaise sélection d'œuvres et d'artistes compte parmi les problèmes les plus souvent soulevés. La combinaison d'imposition d'un thème avec un système décentralisé de sélection – fonctionnant selon des critères à moitié diplomatiques, à moitié artistiques – aurait produit une exposition peu convaincante, où les lacunes étaient évidentes. De plus, les polémiques précédant l'exposition avaient entraîné d'importants refus de participation parmi les artistes les plus respectés au Brésil. C'est le cas de Marcelo Grassmann, Rubem Valentim, Gilvan Samico, João Câmara, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Rubem Gerchman, Roberto Magalhães, Nelson Leirner et Cláudio Tozzi. Puis, selon Roberto Pontual, parmi les étrangers, il était difficile de comprendre l'absence d'artistes dont l'œuvre était fortement associée au thème des mythes, dont Joaquín Torres García, Rufino Tamayo, Roberto Matta, Wifredo Lam, Fernando de Szyszlo, José Luis Cuevas, Fernando Botero et Antonio Berni⁵⁹⁷.

En outre, les critiques contre le thème « Mythes et magie » sont relancées après l'ouverture de la Biennale. Frederico Morais considère que la représentation brésilienne est tombée dans le domaine du folklorique, du kitch ou du simple reportage sans véritable réflexion critique⁵⁹⁸. On constate, d'ailleurs, dans l'exposition, une présence importante d'œuvres d'« artisanat » ou d'art populaire, lesquelles ne devraient pas, selon un bon nombre de critiques, avoir leur place dans la Biennale. C'est l'avis, par exemple, de Fernando C. Lemos :

Cette Biennale ne doit pas ou ne devrait pas être vue sous l'angle de son thème. Car le spectateur finit par tomber sur des œuvres devant lesquelles il se demandera : "N'est-ce pas de l'artisanat ? N'est-ce pas du folklore ? Qu'est-ce que cela a à voir avec les mythes et la magie ?" [...] Le bon art côtoie beaucoup de folklore et quelques artisanats (avec de mauvaises choses, comme Antônio Poteiro) et des groupes de danse de Bahia et d'Argentine⁵⁹⁹.

⁵⁹⁵ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « A Bienal, segundo Carreaga [sic], solicitou a um brasileiro - que não conhece a língua nem os mitos guaranis - a escolha de obras para a exposição ».

⁵⁹⁶ Frederico MORAIS, « Bienal de São Paulo, o desencontro da América Latina », *O Globo*, *op. cit.*

⁵⁹⁷ Roberto PONTUAL, « Mitos impostos, mitos depositos », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 8 novembre 1978, p. 1.

⁵⁹⁸ Frederico MORAIS, « Bienal de São Paulo, o desencontro da América Latina », *O Globo*, *op. cit.*

⁵⁹⁹ Fernando C. LEMOS, « A Bienal está aí », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 novembre 1978, p. 58. Notre traduction. Dans le texte original : « Esta Bienal não deve ou não precisa ser vista a partir de seu tema. Porque o espectador acaba esbarrando em trabalhos em que ele se perguntará: "Isto não é artesanato? Isto não é folclore? O que tem isto a ver com mitos e magia?" [...] A boa arte vem guarnecida de muito folclore e algum artesanato (com coisas ruins, como de Antônio Poteiro) e grupos de dança, da Bahia e da Argentina ».

En effet, l'inclusion de l'art populaire – qui n'a pas soulevé que des réactions négatives – devient un des choix artistiques les plus conséquents pour la pensée latino-américaniste. Dans le numéro 21 d'*Artes Visuales*, mars-mai 1979, des textes du Brésilien Mário Barata et du Péruvien Mirko Lauer accordent précisément une attention spéciale à ce problème⁶⁰⁰. Le premier établit un lien fort intéressant, parce qu'inattendu, entre l'art populaire et les avant-gardes conceptualistes :

Selon nous, l'examen de la Biennale de 1978 se justifie précisément parce qu'on y est descendu à un autre niveau de réalité esthétique, ce qui a ouvert la porte à la présence d'un art moins érudit, ou pas érudit – une sorte d'anti-art malgré lui-même, face à des paramètres contemplatifs –, assez révélateur des forces, des énergies et des tensions qui s'agissent dans les profondeurs et même dans les artères vitales de la vie latino-américaine.

Reste à savoir dans quelle mesure ces forces insolites d'un imaginaire incontrôlable – tantôt avec la religion des « pauvres », tantôt se réclamant de « ceux qui souffrent » – affectent l'anti-art d'un groupe présent dans l'exposition, celui des Treize [Grupo de los Trece] (Argentine), liée au conceptuel, mais qui s'exprime au moyen du choc et des coupures abruptes du goût et de l'équilibre esthétiques, un choc qui conduit au non-contemplatif. Voilà le grand problème posé par la Première Biennale latino-américaine de São Paulo au niveau de l'exégèse théorique⁶⁰¹.

Barata se demande quel effet le populaire pourrait avoir sur l'art conceptuel, unifiant ces deux pratiques, en toute apparence, complètement disparates, sous un terme commun, *anti-art*. Il s'agit là, soulignons-le, d'un terme très apprécié de Frederico Morais, qui l'emploie à Austin, par exemple. Nous sommes ici, par ailleurs, devant le cauchemar artistique de Marta Traba : la

⁶⁰⁰ Mário BARATA, « La Bienal latinoamericana de São Paulo: de lo imaginario incontrolable a la estética de la imperfección », *Artes Visuales*, n° 21, 1979 ; Mirko LAUER, « Epístola de São Paulo », *Artes Visuales*, n° 21, 1979. Ce numéro de la revue mexicaine affiche une photo de la Biennale latino-américaine sur la couverture. À l'intérieur, en plus des articles de Mário Barata et Mirko Lauer, un texte de Rita Eder sur la participation mexicaine à la Biennale et une interview avec le poète et théoricien de l'art brésilien Ferreira Gullar, où il est question de la Biennale latino-américaine, de la crise de l'art et de celle des institutions culturelles. Rita EDER, « México en la Primera Bienal latinoamericana », *Artes Visuales*, n° 21, 1979 ; Ferreira GULLAR, *Entrevista con Ferreira Gullar en Rio de Janeiro*, 1979, entretien réalisé par Antônio Henrique AMARAL, Marília KRAUZ, Carla STELLWEG, et al., *Artes Visuales*, n° 21, 1979 ; dans la même publication, il y en a une version en anglais : Ferreira GULLAR, *Interview with Ferreira Gullar in Rio de Janeiro*, 1979, entretien réalisé par Antônio Henrique AMARAL, Marília KRAUZ, Carla STELLWEG, et al., *Artes Visuales*, n° 21, 1979.

⁶⁰¹ Mário BARATA, « La Bienal latinoamericana de São Paulo: de lo imaginario incontrolable a la estética de la imperfección », *Artes Visuales*, op. cit., p. 8. Notre traduction. Dans le texte original : « A nuestro modo de ver, el examen de la Bienal de 1978 se justifica precisamente por el hecho de haber descendido a otro nivel de realidad estética, el cual abrió la puerta a la presencia de un arte menos erudito, o no erudito – una especie de antiarte a pesar de si mismo, frente a parámetros contemplativos –, bastante reveladora de fuerzas, energías y tensiones que se agitan en el profundo e incluso en las arterias vitales de la vida latinoamericana. Resta saber en qué medida esas fuerzas insólitas de un imaginario incontrolable – unas veces con la religión de “los pobres”, otras reivindicador de “los que sufren” – afecta al mismo antiarte de un grupo presente en la muestra, el de los Trece (Argentina), ligado a lo conceptual, pero que se expresa por canales de choque y cortes abruptos del gusto y del equilibrio estéticos, choque que conduce a lo no contemplativo. Ese fue el gran problema suscitado por la Primera Bienal Latinoamericana de Sao Paulo, al nivel de la exégesis teórica ».

rencontre entre l'art « folklorique », contre lequel elle s'est fortement battue au début de sa carrière en Colombie, avec les avant-gardes de ce qu'elle appelle l'esthétique de la détérioration. Au diapason avec le projet critique latino-américaniste, la Biennale se serait ainsi lancée à la quête d'une réponse située, et donc engagée dans la situation latino-américaine, à la crise de l'art moderne européen. Cette alternative esthétique pourrait articuler deux pratiques qui existent en dehors des musées, l'art populaire, parce qu'il n'y est pas admis, et l'art conceptuel, parce qu'il refuse d'y figurer.

Mirko Lauer, dans son article, arrive à des conclusions semblables :

Je voudrais qu'on pense à ce qui s'est passé à São Paulo comme un premier geste, imparfait et contradictoire, comme peuvent l'être les premiers gestes, d'un effort pour abandonner l'idée que l'art latino-américain est la vitrine de ses artistes les plus consacrés (toutes les vitrines, en quelque sorte, suggèrent immédiatement la concurrence commerciale) et parvenir à l'adoption d'une conception selon laquelle l'art latino-américain est le vivier de tous ses créateurs, et un vivier majoritairement populaire, c'est-à-dire de et pour le peuple latino-américain.

[...]

Je caractériserais l'effort de la Biennale comme une transition de l'élan latino-américaniste élitiste de « l'art de la résistance » à l'élan (ou au retour, si l'on veut) d'un latino-américanisme plutôt populiste. Ce n'est pas assez. Certainement pas assez. Mais le populisme, quand il ne confond pas, il peut ouvrir des horizons d'une perspective populaire⁶⁰².

Malgré tout, la Biennale latino-américaine de São Paulo aurait donc ouvert de nouvelles perspectives pour le projet latino-américaniste. Progressivement, la question de l'identité se complexifiait, surmontant sa phase ontologique, ce que Lauer souligne également dans son texte⁶⁰³. La question pressante devenait, de plus en plus, l'efficacité sociale de l'art latino-américain. N'oublions pas que la crise de l'art moderne en Europe était, en grande partie, la crise de son élitisme, notamment face à la pop étasunienne, dont l'insertion commerciale et le succès dans la

⁶⁰² Mirko LAUER, « Epístola de São Paulo », *Artes Visuales, op. cit.*, p. 18. Notre traduction. Dans le texte original : « Me gustaría que se pensara en lo que sucedió en Sao Paulo como un primer gesto, imperfecto y contradictorio, como pueden ser los primeros gestos, de esfuerzo por abandonar la idea de que el arte latinoamericano es la vitrina de sus plásticos más consagrados (toda vitrina, de alguna manera, sugiere de inmediato la competencia comercial) y llegar a la vigencia de una concepción en que el arte latinoamericano es la cantera de todos sus creadores, y una cantera mayoritariamente popular, es decir de y para el pueblo latinoamericano. [...] Yo tipificaría el esfuerzo de la Bial como un tránsito del impulso latinoamericanista de carácter elitista del "Arte de resistencia" al impulso de (o retorno a, si se desea) un latinoamericanismo de tipo más bien populista. No basta. Ciertamente no basta. Pero el populismo, cuando no confunde, puede abrir sobre el horizonte una perspectiva popular ».

⁶⁰³ *Ibid.*

culture visuelle populaire étaient incomparables. En analysant une Biennale fortement critiquée pour les vices de sa structure institutionnelle, dominée par la haute société, Barata et Lauer concluent que l'avenir du latino-américanisme doit se construire sur une plus grande proximité non seulement avec l'art populaire mais aussi avec la dimension populaire de la réalité sociale latino-américaine⁶⁰⁴.

Un an après une désastreuse Première Biennale latino-américaine de São Paulo, il fallait penser à la deuxième édition. Malgré l'énorme frustration d'une année 1978 aussi riche qu'éprouvante, le latino-américanisme était toujours florissant dans le milieu culturel brésilien. Dans le quotidien *O Estado de São Paulo* du 4 novembre 1979, une page entière de la section de culture fait l'état de la question (figure 26). En haut, une séquence de reproductions de peintures d'Armando Morales (Nicaragua), Jesús-Rafael Soto (Venezuela), Wifredo Lam (Cuba), Beatriz González (Colombie), Romulo Maccio (Argentine) et Tilsa Tacuchiya (Pérou) forme un cadre supérieur. Juste au-dessous, le titre principal, « A força mestiça da arte plástica latino-americana » [La force métisse de la plastique latino-américaine], article signé par Aracy Amaral. La polémique autour de l'existence d'une identité artistique latino-américaine est épuisée, affirme la critique brésilienne, parce que, « en assumant la qualification de "métis culturels", cette identité a déjà été définie, comme Marta Traba l'a précisé dans l'un des débats du remarquable symposium d'Austin de 1975 »⁶⁰⁵. À droite, une reproduction de l'œuvre *As Mulatas* [Les mulâtres], du Brésilien Di Cavalcanti, soutient visuellement cet argument. Par la suite, Amaral présente un panorama des arts dans le sous-continent – l'art social, le projet constructif, l'art populaire, l'expérience cubaine et le problème de la dépendance – avec référence aux théories de quelques figures illustres de la critique latino-américaniste (Traba, déjà citée, et Damián Bayón), en plus d'une mention du texte-manifeste de Julio Le Parc, lu à la rencontre de Caracas de 1978. Au-dessous, toujours sur la même page, un reportage annonce la parution du nouveau livre de Frederico Morais, *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório* [Les arts plastique en Amérique latine : de la transe au transitoire],

⁶⁰⁴ Nous ne sommes pas loin ici des idéaux esthétiques défendus notamment par la critique cubaine. Cependant, encore une fois, Cuba avait été absente de l'exposition et du symposium, ce que Mirko Lauer déplore dans le dernier paragraphe de son article.

⁶⁰⁵ Aracy AMARAL, « A força mestiça da arte plástica latino-americana », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 4 novembre 1979, p. 30. Notre traduction. Dans le texte original : « Ao assumirmos a qualificação de "mestiços culturais", já se definiu essa identidade, como Marta Traba deixou bem claro num dos debates do marcante Simpósio de Austin de 1975 ».

où il discute des « théories développées par les plus importants critiques et chercheurs de l'art dans le continent »⁶⁰⁶.

Dans la colonne de droite, un texte à propos du milieu artistique argentin et un autre sur la lente croissance du marché d'art latino-américain. Entre les deux, une œuvre de l'Argentin Antonio Berni. Collé à la ligne médiane de la page, un petit reportage donne des informations sur la Deuxième Biennale latino-américaine, qui devrait ouvrir ses portes le 2 novembre 1980. Il est encadré, en haut, par un travail de la Brésilienne Niobe Xandó sur la culture afro-brésilienne et, en bas, par un dessin de la Chilienne Carmen Aldunate, le portrait de deux femmes métisses autochtones.

La Deuxième Biennale serait divisée en deux sections :

La première consistera en des expositions anthologiques montées de manière didactique, dont l'objectif est de recenser les œuvres les plus expressives du continent, depuis leurs origines jusqu'aux maîtres contemporains qui se sont le plus distingués dans l'histoire de l'art latino-américain. La seconde réunira des œuvres récentes, à partir des années 1975, des artistes les plus marquants des années 50, 60 et 70. Pour cette exposition, des œuvres de Julio Le Parc, Fernando Botero, Carlos Cruz-Díez, Jesús-Rafael Soto, Edgar Negret et Roberto Matta sont prévues⁶⁰⁷.

Il y aurait aussi, parallèlement, une rencontre littéraire, à laquelle seraient invitées, parmi d'autres, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Ernesto Sabato, Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti et Alejo Carpentier. Après l'expérience malheureuse de 1978, le nouveau projet – largement inspiré de la proposition de Damián Bayón pour la Première Biennale – était, sans aucun doute, ambitieux.

⁶⁰⁶ « Um panorama da crítica continental », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 4 novembre 1979. Dans ce livre, Morais revient, par exemple, sur son débat avec Marta Traba au symposium d'Austin de 1975. Frederico MORAIS, *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979, p. 24-27.

⁶⁰⁷ « Escritores na Bienal latina », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 4 novembre 1979, p. 30. Notre traduction. Dans le texte original : « A primeira será composta de exposições antológicas montadas didaticamente, cujo objetivo é fazer um levantamento das obras mais expressivas do continente, desde suas origens, até os mestres contemporâneos que mais se destacaram na história da arte latino-americana. A segunda, reunirá obras recentes realizadas a partir de 75, dos artistas mais marcantes dos anos 50, 60 e 70. Para essa exposição estão previstos entre outros trabalhos, o de Le Parc, Fernando Botero, Cruz-Díez, Jesus Soto, Negret e Roberto Matta ».

Illustration
retirée.

Figure 26 O Estado de São Paulo, Brésil, 4 novembre 1979, page 30, reproduction numérique.

Quelques mois plus tard, en février 1980, la Fondation Biennale a un nouveau président, l'industriel Luiz Villares, Or, à part la distribution du nouveau règlement auprès des représentations diplomatiques latino-américaines à Brasilia, rien d'autre n'avait été fait. Il était alors évident qu'il ne serait pas possible de garder l'échéancier initial. La Biennale, dans l'expression d'Aracy Amaral, était « une fondation sans fonds » et très déficitaire⁶⁰⁸. Les hommes d'affaires qui siégeaient dans le Conseil administratif (appelé le Grand conseil) ne contribuaient aucunement à son financement, malgré le prestige social que cela leur procurait. Les biennales se payaient avec de l'argent public, via le gouvernement de l'état et de la municipalité. Il était donc urgent de réformer la gouvernance de cette institution, en même temps qu'il fallait réfléchir à l'avenir des traditionnelles biennales.

Confiante dans la possibilité de changement et dans la bonne intention du nouveau président, Aracy Amaral s'engage dans les discussions. Suivant son plan initial pour la biennale de 1978, Amaral organise alors, du 16 au 18 octobre 1980, une grande réunion avec des critiques de toute l'Amérique latine, censés discuter du nouveau format de l'évènement de São Paulo⁶⁰⁹. Une autre réunion, tenue dans la même ville par la récemment créée Union des musées de l'Amérique latine et des Caraïbes (UMLAC), réaffirme la force de la vague d'institutionnalisation latino-américaniste de la fin des années 1970, en plus d'augmenter la représentation des pays du sous-continent dans la réunion convoquée par Amaral⁶¹⁰. Trois options se trouvaient sur la table : 1) La Biennale latino-américaine remplacerait la Biennale internationale, qui cesserait d'exister (option

⁶⁰⁸ Aracy AMARAL, « Críticos da América Latina votam contra uma Bienal de arte latino-americana », dans *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer. Artigos e ensaios (1961-1981)*, 2e édition (revue et augmentée), São Paulo, 34, 2013, p. 419 [1981].

⁶⁰⁹ À propos de cette réunion, voir Gabriela Cristina LODO, *A Primeira Bienal latino-americana de São Paulo*, op. cit., p. 136-159 ; et Camila Santoro MAROJA, *Framing Latin American Art: Artists, Critics, Institutions and the Configuration of a Regional Identity*, op. cit., p. 114-121.

⁶¹⁰ Liste des personnes invitées à la réunion de la Biennale : de l'Argentine, Damián Bayón, Horacio Safons, Jorge Glusberg, Marta Traba et Rafael Squirru ; de la Bolivie, Nohra Beltran et Gonzalo Rodrigues ; du Chili, Milan Ivelic et Nena Ossa ; de la Colombie, Eduardo Serrano, German Rubiano Caballero, Gloria Zea de Uribe et Sebastián Romero ; de Cuba, Adelaida de Juan ; de El Salvador, Zoiro Salazar ; de l'Équateur, Manuel Esteban Majia ; du Guatemala, Roberto Cabrera ; de la Guyana, Lwnnette Dolphin ; du Honduras, Pompello del Valle ; du Mexique, Ida Rodrigues Prampolini et Jorge Alberto Manrique ; du Paraguay, Ticio Escobar ; du Pérou, Alfonso Castrillón et Mirko Lauer ; de Porto Rico, Ernesto Ruiz de la Mata ; de la République Dominicaine, Marianne de Tolentino et Silvano Lora ; de l'Uruguay, Angel Kalemberg et Maria Luiza Torrens ; du Venezuela, Juan Calzadilla, Manuel Espinoza et Sofia Imber ; du Brésil, Aline Figueiredo, Márcio Sampaio, Ennio Marques Ferreira, Ferreira Gullar, Frederico Morais, Wilson Coutinho, Alberto Beuttenmüller, Fernando Cerqueira Lemos, Ivo Zanini, Jacob Klintowitz, Sheila Leirner, Casemiro Xavier de Mendonça, Esther Emilio Carlos, Fabio Magalhães, Wolfgang Pfeiffer, Mauricio Segall Luiz, Antonio Serafico et Pietro Maria Bardi. Il y a eu, cependant, certaines absences, dont Marta Traba, Ida Rodríguez et Mirko Lauer, pour des questions de calendrier, et Adelaida de Juan, critique cubaine, à qui le gouvernement brésilien refusa le visa.

défendue par Amaral) ; 2) il y aurait une alternance entre les deux biennales, qui deviendraient ainsi des quadriennales ; 3) il y aurait uniquement une Biennale internationale, avec accent mis sur les artistes d'Amérique latine. Au grand dam d'Aracy Amaral, une fois terminés les débats, la dernière option est sortie gagnante de la votation. La Biennale latino-américaine de São Paulo disparaissait après une seule édition.

De la page d'*O Estado de São Paulo* affichant l'apogée du latino-américanisme au Brésil, nous passons, un an plus tard, à une page du *Jornal do Brasil*, où la défaite de la plus farouche promotrice de ce projet dans le pays, Aracy Amaral, est manifestement fêtée (figure 27). En haut, le titre : « Críticos enterram de vez a idéia da Bienal latino-americana » [Les critiques enterrent une fois pour toutes l'idée de la Biennale latino-américaine]. Le ton de l'article, signé par le critique d'art Wilson Coutinho, un des invités à la fatidique réunion, est celui de la célébration et plein d'ironie :

La Biennale latino-américaine a fini par être battue par les critiques d'art latino-américains eux-mêmes, qui se sont réunis pendant trois jours à São Paulo, à l'invitation de la Biennale, qui les avait convoqués pour discuter du sujet. Il ne s'agit pas d'un suicide. La Première Biennale latino-américaine, tenue en 1978, avec pour thème folklorique « Mythes et magie », avait déjà pointé le revolver vers ses propres oreilles. Les critiques ont juste rectifié ce qui avait été un événement désastreux et ont tiré une fois de plus. Une biennale avec uniquement des œuvres de pays d'Amérique latine aurait le même effet que d'appeler les potes du coin et de les considérer comme les meilleurs du quartier, sans en avertir, bien sûr, le reste du quartier.

Emprisonnée dans un ghetto géographique, tournée vers un narcissisme dangereux, une biennale de ce type, promouvant des thèmes qui n'ont servi qu'à accroître l'exotisme du continent, est née déjà vouée à un échec méthodique⁶¹¹.

Coutinho ajoute, pourtant, que la décision n'a pas été consensuelle. En plus d'Amaral, la Chilienne María Luisa Torrens déplore le résultat de la réunion. Or, l'article reproduit surtout les opinions opposées au projet d'une Biennale latino-américaine, dont celle du directeur du Musée national des beaux-arts de Montevideo, Ángel Kalenberg :

⁶¹¹ Wilson COUTINHO, « Críticos enterram de vez a idéia da Bienal latino-americana », *Jornal do Brasil*, 28 octobre 1980, p. 10. Notre traduction. Dans le texte original : « A Bienal Latino-Americana acabou derrotada pelos próprios críticos de arte da América Latina, reunidos durante três dias, em São Paulo, a convite da Bienal que os chamara para discutir o assunto. Não foi suicídio. A I Bienal Latino-Americana, realizada em 1978, com o folclórico tema Mitos e Magia, já apontara o revólver para os próprios ouvidos. Os críticos apenas retificaram o que fora um desastroso evento e apenas desapareceram mais uma vez. Uma bienal só com obras de países da América Latina teria o mesmo efeito de chamar uma turma da esquina e considerá-la a melhor do bairro, sem avisar, é claro, ao restante do bairro. Aprisionada num gueto geográfico, voltada para um perigoso narcisismo, uma bienal desse tipo, apregoando temas que só serviam para aumentar o exotismo do continente, nascera já fadada a um metódico fracasso ».

De mon point de vue, décider a priori qu'il s'agit d'une exposition fermée, qui ignore ce qui existe dans le reste du monde, souffre d'un vice historique et politique car elle oublie, pour le meilleur ou pour le pire, que notre art a des racines européennes, et l'oublier reviendrait à faire ce que les États-Unis ont fait avec la Chine pendant un certain temps, en ne reconnaissant pas son existence⁶¹².

Le Chilien Milan Ivelic est encore plus dur : « Prétendre que l'Amérique latine est liée par une identité culturelle est une erreur. Je ne crois en aucun type de chauvinisme culturel. Je préfère les expositions sérieuses et compétentes »⁶¹³. Par ailleurs, les critiques réunis, toutes opinions confondues, avaient eu à nouveau l'impression de se retrouver devant un fait accompli, la même situation dénoncée par Frederico Morais en 1978⁶¹⁴. Le premier jour de la réunion, le président Luiz Villares annonce que le thème de la Biennale internationale de 1981 était déjà défini. On y parlerait d'utopie. La directrice du Musée d'art moderne de Bogota, Gloria Zea de Uribe, fait part du malaise qui s'installe alors dans la salle : « J'ai l'impression que nous avons été convoqués à une biennale qui est déjà manifestement en crise. L'effort d'être venu, d'avoir invité des gens de partout, de pays si lointains et après trois jours de discussions, après tout ça, on a l'impression qu'il y a une autre biennale déjà organisée et prévue »⁶¹⁵. Le résultat du vote aurait été ainsi non seulement le choix conscient des critiques, mais aussi le constat d'un sort inévitable. Wilson Coutinho, toujours ironique, suggère que la réunion n'avait pas vraiment été l'enterrement de la Biennale latino-américaine, mais plutôt sa « messe du septième jour ». Le projet était mort avant même d'être effectivement rejeté.

Les illustrations sur cette page du *Jornal do Brasil* sont aussi très parlantes. En haut, à droite, les photos du président Luiz Villares, d'Ángel Kalenberg et du critique argentin Jorge Glusberg. Les paumes tournées vers l'avant, ces critiques arrêtent la tenue d'une nouvelle biennale latino-américaine. Sur la même colonne, en bas de page, la photo d'Aracy Amaral, accablée, le

⁶¹² Ángel KALEMBERG *Apud Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « Do meu ponto-de-vista, decidir a priori que essa é uma mostra fechada, que ignora o que existe no resto do mundo, padece de um defeito histórico e político porque esquece, bem ou mal, que nossa arte tem raízes européias, e esquecê-la seria o mesmo que fazer o que os Estados Unidos fez (sic) com a China durante um tempo. Não reconhecia a sua existência ».

⁶¹³ Milan IVELIC *Apud Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « [...] pretender que a América Latina esteja ligada por uma identidade cultural é uma falácia. Eu não acredito em nenhum tipo de chovinismo cultural. Eu prefiro mostras sérias, competentes ».

⁶¹⁴ Frederico MORAIS, « Bial: a política do fato consumado », *O Globo*, *op. cit.*

⁶¹⁵ Gloria ZEA DE URIBE *Apud* Wilson COUTINHO, « Críticos enterram de vez a idéia da Bial latino-americana », *Jornal do Brasil*, *op. cit.*, p. 10. Notre traduction. Dans le texte original : « Eu sinto que nos convocaram para uma bial que já estava obviamente em crise. O esforço de ter vindo, de se terem chamado gente de todos os lugares, de países tão distantes e após três dias de discussão, depois disso tudo, a impressão que temos é de que existe outra bial já organizada e planejada ».

regard de biais et la main qui touche la poitrine, le geste contraire à celui de ces collègues victorieux. À droite de la photo d'Amaral, Alberto Beuttenmüller signe un petit texte intitulé « O desapontamento de Aracy Amaral » [La déception d'Aracy Amaral], où la critique annonce ne plus vouloir travailler avec la Fondation Biennale, renonçant au poste de commissaire de l'édition internationale de 1981⁶¹⁶. Tout à gauche, la reproduction d'une œuvre de la peintre brésilienne Tarsila do Amaral est accompagnée d'une légende :

Dans l'œuvre de Tarsila do Amaral, le reflet de la communion de l'art brésilien avec les grands centres européens. L'artiste de São Paulo a beaucoup appris dans l'atelier de Léger. La rencontre des critiques latino-américains a pris position contre une tendance isolationniste qui pourrait s'ensuivre si la Biennale devait devenir une simple exposition d'art mettant en vedette des artistes d'Amérique latine uniquement⁶¹⁷.

Impossible de ne pas y voir une attaque contre Aracy Amaral, biographe de Tarsila⁶¹⁸. Puis, il n'est pas extravagant de soulever ici une question de genre : les trois hommes aux gestes virils en haut de page et la femme blessée au-dessous. En effet, Amaral devient alors la cible de cette même animosité dont Marta Traba avait été victime deux ans auparavant.

Enfin, il reste un dernier article sur la même page de ce journal. Au milieu, à droite, un court texte trace un historique peu flatteur de la Biennale de São Paulo depuis 1951, insistant sur sa fréquente précarité, qu'on exemplifie par des anecdotes croustillantes. Le titre « Veneza desvairada » [Venise désaxée] est une paraphrase de *Paulicéia desvairada* [São Paulo désaxée], œuvre de l'écrivain et théoricien du modernisme brésilien Mário de Andrade, ami proche de Tarsila do Amaral⁶¹⁹. Il s'agit d'une référence à la création de la biennale brésilienne par Ciccillo Matarazzo, qui s'était inspiré de l'évènement italien. Le projet d'une critique d'art latino-américaniste, dont fait partie le projet de la Biennale latino-américaine, cherche une alternative à la dépendance culturelle du sous-continent envers les modèles européens et étasuniens. Or, malgré les efforts et l'indéniable élan latino-américaniste des années 1970, on était toujours loin d'un

⁶¹⁶ À ce sujet, voir article où, vingt ans plus tard, Aracy Amaral remémore les événements de 1980. Aracy AMARAL, « Bienais ou a impossibilidade de reter o tempo », dans *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*, vol. 3. Bienais e artistas contemporâneos no Brasil, São Paulo, 34, 2006, p. 95-97 [2001].

⁶¹⁷ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 28 octobre 1980, p. 10. Notre traduction. Dans le texte original : « Na obra de Tarsila do Amaral um reflexo da comunhão da arte brasileira com os grandes centros europeus. A artista paulista aprendeu muito no ateliê de Léger. O Encontro dos Críticos Latino-Americanos posicionou-se contra uma tendência isolacionista que poderia suceder caso a Bienal se transformasse apenas numa mostra de arte somente com artistas da América Latina ».

⁶¹⁸ Aracy AMARAL, *Tarsila: sua obra e seu tempo*, São Paulo, Perspectiva, EDUSP, 1975.

⁶¹⁹ Mário de ANDRADE, *Paulicéia desvairada*, São Paulo, Casa Mayença, 1922.

consensus là-dessus. La Biennale de São Paulo ne veut plus être à l'ombre de celle de Venise. Néanmoins, désaxée, elle n'arrive pas à se frayer un nouveau chemin.



Illustration
retirée.

Figure 27 Cahier de culture du *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Brésil, 28 octobre 1980, page 10, reproduction numérique.

4. Considérations pour un bilan : le latino-américanisme à son sommet

Vers la fin des années 1970, la critique d'art latino-américaniste arrive à son sommet. Ce n'est pas dire qu'un consensus s'était produit autour de l'identité artistique latino-américaine en tant qu'élément articulatoire d'un projet intellectuel. Au contraire, sa prééminence mène à une exacerbation des conflits internes de ce réseau de sociabilité, où différentes valeurs artistiques et politiques se disputent l'hégémonie. Les protagonistes de ce débat, tels Marta Traba, Frederico Morais, Aracy Amaral, Juan Acha et Damián Bayón essaient de diriger le bateau du latino-américanisme vers leurs ports de prédilection : l'art de la résistance ou les avant-gardes de l'art conceptuel ; la critique engagée ou, au contraire, prétendument dépolitisée. Il y a, par ailleurs, une opposition externe au réseau, pour qui c'est une erreur de parler d'art latino-américain. La portée universelle de l'art et, par conséquent, de la critique, n'admettrait en aucun cas de cadre géoculturel.

Les trois événements examinés – Austin, Caracas et São Paulo – font partie de la construction du sens d'appartenance des critiques d'Amérique latine à un projet commun, en même temps qu'ils rendent plus visibles la concurrence entre différents projets critiques sous le chapeau de l'identité latino-américaine. Or, il convient de s'interroger sur les retombées concrètes de ces rencontres. Deux semaines avant le début du symposium brésilien, Roberto Pontual se posait précisément cette question : « C'est que le latino-américanisme ne nous servira à nous, les Latino-Américains, qu'à partir du moment où il cessera d'être une raison de promouvoir des colloques agréables et s'imposera comme une arme de connaissance et de changement de la réalité. On en a assez du blablabla »⁶²⁰. La multiplication des efforts de création d'encrages institutionnels pour ce projet critique témoigne d'une claire intention d'aller au-delà de la rhétorique creuse, le « blablabla » selon Pontual. Cette ambition s'est cependant heurtée non seulement aux suspicions sur le caractère nationaliste du latino-américanisme, mais aussi à celles qui pesaient sur les institutions culturelles en général, à un moment où cette méfiance, qui existait aussi à l'intérieur des avant-gardes étasuniennes et européennes, était encore plus forte dans des pays faisant face à des gouvernements autoritaires et à la censure.

La crise du projet de la modernité européenne est, en grande partie, celle d'une distance insurmontable entre la culture des experts et celle du grand public. Le latino-américanisme ne

⁶²⁰ Roberto PONTUAL, « São Paulo/Buenos Aires. Eixo em formação », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 octobre 1978, p. 2. Notre traduction. Dans le texte original : « E o fato é que o latino-americanismo só nos servirá, a nós, latino-americanos, a partir do momento em que deixe de ser motivo para propiciar agradáveis colóquios e se imponha como arma de conhecimento e modificação da realidade. De blablablá já nos fartamos ».

pouvait négliger ce problème. Il importait de redéfinir les responsabilités de la culture et de la critique envers une société qui ne se sentait pas impliquée dans une modernité toujours inachevée. C'est pourquoi la conscience du sous-développement s'impose. Elle ouvre la possibilité d'un projet critique plus proche des besoins réels de l'Amérique latine. Dans les trois rencontres que nous avons analysées, cette question traverse l'ensemble des discussions. Caracas, notamment, montre l'urgence d'une articulation entre projet critique/artistique et projet de société. Pour cette même raison, l'adoption d'un critère ethnoculturel de sélection d'œuvres à la Biennale latino-américaine de São Paulo a été à la fois importante et très problématique. Elle met en évidence la diversité constitutive de l'identité latino-américaine, ce qui est essentiel. Néanmoins, les conflits autour de la Biennale montrent les limites de ce projet, où la dimension identitaire est à la fois force de rassemblement et de potentielle exclusion, et où la célébration d'un métissage exempt de conflits risque d'invisibiliser le racisme et les inégalités qu'il produit. Dans le prochain chapitre, cette question sera approfondie, lorsqu'il s'agira de l'implication du réseau de sociabilité latino-américaniste dans les commémorations du cinquième centenaire de la « découverte » – ou de l'invasion – de l'Amérique.

CHAPITRE IV

Le latino-américanisme d'exportation dans les années 1980 et 1990

Illustration
retirée.

Figure 28 Julio LE PARC, *Sans titre*, 1981, dessin humoristique, technique et dimensions inconnues.

Après le début, dans le cadre de l'UNESCO, de la vague latino-américaniste dans les études culturelles (chapitre I) et dans la critique d'art (chapitre II) vers la fin des années 1960, ainsi que la consolidation de ce mouvement dans les années 1970 (chapitre III), l'engouement continentaliste se poursuit dans la décennie suivante. Malgré l'annulation de la Deuxième Biennale latino-américaine de São Paulo, prévue initialement en 1980, d'autres projets d'expositions, de publications collectives et de colloques se sont réalisés. En 1981, par exemple, une nouvelle rencontre de critiques d'art du sous-continent fut organisée par Juan Acha. Il s'agit du Premier Colloque latino-américain d'art non objectuel et d'art urbain [*Primer Coloquio latinoamericano de arte no-objetual y arte urbano*], tenu au Musée d'art moderne de Medellín, en Colombie, du 18 au 21 mai⁶²¹. Parmi les panélistes, Jorge Glusberg, Aracy Amaral, Frederico Morais, Rita Eder, Néstor García Canclini et Mirko Lauer. La critique latino-américaniste cherche alors à s'éloigner de la vieille modernité européisante de l'art de résistance de Marta Traba et d'autres projets esthétiques centrés sur les médiums traditionnels. Parallèlement au colloque, des expositions sont organisées, dont *Muestra latinoamericana no-objetualista* [Exposition latino-américaine non objectualiste], dans laquelle sont invités des artistes des avant-gardes des années 1960 et 1970, tels les Argentines Liliana Porter et Marta Minujín, les Brésiliens Cildo Meireles et Lygia Clark, le Colombien Antonio Caro et le collectif mexicain No-Grupo. Il était possible ou souhaitable, veut-on démontrer, de faire de l'art spécifiquement latino-américain sans se limiter à la peinture moderne figurative. Le phénomène artistique en soi – conceptualisme, performances, *happenings*, etc. – n'était pas nouveau en Amérique latine au début des années 1980, bien entendu. L'innovation réside, cependant, dans sa lecture selon un paradigme latino-américaniste⁶²².

⁶²¹ En 2017, le Musée d'art moderne de Medellín a publié un ouvrage commémoratif de ce colloque, qui contient les textes des communications, des articles critiques de l'époque, ainsi qu'une étude d'introduction, signée par Augusto del Valle, et un article-témoignage du critique péruvien Mirko Lauer, un des présents à Medellín en 1981. Alberto SIERRA MAYA (dir.), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, Medellín, Museo de Antioquia, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011, https://issuu.com/elmamm/docs/i_coloquio_de_arte_no_objetual_mamm_af18f37f37e19a. Consulté le 8 décembre 2022.

⁶²² Pour une analyse de ce colloque voir Augusto del VALLE C., « La fiesta del no-objetualismo: polémicas sobre arte contemporáneo en América Latina », dans Alberto SIERRA MAYA (dir.), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, Medellín, Museo de Antioquia, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011, https://issuu.com/elmamm/docs/i_coloquio_de_arte_no_objetual_mamm_af18f37f37e19a. Consulté le 8 décembre 2022. À propos des liens entre le colloque de Medellín et la Première Biennale latino-américaine de São Paulo, consulter Miguel A. LÓPEZ, « Redrawing Global Aspirations of Exhibition-making from a Southern Perspective: Latin American Biennial of São Paulo (1978) and Coloquio de Arte No-Objetual (1981) », dans Paul O'NEILL, Mick WILSON et Lucy STEEDS (dir.), *The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice?*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 2016.

Les années 1980 voient également surgir la Biennale de La Havane, qui réalise, en quelque sorte, le projet rejeté à São Paulo, celui d'une biennale consacrée à l'art de l'Amérique latine et des Caraïbes. La première édition (1984) se limite à l'art du sous-continent, un cadre qui serait élargi, par la suite, à l'ensemble du tiers monde, un processus initié à la deuxième édition (1986) et abouti à la suivante (1989). L'importance de ces biennales pour la pensée latino-américaniste est indéniable, mais ce mouvement vers le tiers monde indique aussi toute sa particularité. À Austin, à Caracas et à São Paulo, le latino-américanisme, ancré dans la conscience du sous-développement, entretenait des liens historiques évidents avec le projet intellectuel tiers-mondiste, lancé par la conférence de Bandung et la Tricontinentale de La Havane. Néanmoins, l'importance de la question de l'identité impliquait une centralité de l'idée de spécificité latino-américaine. L'unité culturelle était le continent, affirmait-on à la réunion de l'UNESCO à Lima en 1967. Par ailleurs, la Biennale de La Havane relève d'un projet critique très distinctif, car elle est fortement ancrée dans les valeurs culturelles de l'État cubain et dans l'histoire intellectuelle postrévolutionnaire de ce pays.

Certes, la révolution cubaine et son modèle culturel ont eu un impact décisif dans le latino-américanisme de manière générale. Toutefois, bien qu'il soit influent, ce projet reste modérément isolé du réseau de la critique d'art latino-américaniste tel qu'elle s'est manifestée dans le reste du continent. Nous nous souviendrons que des figures proéminentes de la critique cubaine avaient été invitées à contribuer à la collection « América Latina en su cultura », de l'UNESCO, et que la critique d'art Adelaida de Juan participa à la rencontre de Caracas (1978). Or, les Cubains furent exclus des rencontres d'Austin (1975), de São Paulo (1978) et de Medellín (1981)⁶²³. En outre, l'isolement cubain était devenu encore plus notoire au début des années 1970, après le célèbre cas du poète Heberto Padilla, admonesté par le régime cubain pour sa poésie tenue pour antirévolutionnaire. Cet épisode provoque un désenchantement de plusieurs personnalités intellectuelles d'Amérique latine envers le régime de Fidel Castro. De fait, malgré l'importance centrale de la révolution cubaine dans l'histoire politique et intellectuelle latino-américaine, le

⁶²³ Mirko Lauer, participant au colloque de Medellín, remarque l'absence de l'art non objectuel à la Première Biennale de La Havane, où on reste fortement attaché aux médiums artistiques conventionnels. Mirko LAUER, « Notas para un prólogo », dans Alberto SIERRA MAYA (dir.), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, Medellín, Museo de Antioquia, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011 [2007], p. 21, https://issuu.com/elmamm/docs/i_coloquio_de_arte_no_objetual_mamm_af18f37f37e19a. Consulté le 8 décembre 2022.

réseau de critique d'art latino-américaniste auquel nous nous sommes intéressés jusqu'ici est, de manière générale, celui de l'Amérique latine en tant que périphérie du capitalisme.

Nonobstant ces réserves, les deux évènements mentionnés – Medellin et La Havane –, avec d'importantes répercussions critiques et politiques, suggèrent que le présent chapitre pourrait bien être une simple continuation du précédent, analysant, pour les années 1980, les tendances « non objectuelles » du latino-américanisme ou la fusion de ce projet critique avec le tiers-mondisme à Cuba. Il serait donc pertinent d'examiner de nouvelles expositions, rencontres et débats réunissant la critique continentaliste latino-américaine. Nous proposons, cependant, un changement de route afin d'examiner une autre facette du problème : l'insertion de la critique d'art latino-américaniste dans les scènes critiques et artistiques des États-Unis et de l'Europe. Nous nous sommes intéressés à cette question au moment d'étudier les réseaux intellectuels de Damián Bayón, mais il s'agissait alors d'un moment initial de constitution de ce projet critique. Il importe maintenant de la revisiter à l'heure où le réseau de sociabilité intellectuelle est déjà consolidé.

L'angle que nous proposons est parfaitement illustré par le dessin humoristique de Julio Le Parc ci-dessus (figure 28), créé à l'occasion du colloque *Artes Visuales e Identidad en América Latina* [Arts visuels et identité en Amérique latine], réalisé à Mexico au mois de novembre 1981⁶²⁴. Or, la légende indique que nous sommes plutôt devant un certain *Encuentro de plástica e identidad latinoamericana* [Rencontre d'arts plastiques et d'identité latino-américaine]. La modification du titre de l'évènement dans la légende suggère qu'il s'agit en effet de la représentation d'un évènement-type, évoquant les nombreuses rencontres latino-américanistes au cours des dix années précédentes. Sur l'image, plusieurs courants ou tendances artistiques du 20^e siècle partent à la pêche à l'identité latino-américaine : l'art mural, l'art indigéniste, l'art intimiste, l'art conceptuel, l'art populiste, l'art politique, l'art commercial, l'art baroque, l'art kitch, l'art non objectuel, l'art urbain, l'art expérimental, l'art figuratif, l'art groupal, une longue séquence qui se termine par « etc., etc... ». De manière générale, Le Parc les représente par des symboles facilement reconnaissables : un bonhomme avec une plume attaché à la tête pour l'art indigéniste, un autre dont la tête est une caisse enregistreuse tient pour l'art commercial, et un groupe de personnes avec les poings gauches levés pour l'art politique. Or, il y a aussi un portrait impossible à manquer, celui de Juan Acha, dont la caricature apparaît au-dessous des inscriptions « *arte no-objetual* » et « *arte*

⁶²⁴ Tel que mentionné dans l'inscription en bas du dessin de Julio Le Parc, celui-ci intègre une publication où figurent aussi des travaux de Carlos Zerpa, Magali Lara, Félix Beltrán, Sebastián, Hersúa et du collectif No-Grupo. *Propuestas para el humor*, Mexico, Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM), coll. « Cuadernos Visuales », 1980.

urbano », les deux courants qui venaient tout juste de faire l'objet du colloque de Medellin. Canne à pêche à la main, les critiques et les artistes d'Amérique latine sont confiants d'attraper le gentil poisson souriant de l'identité. Cependant, indifférent aux disputes internes à la critique et aux arts du sous-continent, le grand poisson méchant de l'impérialisme étasunien, drapeau sur le dos et grosses dents dans la gueule, vient happer cette proie pitoyablement vulnérable.

Comment l'impérialisme pourrait-il s'emparer du débat latino-américain sur l'identité ? L'argument selon lequel le problème de l'identité était fondamentalement imposé à l'Amérique latine par l'Europe ou les États-Unis a toujours existé à l'intérieur de la critique latino-américaniste. C'est, par exemple, l'opinion exprimée par le critique littéraire uruguayen Emir Rodríguez Monegal lors d'une intervention au symposium d'Austin de 1975 :

Et j'en viens à ce qui me semble être le thème sous-jacent de cette conférence : si nous nous soucions tant de savoir si nous sommes latino-américains ou non, nous posons déjà mal la question. Bien sûr, nous sommes latino-américains. Qu'est-ce qu'on va faire ? Avons-nous une tête d'Australien ? Parlons-nous dans une des langues orientales ? Nous sommes fatalement latino-américains. Une des caractéristiques du Latino-Américain est de se demander ce qu'est un Latino-Américain. Pourquoi ? Parce que cette quête d'identité nous a été imposée de l'extérieur⁶²⁵.

Il semble évident en effet que la quête de l'identité est, à l'origine, un sous-produit de la colonisation, surgi du fait que l'universel en tant que valeur de la modernité se confond avec le modèle européen. Or, nous avons pu constater dans les chapitres précédents que la reformulation du problème de l'identité en un problème de dépendance culturelle avait recadré la question. Convertie en projet d'avenir au lieu de simple interrogation du passé, la conscience de l'identité s'était tournée contre le colonialisme européen et l'impérialisme étasunien. Il nous semble donc particulièrement intéressant de nous pencher sur une espèce de retour du boomerang, étudiant de quelles manières le projet critique latino-américaniste aurait réussi ou échoué à s'emparer du récit sur les arts d'Amérique latine jusqu'alors contrôlé par les grands centres culturels nord-occidentaux.

⁶²⁵ Emir RODRÍGUEZ MONEGAL *Apud* Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 138. Notre traduction. Dans le texte original : « Y voy a lo que me parece que es el tema subyacente de este congreso: si nos preocupamos tanto por saber si somos o no latinoamericanos, ya estamos planteando mal la cuestión. Claro que somos latinoamericanos. ¿Qué vamos a hacer? ¿Tenemos cara de australianos? ¿Estamos hablando en alguna de las lenguas orientales? Somos fatalmente latinoamericanos. Una de las características del latinoamericano es preguntarse qué es un latinoamericano. ¿Por qué? Porque nos han impuesto desde afuera esa búsqueda de la identidad ».

Le boom des expositions d'art latino-américain et « latino » aux États-Unis durant les années 1980 a été analysé à l'époque, notamment par des critiques d'art étasuniens ou établis dans ce pays, tels Shifra Goldman, Edward Sullivan, Charles Merewether, Coco Fusco et Mari Carmen Ramírez⁶²⁶. Ils s'intéressent à l'exotisation de l'art latino-américain et aux politiques étrangères du gouvernement étasunien ayant entraîné un gain en importance de cette production artistique en Amérique du Nord. Or, notre intérêt ici est tout autre. Au lieu de nous pencher sur les centres artistiques hégémoniques aux États-Unis ou en Europe, y analysant les conditions sociales, politiques et économiques qui expliquent l'accroissement de l'intérêt pour les cultures d'Amérique latine, nous nous intéressons plutôt au projet critique latino-américaniste lorsqu'il cherche à profiter de ces vents favorables à l'art du sous-continent pour faire valoir ses propres intérêts dans le monde nord-occidental.

Dans ce chapitre, nous examinons en effet des expositions d'art latino-américain présentées en Europe et aux États-Unis entre 1980 et 1993. Comme les chapitres précédents, celui-ci est divisé en trois sections suivies d'un bilan. Dans la première section, trois expositions des années 1980. Il s'agit initialement d'un projet non abouti, une exposition itinérante organisée par le *International Program* du Musée d'art moderne de New York (MoMA), annulée après une longue période de préparation. Puis, nous nous lançons dans l'analyse comparée de deux expositions tenues, l'une à Indianapolis et l'autre à Paris, en 1987. Dans la seconde section, il est question d'un nouveau projet d'exposition itinérante d'art latino-américain organisé par le MoMA, présentée à Séville et à Paris en 1992 et puis à Cologne et à New York en 1993. Ce qui nous intéresse dans ces différentes expositions, c'est particulièrement la présence ou l'absence de la critique d'art latino-américaine et les relations que cette critique entretient avec ses homologues européens et étasuniens. À cette fin, nous analysons surtout des échanges épistolaires concernant l'organisation de ces projets, ainsi que les catalogues d'exposition, dont les textes d'introduction et les essais thématiques contiennent des traces des conditions de sociabilité intellectuelle ayant déterminé leurs caractéristiques et

⁶²⁶ Coco FUSCO, « Hispanic Artists and other Slurs », *Village Voice*, 1988 ; Shifra M. GOLDMAN, « Latin Visions and Revisions », *Art in America*, vol. 76, n° 5, 1988 ; Shifra M. GOLDMAN, « Latin American Art's US Explosion: Looking a Gift Horse in the Mouth », *New Art Examiner*, vol. 17, n° 4, 1989 ; Edward SULLIVAN, « Mito y realidad: Arte latinoamericano en los Estados Unidos », *Arte en Colombia*, n° 41, 1989 ; Charles MEREWETHER, « The Phantasm of Origins: New York and the Art of Latin America », *Art and Text*, n° 30, 1989 ; Mari Carmen RAMÍREZ, « Beyond "The Fantastic": Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art », *Art Journal*, vol. 51, n° 4, College Art Association, 1992. L'article de Ramírez fut plus tard republié dans l'anthologie organisée par Gerardo Mosquera en 1995. L'expression « Beyond the Fantastic » est d'ailleurs reprise dans le titre de cet ouvrage. Mari Carmen RAMÍREZ, « Beyond "the Fantastic": Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art », dans Gerardo MOSQUERA (dir.), *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*, Cambridge, Mass, MIT, 1995.

limitations. L'étude détaillée de la dimension proprement muséographique de ces expositions dépasserait nos objectifs. Certains aspects du montage sont pourtant mentionnés lorsqu'ils nous aident à répondre aux questions que nous avons énoncées. Dans la dernière section du chapitre, nous nous intéressons, dans un premier temps, aux failles et aux limites du latino-américanisme, examinant les célébrations du cinquième centenaire de la « découverte » de l'Amérique, cadre des expositions d'art latino-américain réalisées à Séville et à Paris en 1992. Dans un deuxième temps, il est question encore une fois de la pensée de Damián Bayón, qui nous aide à saisir un « malentendu » de la critique latino-américaniste dans ses efforts en vue d'une reconnaissance de la juste valeur des arts d'Amérique latine dans le monde nord-occidental.

1. Exposer l'art latino-américain aux États-Unis et en Europe dans les années 1980

Nous examinons ci-dessous trois expositions. La première, d'art latino-américain, est itinérante, prévue pour une circulation en Europe et en Amérique du Nord à partir de 1980. Cependant, malgré des années de préparation au MoMA, institution responsable du projet, elle ne s'est jamais réalisée. Pour l'accompagner, on prévoyait un livre d'essais avec la participation de nombreux critiques d'art d'Amérique latine. L'analyse du processus d'édition de cet ouvrage nous plongera dans les tensions autour de l'impérialisme culturel et des relations intellectuelles asymétriques qui blessent alors l'orgueil latino-américaniste. Ensuite, nous passons à deux expositions tenues en 1987. L'une, au Musée d'art d'Indianapolis, elle aussi portant sur l'art latino-américain, met en évidence les difficultés rencontrées sur le chemin de l'ambition de la critique latino-américaniste d'avoir une projection intellectuelle au-delà des frontières du sous-continent. L'autre, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, sur l'art brésilien, constitue une expérience plus heureuse de relations culturelles internationales, avec des retombées importantes au début de la décennie suivante.

1.1. 1980 : une exposition d'art latino-américain annulée au MoMA

Pendant quatre décennies, le Musée d'art moderne de New York a compté dans ses rangs avec un passionné de l'Amérique latine, Waldo Rasmussen. Il rejoignit le MoMA en septembre 1954, où il travaillera pendant 40 ans au sein du *International Program*, avec pour mandat la production d'expositions itinérantes pour la circulation à l'étranger – l'Europe, le Moyen-Orient,

l'Asie, l'Australie et, bien sûr, l'Amérique latine⁶²⁷. Issu d'une famille de classe ouvrière, Rasmussen n'avait jamais voyagé à l'étranger jusqu'à ce qu'il se rende au Brésil en 1957 dans le cadre de la 4^e Biennale de São Paulo. Le programme international du MoMA y était responsable de la représentation étasunienne, une rétrospective de Jackson Pollock élaborée par le poète et commissaire Frank O'Hara⁶²⁸. Le directeur du musée, Alfred Barr, était membre du jury de la Biennale. Notons également la présence du critique d'art cubain José Gómez Sicre, directeur de la section d'arts visuels de l'OEA, un poste qu'il avait obtenu grâce à la recommandation de Barr. Sicre était responsable, depuis l'édition précédente de la Biennale, d'une sélection d'artistes latino-américains, avec emphase sur la région andine et l'Amérique centrale⁶²⁹. De fait, la présence du Cubain et le fait de sa proximité avec Barr montrent que l'idée de l'existence d'un « art latino-américain » se présente à Rasmussen très tôt dans son parcours professionnel.

La 4^e Biennale de São Paulo a été la première de nombreuses collaborations de Rasmussen avec des institutions culturelles d'Amérique latine. À cet égard, l'année 1978 a été pour lui particulièrement prolifique. Au mois de juin, Rasmussen participe à la Première rencontre ibéro-américaine de critiques d'art et d'artistes plasticiens de Caracas, où il découvre les projets théorique, politique et institutionnel qui animent alors la critique d'art latino-américaniste. Au mois de novembre, il se réunit avec quelques-unes des figures principales de ce réseau de sociabilité intellectuelle, qui sortaient alors d'une rencontre des directrices et des directeurs de musées d'Amérique latine et des Caraïbes, réalisée du 20 au 22 novembre à Villa de Leyva, un village historique colombien localisé à quatre heures de Bogota⁶³⁰. À l'ordre du jour de la réunion des

⁶²⁷ Rasmussen devient le principal responsable du *International Program* en 1962, lorsqu'il assume la direction exécutive du *Department of Circulating Exhibitions*. En 1969, après des modifications dans l'organigramme du musée, il devient directeur du *International Program*, un poste qu'il occupera jusqu'à sa retraite en 1993. À propos de la carrière de Rasmussen au MoMA, voir la transcription d'un long entretien conduit par Sharon Zane pour les archives du musée en 1994. Waldo RASMUSSEN, Transcription de l'entretien avec Waldo Rasmussen, 1994, entretien réalisé par Sharon ZANE. The Oral History Program. Museum Archives, Museum of Modern Art (New York), <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/finding-aids/OralHistoryProgramf>. Consulté le 2 février 2023.

⁶²⁸ Jackson POLLOCK, Alfred H. BARR, Frank O'HARA, *et al.*, *Pollock: Estados Unidos*, catalogue de la représentation étasunienne à la IV Biennale du Musée d'art moderne de São Paulo (1957), New York, International Council at the Museum of Modern Art, 1957.

⁶²⁹ À propos des participations de Gómez Sicre à la Biennale de São Paulo, voir Maria de Fátima Morethy COUTO, « A União Panamericana e a Bienal de São Paulo: a difusão de um conceito de "arte latino-americana" no Brasil dos anos 1950/60 », dans Maria Amélia BULHÕES, Bruna FETTER et Nei Vargas da ROSA (dir.), *Arte além da arte : Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

⁶³⁰ C'était la deuxième fois cette année que des représentants d'institutions culturelles latino-américaines se réunissaient, la première réunion ayant eu lieu à Oaxaca, au Mexique, au mois de mars. En effet, ces réunions intègrent l'effort d'institutionnalisation du projet critique latino-américaniste, que nous avons analysé dans le chapitre précédent.

musées latino-américains, la création de l'Union des musées d'Amérique latine et des Caraïbes (UMLAC), dont le projet prioritaire était notamment l'élaboration d'expositions itinérantes destinées à être présentées d'abord dans les musées affiliés à l'Union, puis dans d'autres institutions latino-américaines. À l'ordre du jour de la réunion avec Rasmussen, on remarque son nouveau projet pour le *International Program* du MoMA, une exposition itinérante d'art latino-américain dont l'ouverture était prévue en août 1980 au Festival d'Édimbourg, avec une circulation ultérieure dans différents pays européens, aux États-Unis et au Canada.

La ressemblance entre ces deux projets n'est pas une simple coïncidence. En effet, le projet d'expositions de l'UMLAC s'inspire certainement des activités du *International Program* du MoMA, ainsi que du programme d'expositions itinérantes de l'UNESCO, dont notamment *Les arts d'Amérique latine : exposition itinérante de l'UNESCO*, créé en 1977, à laquelle Aracy Amaral et Damián Bayón contribuent en tant qu'experts⁶³¹. Cependant, tandis que le MoMA et l'UNESCO s'adressent aux « publics étrangers », l'UMLAC propose des expositions pour une circulation interne en Amérique latine, ce que nous avons appelé précédemment une diplomatie culturelle vers l'intérieur. Il s'agit là de l'essence du projet latino-américaniste, avec un fort discours anti-impérialisme de promotion de l'intégration régionale⁶³². Une lettre d'Aracy Amaral à Damián Bayón nous en apprend davantage :

Concernant la rencontre en Colombie pour la fondation du circuit des musées, tout s'est bien passé. Beaucoup de travail a été fait, nous avons élaboré les quatre commissions, quelques documents ont déjà été approuvés et il y a eu un acte final de fondation de l'UMLAC (Union des musées d'Amérique latine et des Caraïbes), basée à Bogotá (Gloria Zea a offert le Musée d'art moderne comme siège, dans une salle du nouveau bâtiment). Nous allons laisser de côté les Américains du *Center*. Tout sera vraiment latino-américain dans le but de commencer une pratique d'organisation d'expositions basée sur nos expériences latino-américaines⁶³³.

Pour un compte rendu de la rencontre de Villa Leyva, voir texte de Roberto Pontual, dont les informations proviennent fort probablement d'Aracy Amaral. Roberto Pontual, « Museus unidos », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 14 décembre 1978, p. 2.

⁶³¹ Christian DUVERGER (dir.), *Les Arts de l'Amérique latine: exposition itinérante de l'Unesco*, *op. cit.*

⁶³² Le discours anti-impérialiste est central dans l'acte de création de l'UMLAC. D'importants extraits de ce document peuvent être retrouvés dans Armando GAGLIARDI, Rebeca GUERRA, « Manuel Espinoza: una vida dedicada a los museos venezolanos », *Museos Ve. Revista digital de los museos Venezolanos*, n° 14, 2012, p. 17.

⁶³³ Aracy AMARAL. Lettre à Damián Bayón. São Paulo, 16 novembre 1978, dans Salvador ARIZTONDO (dir.), *Damián Bayón. Correspondencia recibida*, *op. cit.*, p. 297-298. Notre traduction. Dans le texte original : « Sobre la reunión de Colombia para la fundación del circuito de museos todo pasó ok. Se trabajó mucho, producimos las cuatro comisiones, documentos que ya fueron aprobados y hubo acta final de la fundación de la UMLAC (Unión de Museos de Latinoamérica y Caribe) con sede en Bogotá (Gloria Zea ofreció el MAM como sede, en una sala del nuevo edificio).

Le *Center* dont il est question est The Center for Inter-American Relations (CIAR). Il a été fondé par David Rockefeller à New York en 1965 avec l'objectif de promouvoir les cultures et les arts d'Amérique latine aux États-Unis, et ses liens avec le MoMA sont étroits⁶³⁴. L'importance de ces deux institutions fondées par les Rockefeller au front culturel de la guerre froide fut soulignée par l'artiste et critique d'art étasunienne Eva Cockcroft dans un article polémique paru dans *Art Forum* en 1974. Sous le titre « Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War », Cockcroft dénonce le rôle du MoMA – dont notamment son programme international – dans la guerre froide culturelle dès la fin des années 1940⁶³⁵. Voici ce qu'elle affirme à propos du CIAR :

The Center for Inter-American Relations represents a thinly veiled cultural attempt to woo back respect from Latin America in the aftermath of the Cuban Revolution and the disgraceful Bay of Pigs and Missile Crisis incidents. In its Park Avenue offices of a former mansion donated by the Rockefeller family, the Center offers exhibits of Latin American art and guest lectures by leading Latin American painters and intellectuals. Like the John D. Rockefeller 3rd Fund for Asia, the Center is yet another link in a continuing and expanding chain of Rockefeller-dominated imperialism⁶³⁶.

L'intérêt économique des Rockefeller dans le sous-continent était notoire, ainsi que la méfiance latino-américaine à l'égard des initiatives « culturelles » des grands capitalistes étasuniens⁶³⁷. Cet article vient en effet renforcer la prise de position des artistes latino-américains résidant à New York. Depuis 1971, ils promouvaient un boycott des expositions et d'autres activités culturelles du CIAR, s'opposant notamment aux membres de son conseil d'administration⁶³⁸. L'artiste uruguayen Luis Camnitzer, qui a activement participé au boycott, explique pourquoi :

De nombreux artistes, même les apolitiques, ont trouvé inapproprié de travailler sous les auspices d'individus responsables de l'expulsion de Cuba de l'OEA, des coups d'État

Los americanos del Center los dejamos de lado, será todo realmente latinoamericano con el objetivo de empezar un entrenamiento de organización de exposiciones a partir de nuestras experiencias latinoamericanas ».

⁶³⁴ En 1985, le CIAR fut incorporé à la Americas Society/Council of the Americas.

⁶³⁵ Eva COCKCROFT, « Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War », *Art Forum*, vol. 12, n° 10, 1974.

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ Eva Cockcroft n'est pas seule, dans les années 1970, à dénoncer l'action politique du MoMA, cachée sous la couverture d'un formalisme prétendument neutre. Citons aussi le travail de Carol Duncan et Allan Walsh, de 1978 : « MoMA developed the ritual forms that translated the ideology of late capitalism into immediate and vivid artistic terms – a monument to individualism, understood as subjective freedom ». Carol DUNCAN, Alan WALLACH, « The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: an Iconographic Analysis », *Marxist Perspectives*, n° 4, 1978, p. 30.

⁶³⁸ À ce sujet, voir Dária JAREMTCHUK, « Horizontes do êxodo: artistas brasileiros em Nova York », *Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, vol. 13, n° 1, 2014.

militaires au Brésil et en République Dominicaine et du développement d'une politique interventionniste agressive en l'Amérique latine⁶³⁹.

La décision des critiques d'art d'Amérique Latine réunis à Villa Leyva de refuser toute association avec « les Américains du Center » devient ainsi compréhensible. « Tout sera vraiment latino-américain » n'est pas qu'une question de fierté régionale, mais aussi celle de s'assurer de travailler en fonction d'intérêts effectivement latino-américains.

Toujours selon Eva Cockroft, au MoMA, une des figures clés dans l'implémentation de la politique culturelle internationale du musée fut Porter McCray, un gestionnaire choisi par Nelson Rockefeller pour être le directeur des expositions itinérantes du musée. C'est lui le créateur du *International Program*. En effet, Waldo Rasmussen rejoint le MoMA en 1954 en tant qu'assistant de McCray, qu'il remplacera à la tête du programme en 1961. Par conséquent, il n'est pas sans importance que la réunion entre Waldo Rasmussen et les critiques d'Amérique latine à propos du projet d'exposition itinérante du MoMA ait lieu immédiatement après la rencontre dans laquelle l'UMLAC a été fondée. En effet, le projet latino-américaniste apparaît alors fortement marqué par une ambiguïté, tiraillé entre la possibilité d'obtenir la reconnaissance internationale que lui procure l'association avec une institution aussi prestigieuse que le MoMA et l'impératif de dénoncer l'impérialisme culturel étasunien et de mettre sur pied un projet institutionnel collectif fait par et pour les musées du sous-continent. C'est ce que nous constatons plus loin dans le même compte rendu d'Aracy Amaral à Bayón :

Je crois que tu ne seras pas aussi tranquille au second semestre de 1979 que tu me l'écris. À la réunion avec Rasmussen (après la Rencontre de Villa de Leyva) à propos de l'exposition MoMA/New York, ton nom a été indiqué et approuvé à l'unanimité par les personnes présentes pour être éditeur du catalogue de cette célèbre exposition. Et puisque l'exposition, selon Rasmussen, toujours très timide et étrange, doit s'ouvrir en août 1980, tu auras beaucoup de travail. T'a-t-il déjà écrit ? Cette exposition, ainsi que le catalogue avec les contributions que chacun apportera, me semblent importants. Le catalogue vise à combler les lacunes que les limites de l'exposition ne permettront pas de présenter⁶⁴⁰.

⁶³⁹ Luis CAMNITZER, « The Museo latinoamericano and MICLA », dans *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*, Austin, University of Texas Press, 2013, p. 165. Notre traduction. Dans le texte original : « Many artists, even apolitical ones, found it inappropriate to work under the auspices of individuals who were responsible for the expulsion of Cuba from the OAS, for the military coups in Brazil and the Dominican Republic, and for the development of an aggressive interventionist policy in Latin America ».

⁶⁴⁰ Aracy AMARAL. Lettre à Damián Bayón. São Paulo, 16 novembre 1978 dans Salvador ARIZTONDO (dir.), *Damián Bayón. Correspondencia recibida, op. cit.*, p. 298. Notre traduction. Dans le texte original : « Yo creo que no te quedarás tan tranquilo en el segundo semestre de 1979 como escribes. Puesto que en la reunión con Rasmussen (después del Encuentro de Villa de Leyva) sobre la exposición del MoMA/Nueva York, tu nombre fue indicado y

En même temps qu'on décide de créer des expositions itinérantes en Amérique latine sans « les Américains du *Center* », on s'engage dans une grande exposition itinérante d'art latino-américain organisée par le MoMA. Amaral souligne l'importance de l'exposition et de son catalogue. Malgré les efforts d'élaboration de projets depuis et pour l'Amérique latine et le sentiment fortement anti-impérialiste qui est souvent partagé par cette critique brésilienne, elle ne saurait pas nier l'importance d'une exposition itinérante d'art latino-américain comptant avec la structure et les ressources financières de l'institution new-yorkaise. D'ailleurs, le catalogue, publié avec la marque du prestige du MoMA, servirait à projeter davantage le travail des critiques du sous-continent.

Un an plus tard, le projet de publication était devenu encore plus ambitieux. Rasmussen avait décidé d'aller au-delà du traditionnel catalogue. Il propose un ouvrage collectif d'histoire de l'art latino-américain du 19^e siècle à la période d'actualité, qui compléterait l'exposition. Il écrit alors à Aracy Amaral pour l'inviter à y contribuer :

31 January 1980.

Dear Aracy:

Although I know you have been in touch with Damián Bayón regarding the book which he and I are co-editing on Latin American Art, I wanted to write you an "official" letter for the Museum of Modern Art inviting you to participate.

As Damián will have told you, the book is intended to be in the nature of an anthology of critical essays by Latin American writers covering the full range of the arts in Latin America from the 19th century to the present. The book is to trace the history of painting, sculpture, drawings, prints, photography, architecture, films, and video.

The book is to be published in time to coincide with the first presentation of an exhibition of Latin American art which the Museum of Modern Art is organizing for circulation in Europe, opening at the Edinburgh Festival of the Arts in August 1981⁶⁴¹. The book is not, however, intended as a catalog of the exhibition, but as a fuller history than will be possible to trace in a single exhibition. We are particularly eager to represent a wide spectrum of Latin American critical points of view. We hope that the first edition of the book in English may be followed by other foreign language editions, but this is still to be negotiated. We

aprobado por unanimidad entre los presentes para ser editor del catálogo de esa famosa exposición. Y como la exposición según Rasmussen, siempre muy tímido y raro, debe abrirse en agosto de 1980, tendrás mucho trabajo. ¿Ya te escribí? A mí me parece importante esa exposición y ese catálogo con las contribuciones que cada uno hará. El catálogo pretende llenar los vacíos que la limitación de posibilidades de la exposición no permitirá presentar. Pero aún hay una duda puesto que Rasmussen sigue deseando presentar todo, pidiéndonos a todos un esfuerzo para enviarle una nueva lista con apenas cincuenta nombres de toda América Latina (como si cada uno fuera el curador de la muestra y tuviéramos esa limitación, puesto que, según él, así cada artista podría ser mejor representado, lo que por otro lado me parece bien) ».

⁶⁴¹ L'ouverture de l'exposition au Festival d'Édimbourg avait été reportée d'un an.

also hope that the exhibition may come to the United States and Canada for three or four showings after the European tour has been completed. [...]⁶⁴²

Voici la phrase la plus importante de cette lettre et aussi la source de futurs conflits : « Nous sommes particulièrement enthousiasmés de représenter un large éventail de points de vue critiques latino-américains ». Depuis la fin des années 1960, un réseau de sociabilité intellectuelle s'est constitué autour d'un projet de critique d'art latino-américaniste. Une quinzaine d'années, de nombreuses rencontres et publications plus tard, ce réseau était assez solide pour se présenter sur la scène artistique internationale en tant qu'ensemble articulé. Des critiques prestigieux tels le Brésilien Mário Pedrosa et l'Argentin Jorge Romero Brest étaient réputés en Europe, à titre individuel, dès les années 1950, ayant été parmi les membres les plus notables de l'Association internationale des critiques d'art. Or, en ce début des années 1980, c'est une critique continentale et surtout continentaliste qui assume un rôle dans relations culturelles internationales.

Néanmoins, au mois de mai 1980, les rapports entre Rasmussen et la critique latino-américaine ne sont déjà plus dans les meilleurs termes. C'est encore dans la correspondance entre Amaral et Bayón que nous découvrons les premiers signes d'alarme :

Horrible, détestable si tu vas commencer à réécrire nos textes, couper, faire des ajouts, synthétiser, comme un censeur. Aussi, Waldo n'écrit plus, un petit mot de Liz⁶⁴³, un appel (également de Liz pour quelque chose) puis un silence profond. Ce serait terrible si Waldo Rasmussen ne voulait pas maintenant quelques-uns des essais demandés. Il aurait dû mieux y réfléchir avant. Mais bien sûr je sais que tout ça, c'est compliqué, l'organiser à distance, eux sans lire en espagnol ou en portugais, un cafouillage⁶⁴⁴.

Rasmussen prenait son rôle d'éditeur très au sérieux et mettait ainsi Bayón dans l'embarras auprès de ses collègues d'Amérique latine. Il demande des modifications importantes aux textes qui lui sont envoyés et considère même la possibilité d'en refuser quelques-uns. Par ailleurs, il semble avoir trouvé une solution à la barrière linguistique mentionnée dans la lettre d'Amaral : inviter le critique littéraire et traducteur étasunien Ronald Christ à devenir coéditeur de l'ouvrage.

⁶⁴² Waldo RASMUSSEN, Lettre à Aracy Amaral. New York, 31 janvier 1980. AAA-C-MOMA-005, IEB-USP.

⁶⁴³ Elizabeth Streibert, assistante de Waldo Rasmussen.

⁶⁴⁴ Aracy AMARAL. Lettre à Damián Bayón. São Paulo, 10 mai 1980 dans Salvador ARIZTONDO (dir.), *Damián Bayón. Correspondencia recibida, op. cit.*, p. 334. Notre traduction. Dans le texte original : « Horrible, odioso si vas a empezar a reescribir cosas nuestras, cortar, agregar, sintetizar, como un censor. Además, Waldo no escribe más, una palabrita de Liz, una llamada (de Liz también para algo) y después silencio profundo. Sería feísimo si Waldo Rasmussen ahora no quisiera algunos ensayos solicitados. Debiera haber pensado dos veces, antes. Pero claro que sé que es complicado todo eso, organizar de lejos, ellos sin leer en español o portugués, un lío ».

Cher Damián,

Je vous écris dans le prolongement de notre conversation téléphonique de la semaine dernière concernant le livre qui accompagnera notre exposition latino-américaine. Comme vous le savez, j'ai parlé à Ronald Christ pour l'inviter à se joindre à vous et moi en tant que coéditeur. [...] § Ronald est prêt à traduire certains des articles mais a également suggéré plusieurs traducteurs professionnels de très haut calibre qui non seulement traduiraient mécaniquement en anglais, mais participeraient aussi au processus d'édition avec leurs suggestions⁶⁴⁵.

Christ était connu du réseau latino-américaniste. Il avait notamment participé au volet littéraire du symposium d'Austin de 1975. Notons, par ailleurs, qu'il était le directeur du programme littéraire du fameux *Center* et, par conséquent, un des Américains que l'UMLAC avait laissé tomber au profit d'un projet mené exclusivement par des institutions latino-américaines.

Rasmussen prévoit, de toute évidence, un processus exigeant d'édition. En effet, selon lui, une méconnaissance des pratiques éditoriales étasuniennes serait à l'origine de la grogne des critiques d'Amérique latine, parmi lesquels Roberto Pontual :

J'ai reçu une lettre de Roberto Pontual et j'ai été déçu de son attitude vis-à-vis de nos pratiques éditoriales. Il me vient à l'esprit qu'il a peut-être mal compris comment le rôle de l'éditeur est conçu et mis en œuvre ici aux États-Unis. Demander à un auteur de revoir le matériel et même de développer un article est tout à fait normal et en aucun cas considéré comme dégradant, mais plutôt flatteur [...] J'espère que d'autres auteurs en sont conscients également. J'espère que Roberto se rendra compte que nous n'avons pas l'intention d'éliminer ses idées mais plutôt de lui demander de les développer car elles nous semblent intéressantes⁶⁴⁶.

Un des textes qui posent le plus de problèmes est celui de la critique mexicaine Teresa del Conde, qui l'a discuté personnellement avec Rasmussen lors d'un séjour à New York. Celui-ci trouve que son article, plutôt théorique, avec une approche psychanalytique, « n'est pas suffisamment spécifique à l'art latino-américain ». Elle lui propose donc un autre thème, lui laissant à lire le texte

⁶⁴⁵ Waldo RASMUSSEN. Lettre à Damián Bayón. New York, 15 mai 1980 dans *Ibid.*, p. 337. Notre traduction. Dans le texte original : « Le escribo como continuación a nuestra conversación telefónica de la semana pasada en relación al libro que acompañará a nuestra exposición latinoamericana. Como sabe, he hablado con Ronald Christ para invitarle a que se nos una a usted y a mí como co-editor. [...] § Ronald está dispuesto a traducir algunos de los artículos pero también ha sugerido varios traductores profesionales de muy alto calibre que no se limitarían a traducir al inglés mecánicamente, sino que también participarían en el proceso de edición con sus sugerencias ».

⁶⁴⁶ Waldo RASMUSSEN. Lettre à Damián Bayón. New York, 15 mai 1980 dans *Ibid.*, p. 337-338. Notre traduction. Dans le texte original : « He recibido carta de Roberto Pontual y me decepcionó su actitud hacia nuestras prácticas editoriales. Se me ocurre que quizá no ha entendido bien cómo se concibe y se lleva a la práctica la función del editor aquí en los Estados Unidos. Solicitar a un autor la revisión del material e incluso la ampliación de un artículo es algo totalmente normal y en modo alguno se considera denigrante, sino más bien halagador [...] Espero que los otros autores también estén al tanto de esto. Confío en que Roberto de dé cuenta de que no pretendemos eliminar sus ideas sino más bien pedirle que las amplíe porque nos parecen interesantes ».

d'une conférence qu'elle avait donnée en anglais à propos du *realismo mágico* [le réalisme magique]⁶⁴⁷. Or, Rasmussen croit que cette terminologie est « un peu confuse d'un point de vue nord-américain », où elle ne fait penser qu'au travail du peintre Andrew Wyeth. Toujours insatisfait, il annonce : « J'envoie cet essai à Ronald Christ afin d'obtenir son avis »⁶⁴⁸. Contrairement à Pontual, Teresa del Conde fait preuve d'énorme patience. Dans une lettre à Bayón, elle le remercie d'une lecture très pointue de son travail et lui promet d'en envoyer, dans les plus brefs délais, une nouvelle version. Elle se dit très reconnaissante envers son collègue argentin de l'opportunité de contribuer à un catalogue du MoMA, mais tout discrètement lui fait aussi part de son mécontentement : « Mais je voudrais te dire ceci : bien que je te fasse entièrement confiance, connaissant ton sens critique, il ne m'arrive pas la même chose vis-à-vis les autres éditeurs. Les articles doivent-ils passer par autant de mains ? »⁶⁴⁹. En effet, elle dit se fier à l'avis du seul spécialiste des arts d'Amérique latine parmi les éditeurs. C'est peut-être une question de spécialité, bien sûr, mais l'importance du sentiment anti-impérialiste en Amérique latine nous pousse à avancer qu'elle préfère se faire critiquer par un Latino-Américain.

Et pourtant, Rasmussen était depuis longtemps familier avec l'enjeu. Le *International Program* évitait même d'envoyer des expositions d'art étasunien en Amérique latine, parce qu'on le considérait « politiquement imprudent » en raison d'un fort anti-américanisme dans le sous-continent⁶⁵⁰. On essayait, d'ailleurs, de dépolitiser les activités du programme, refusant tout financement provenant de l'USIA (Agence d'information des États-Unis). N'oublions pas, dans les années 1960, la polémique entourant *Mundo Nuevo*, revue culturelle latino-américaine éditée à Paris, fortement attaquée parce que soupçonnée d'être financée par la CIA. Conscients de ce risque, Rasmussen et le MoMA tenaient, depuis de nombreuses années, à ne pas froisser les sensibilités politiques en Amérique latine.

⁶⁴⁷ La réflexion sur un réalisme magique spécifiquement latino-américain est amorcée par l'écrivain cubain Alejo Carpentier, qui lui préfère le concept de *real maravilloso* [le réel merveilleux], qu'il emploie pour la première fois dans le prologue du roman *El Reino de este mundo* [*Le Royaume de ce monde*] (1949) et puis dans l'essai « De lo real maravilloso americano » [À propos du réel merveilleux américain], publié dans *Tientos y diferencias* (1964). Alejo CARPENTIER, *Le Royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, 1999 [1949] ; Alejo CARPENTIER, *Tientos y diferencias: ensayos*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.

⁶⁴⁸ Waldo RASMUSSEN. Lettre à Damián Bayón. New York, 15 mai 1980 dans Salvador ARIZTONDO (dir.), *Damián Bayón. Correspondencia recibida*, op. cit., p. 338.

⁶⁴⁹ Teresa DEL CONDE. Lettre à Damián Bayón. Mexico, 12 juillet 1980 dans *Ibid.*, p. 345. Notre traduction. Dans le texte original : « Pero sí quisiera adelantarte esto: si bien confío plenamente en ti, conociendo tu sentido crítico, no me sucede lo mismo respecto a otros editores. ¿Es necesario que los artículos pasen por tantas manos? ».

⁶⁵⁰ Waldo RASMUSSEN, Transcription de l'entretien avec Waldo Rasmussen, op. cit., pp. 28-29.

Se trouvant encore une fois à un croisement de réseaux et essayant de garder son prétendu apolitisme, Bayón cherche à apaiser les esprits. Ce n'est pas facile. Teresa del Conde était peut-être conciliante. Ce n'est pas le cas ni de Pontual ni du Péruvien Mirko Lauer, qui ne veut pas voir d'ingérence de Rasmussen dans son travail :

Encore une chose, Damián, et s'il te plaît, ne le prends pas mal : je respecte (*I resent*) cette image d'un Rasmussen olympique qui rejette à New York ce qui s'écrit en Amérique latine. Malgré tout, dans ces choses, l'expérience et l'information servent justement à définir qui on invite et qui on n'invite pas, mais une fois la décision prise, il me semble déplacé que Rasmussen se paie le luxe de rejeter les choses qui sont demandées. En tout cas, avec mon texte, je considère qu'il n'est complet qu'avec les pages historiques, et je rappelle à M. Rasmussen par ton intermédiaire (ou je lui écrirai directement si tu me le demandes) qu'il est libre de retirer le tout, mais non de publier une partie oui et une partie non. Concernant la version anglaise, une solution facile serait de me laisser revoir le texte anglais une fois qu'il aura été traduit. Dis-lui alors que c'est *tout ou rien*⁶⁵¹. [...] Désolé, Damián, du désordre et de la hâte évidente de ces lignes. Et si le *gringo* bloque le texte, rassure-toi, nous aurons encore de nombreuses occasions de travailler ensemble, comme les deux exploités que nous sommes⁶⁵².

L'image est frappante : un Rasmussen olympique, investi de la force de l'impérialisme étasunien, déterminant qui parmi les exploités latino-américains sera accepté à la grande confrérie de la haute culture new-yorkaise. Dans notre premier chapitre, nous avons parlé de sociabilités intellectuelles asymétriques pour caractériser les rapports des économistes de la CEPAL avec leurs congénères des pays capitalistes hégémoniques. Trente ans plus tard, alors que les sciences humaines et sociales d'Amérique latine se sont structurées et affirmées, cette asymétrie demeure importante et marque, en effet, tous les projets d'exposition que nous présentons ici. Le mécontentement est généralisé, même si l'on souhaite toujours, malgré tout, obtenir le sceau d'approbation du MoMA et tous les avantages qui en découlent. Ce sont des sentiments durement contradictoires, que Lauer exprime à perfection lorsqu'il dit à Bayón « je respecte (*I resent*) ». La critique d'art latino-

⁶⁵¹ L'expression « tout ou rien » est en français dans l'original.

⁶⁵² Mirko LAUER. Lettre à Damián Bayón. Lima, 30 juillet 1980 dans Salvador ARIZTONDO (dir.), *Damián Bayón. Correspondencia recibida, op. cit.*, p. 349. Notre traduction. Dans le texte original : « Ahora una cosa más, Damián, y por favor no lo tomes a mal: respecto (I resent) esta imagen de un Rasmussen olímpico que rechaza en Nueva York lo que se escribe en América Latina. Mal que bien, en estas cosas la experiencia y la información sirven precisamente para ver a quién se pide y a quién no se pide, pero una vez tomada la decisión me parece mal que Rasmussen se de al lujo de rechazar cosas pedidas. En todo caso con mi texto, considero que es uno con las páginas históricas, y le recuerdo al señor Rasmussen por intermedio tuyo (o le escribiré directamente si así me lo pides) que es libre de retirar el conjunto, mas no de publicar una parte sí y una parte no. Respecto a la versión inglesa, una fácil solución sería que me dejen revisar el texto en inglés una vez traducido. Dile, pues, que tout ou rien. [...] Disculpa, Damián, el desorden y la evidente premura de estas líneas. Y si el gringo tranca los textos, no te preocupes, que nosotros ya tendremos muchas oportunidades de colaborar, como dos explotados que somos ».

américaniste, est-elle désormais un produit d'exportation ? Peut-être, mais pour cela il faut acquiescer aux demandes du *gringo* Waldo Rasmussen.

Après de nombreux échanges, d'innombrables conflits et plusieurs essais écrits et réécrits, c'est un grand revirement, le projet d'exposition itinérante et, par conséquent, la production de l'ouvrage critique qui l'accompagnerait, sont annulés. Dans une lettre datée du 25 novembre 1980, envoyée à toutes les personnes engagées dans le projet éditorial, Bayón annonce la mauvaise nouvelle, précisant que, d'après Rasmussen, le projet tombait à l'eau en raison d'un manque de fonds et aussi d'appui – et de prêts d'œuvres – dans les plus grands pays d'Amérique latine, le Mexique, le Brésil et l'Argentine⁶⁵³. Or, tout n'était pas perdu. Le MoMA cédait ses droits sur l'ouvrage, qui pourrait ainsi être publié ailleurs. Il y aurait déjà une maison d'édition étasunienne intéressée à reprendre le projet, et Bayón suggère même des traductions en d'autres langues. Le 29 novembre, des critiques d'art ayant contribué au projet se trouvent réunis à Bogota lorsqu'ils apprennent cette nouvelle. Une réponse collective est donc envoyée à Bayón – avec Rasmussen en copie – signée Aracy Amaral, Ángel Kalenberg, Eduardo Serrano et Mirko Lauer. Le ton de la lettre est particulièrement acide envers Rasmussen et le MoMA :

[...] nous aimerions te communiquer que de nombreux contributeurs au projet original, occasionnellement à Bogotá cette semaine, ont convenu de la nécessité de repenser et de promouvoir ce volume sur l'art latino-américain. [...] § Il est évident que le travail que tu as fait sera fondamental pour la réalisation de ce projet d'autrui, que maintenant nous avons fait nôtre. [...] § Nous attendons de tes nouvelles dès que possible, dans le but de pouvoir effectuer un travail commun qui nous sera plus agréable à tous que l'expérience avec les autorités du MoMA en ce qui concerne ce projet en particulier⁶⁵⁴.

Cette lettre ciblait peut-être Rasmussen, mais Bayón s'y sent quand même visé. Il craint, en effet, qu'on veuille s'emparer du projet, le retirant du rôle d'éditeur. Dans une lettre adressée à toutes les personnes impliquées, intitulé « Comunicado n° 1 » [Communiqué n° 1], il tient à réaffirmer son autorité : « Je crains qu'un "pirate" avec de l'argent ne veuille s'approprier l'idée du MoMA et

⁶⁵³ Damián BAYÓN, Lettre à de multiples destinataires. Paris, 25 novembre 1980. AAA-C-DB-057, IEB-USP.

⁶⁵⁴ Aracy AMARAL, Ángel KALEMBERG, Eduardo SERRANO, Mirko LAUER. Lettre à Damián Bayón. Bogota, 29 novembre 1980 dans Salvador ARIZONDO (dir.), *Damián Bayón. Correspondencia recibida, op. cit.*, p. 351-353. En plus des signataires, on affirme transmettre aussi le positionnement de la Cubaine Marta Arjona et de la Colombienne Beatriz Gonzáles. Une copie de cette lettre se trouve aussi dans le fonds d'archives d'Aracy Amaral. AAA-CD-B-058, IEB-USP. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] nos gustaría compartirtte que muchos colaboradores del proyecto original, ocasionalmente en Bogotá esta semana, coincidimos en la necesidad de rediseñar e impulsar este volumen sobre arte latinoamericano. [...] § De más está decir que el trabajo avanzado por ti será fundamental para la puesta en marcha de este proyecto ajeno que ahora hemos hecho nuestro. [...] § A esos efectos esperamos tus prontas noticias, con el objetivo de poder realizar una labor conjunta que a todos nos resultará más grata que la experimentada para este particular proyecto con las autoridades del MoMA ».

mon propre travail. Comme je suis modeste, je dois rappeler que les 25 ou 30 collaborateurs de premier ordre ont écrit non seulement parce que l'initiative est venue du MoMA mais aussi parce que je les ai sollicités, me donnant une généreuse preuve de confiance »⁶⁵⁵. Deux ans plus tôt, en 1978, Bayón avait été exclu des rencontres de Caracas et de São Paulo. Le projet du MoMA le replaçait dans une position de prestige à l'intérieur du réseau de sociabilité latino-américaniste. Il n'était donc pas question d'y renoncer, même si le cadre institutionnel de la publication n'était plus le même.

Quelques jours plus tard, dans une lettre personnelle à son amie Aracy Amaral, il n'hésite pas à nommer le « pirate », le puissant directeur du CAyC de Buenos Aires : « Comme par hasard, tous les signataires [de la lettre envoyée de Bogotá] sont en très bonnes relations avec Jorge Glusberg, qui a beaucoup d'argent et qui serait tout à fait disposé à subventionner toutes les éditions dans n'importe quelle langue »⁶⁵⁶. Ce qui l'insécurise, d'ailleurs, c'est l'arrière-plan politique du conflit entre la critique latino-américaine et le MoMA. Bayón, dont les positions esthétisantes et conservatrices étaient connues de ses collègues, craint qu'on ne l'écarte du projet pour des raisons idéologiques. Il se déclare donc ouvert à toutes les approches et cherche à se déresponsabiliser de la « censure » éditoriale du MoMA :

[...] Je ne pense pas être parfait, mais le livre m'a été confié par le MoMA justement à cause du vote de certains d'entre vous. Que pensez-vous maintenant, que je vous ai trahi ? Je n'ai fait que raccourcir certains textes trop longs, corriger les fautes d'orthographe (!) et de style, quand ce qui est écrit était incompréhensible. RIEN DE PLUS. Tout ce qui est politique, tout ce qui est idéologique est resté tel quel⁶⁵⁷.

Amaral s'empresse de le calmer. Dans sa réponse, elle nie l'existence de ce que Bayón appelle « le manifeste de Bogota ». Il s'agirait tout simplement d'un malentendu, et personne n'avait l'intention

⁶⁵⁵ Damián BAYÓN. « Comunicado n° 1 ». Lettre à multiples destinataires. Paris, 9 janvier 1981. AAA-C-DB-059, IEB-USP. Notre traduction. Dans le texte original : « Temo que algún "pirata" con dinero quiera apropiarse de la idea del MoMA y de mi propio trabajo. Yo que soy modesto tengo que hacerles recordar que los 25 o 30 colaboradores de primer orden escribieron porque la iniciativa venía del MoMA pero también porque yo se los solicitaba, dándome una generosa prueba de confianza ».

⁶⁵⁶ Damián BAYÓN. Lettre à Aracy Amaral. Paris, 13 janvier 1981. AAA-C-DB-060, IEB-USP. Notre traduction. Dans le texte original : « De la casualidad que todos los firmantes [de la carta enviada de Bogotá] están en muy buenas relaciones con [Jorge] Glusberg al que le sobra plata y que estaría muy dispuesto a subvencionar todas las ediciones en cualquier idioma ».

⁶⁵⁷ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « [...] Yo no me creo perfecto pero el libro me fue confiado por el MoMA precisamente por el voto de algunos de Uds. ¿Qué creen ahora, que los he traicionado? No he hecho más que acortar algunos textos demasiado largos, corregir errores de ortografía (!) y de estilo, cuando lo escrito resulta incomprensible. NADA MAS. Todo lo político, todo lo ideológico ha quedado tal cual ».

de s'approprier son travail⁶⁵⁸. Marta Traba lui envoie aussi un mot d'appui : « Tu ne te trompes pas lorsque tu dis dans ton communiqué que les collaborateurs ont davantage répondu à ta demande qu'à celle du MoMA. Je ne fais pas confiance aux Américains et j'aurais jeté dans la poubelle l'invitation erratique de Rasmussen si tu n'étais pas intervenu dans l'affaire »⁶⁵⁹. Encore une fois, il n'est pas question que de politique. Le réseau de sociabilité latino-américaniste est aussi fait de liens affectifs. Amaral et Traba, deux critiques fortement politisées – voire militantes – offrent ainsi leur appui inconditionnel au conservateur Damián Bayón.

Arte moderno en América Latina [*L'art moderne en Amérique latine*], l'ouvrage résultant de ce processus d'édition aussi long que controversé, paraît en Espagne en 1985, sept ans après la lettre d'Aracy Amaral annonçant à Bayón qu'il avait été choisi organisateur du catalogue prévu initialement par le MoMA et cinq ans après que le musée eut renoncé à ce projet (figure 29)⁶⁶⁰. Contrairement aux attentes initiales, il n'y en a jamais eu de version anglaise. En effet, cet ouvrage, qui était originellement supposé présenter au monde la production du réseau de sociabilité intellectuelle de la critique latino-américaniste, s'adresse finalement surtout au lectorat hispanophone d'Amérique latine. Il s'agit à nouveau d'une diplomatie culturelle vers l'intérieur.

Dans le but d'affirmer la pertinence de cette publication, Bayón évoque une vieille difficulté latino-américaine : le manque de connaissances mutuelles entre les milieux artistiques des pays du sous-continent. Il fallait, par conséquent, créer « un sens large de notre continentalité »⁶⁶¹, sans retomber dans le nationalisme, afin de combattre « l'épithète d'États-Désunis d'Amérique, que quelqu'un nous a cruellement assigné »⁶⁶². Comme c'est toujours le cas dans les ouvrages collectifs que nous avons analysés jusqu'ici, dès l'ouverture du livre, nous trouvons les biographies des autrices et des auteurs. Ensuite, dans un « avertissement aux lecteurs », Bayón informe que, à sa connaissance, il s'agit des « meilleurs spécialistes dans la matière »⁶⁶³. Le format est très traditionnel, une séquence d'articles cadrés nationalement ou parfois régionalement, selon les

⁶⁵⁸ Aracy AMARAL. Lettre à Damián Bayón. São Paulo, 31 janvier 1981. AAA-C-DB-062, IEB-USP.

⁶⁵⁹ Marta TRABA. Lettre à Damián Bayón. Washington, 21 janvier 1981 dans Salvador ARIZTONDO (dir.), *Damián Bayón. Correspondencia recibida, op. cit.*, p. 356. Notre traduction. Dans le texte original : « No te equivocas cuando dices en el oficio que los colaboradores atendieron tu pedido más que el del MoMA. Yo ya los tengo super fichados a los americanos y habría botado a la basura la errática invitación de Rasmussen de no haber intervenido tú en el asunto ».

⁶⁶⁰ Damián BAYÓN (dir.), *Arte moderno en América Latina*, Madrid, Taurus, 1985.

⁶⁶¹ Damián BAYÓN, « Advertencia al lector », dans Damián BAYÓN (dir.), *Arte moderno en América Latina*, Madrid, Taurus, 1985, p. 13.

⁶⁶² Damián BAYÓN, « Prefacio », dans Damián BAYÓN (dir.), *Arte moderno en América Latina*, Madrid, Taurus, 1985.

⁶⁶³ Damián BAYÓN, « Advertencia al lector », dans Damián BAYÓN (dir.), *Arte moderno en América Latina, op. cit.*, p. 13.

mouvements artistiques dans le sous-continent aux 19^e et 20^e siècles. On est loin d'ouvrages méthodologiquement plus audacieux, tel *América Latina en sus artes* (1974), également sous la coordination de Bayón⁶⁶⁴, qui proposait des études transversales afin de briser l'idée d'une Amérique latine comme simple regroupement de cultures nationales.

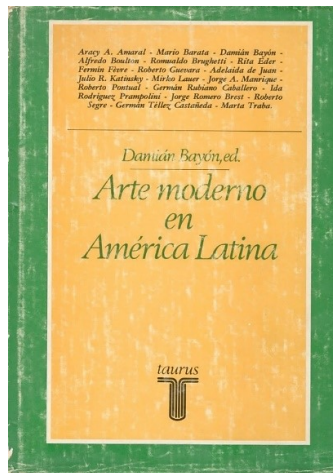


Figure 29 Couverture d'*Arte moderno en América Latina* (1985).

Cela dit, il importe aussi de se poser la même question que celle formulée par Marta Traba en 1978 à propos de la Biennale latino-américaine de São Paulo : est-ce que *Arte moderno en América Latina* reproduit, à l'échelle latino-américaine, la logique impérialiste ? La question est particulièrement pertinente étant donné le grand malaise initial dû à l'ingérence « olympique » de Waldo Rasmussen. Les autrices et les auteurs publiés proviennent d'Argentine, du Brésil, de la Colombie, de Cuba, du Mexique et du Pérou⁶⁶⁵. Le moins que nous puissions dire, c'est que vingt ans de latino-américanisme dans la critique d'art n'ont pas nécessairement conduit à une plus grande présence des pays plus petits ou moins fortunés dans ce réseau de sociabilité intellectuelle. Cela même s'il y avait, depuis les projets de l'UNESCO de la fin des années 1960, une conscience de la nécessité d'une bonne représentation des différentes « aires culturelles » qui composent le sous-continent. Quant aux contenus du livre, il y a tout de même un effort d'inclusion des

⁶⁶⁴ Damián BAYÓN (dir.), *América Latina en sus artes*, op. cit.

⁶⁶⁵ Liste alphabétique d'autrices et d'auteurs : Aracy Amaral (Brésil), Mário Barata (Brésil), Damián Bayón (Argentine), Alfredo Boulton (Venezuela), Romualdo Brughetti (Argentine), Rita Eder (Mexique), Fermín Fèvre (Argentine), Roberto Guevara (Venezuela), Adelaida de Juan (Cuba), Julio R. Katinsky (Brésil), Mirko Lauer (Pérou), Jorge Alberto Manrique (Mexique), Roberto Pontual (Brésil), Germán Rubiano Caballero (Colombie), Ida Rodríguez Prampolini (Mexique), Jorge Romero Brest (Argentine), Roberto Segre (Argentine-Cuba), Germán Téllez Castañera (Colombie) et Marta Traba (Argentine-Colombie).

différentes régions latino-américaines (figure 30). Roberto Segre écrit sur l'architecture antillaise ; Adelaida de Juan, sur les arts à Cuba et dans « le reste des Caraïbes » ; Germán Rubiano Caballero, trois pages sur les arts visuels en Équateur ; et Jorge Romero Brest s'intéresse à l'Argentine, au Chili, à la Bolivie et au Paraguay dans un article sur la période 1920-1945. Tous les autres articles, d'un total de vingt-quatre, portent sur différents médiums, périodes ou mouvements des arts dans les pays avec des auteurs nationaux parmi les critiques invités.

ÍNDICE	
NOTA SOBRE LOS AUTORES	7
ADVERTENCIA AL LECTOR	13
PREFACIO	15
Un siglo de arquitectura antillana (1880-1980), <i>Roberto Segre</i>	25
Arquitectura mexicana (1890-1980), <i>Jorge Alberto Manrique</i>	43
La arquitectura moderna en Venezuela, <i>Damián Bayón</i>	54
Arquitectura en Colombia (1850-1980), <i>Germán Téllez Castañeda</i>	65
Arquitectura de la Argentina y el "Cono Sur" (1850-1980), <i>Damián Bayón</i> ..	91
Arquitectura y diseño en Brasil (1890-1980), <i>Julio R. Katinsky</i>	129
México: pintura y escultura de 1880 a 1920, <i>Ida Rodríguez Prampolini</i>	147
Pintura mexicana (1920-1950), <i>Rita Eder</i>	160
Artes visuales en México (1940-1980), <i>Damián Bayón</i>	170
Las artes plásticas en Cuba y el resto del Caribe (1920-1950), <i>Adelaida de Juan</i>	191
Las artes plásticas en Cuba y el resto del Caribe (1950-1980), <i>Adelaida de Juan</i>	194
Artes visuales en Venezuela (1950-1980), <i>Alfredo Boulton</i>	199
Artes visuales en Venezuela (1950-1980), <i>Roberto Guevara</i>	210
Arte en Colombia: una visión del periodo entre 1890 y 1930, <i>Marta Traba</i>	220
Arte colombiano (1920-1980), <i>Germán Rubiano Caballero</i>	231
Artes visuales en Perú (1920-1950), <i>Mirko Lauer</i>	245
Artes visuales en el Perú (1950-1980), <i>Mirko Lauer</i>	250
Artes visuales del Ecuador (1950-1980), <i>Germán Rubiano Caballero</i>	258
Artes visuales en el Brasil desde 1890 hasta 1910-1920, <i>Mario Barata</i>	262
Brasil: del modernismo a la abstracción (1910-1950), <i>Aracy R. Amaral</i>	270
El arte en Brasil (1950-1980) de lo moderno a lo postmoderno, <i>Roberto Pontual</i>	282
Artes visuales del "Cono Sur" (1830-1890), <i>Romualdo Brughetti</i>	295
Artes visuales: Argentina, Uruguay, Chile, Bolivia y Paraguay (1920-1945), <i>Jorge Romero Brest</i>	303
Artes visuales en el "Cono Sur" los últimos treinta años (1950-1980), <i>Fermin Fèvre</i>	337

349

Figure 30 Table des matières d'Arte moderno en América Latina (1985).

1.2. 1987 : *Art of the Fantastic* à Indianapolis et *Modernidade* à Paris

« Pour les centres hégémoniques (Paris, Londres, Berlin, New York), les "fantastiques", ce sont les "autres" »⁶⁶⁶, regrette Aracy Amaral en 1987. Elle s'adressait au public d'un symposium tenu au Indianapolis Museum of Art (IMA, Indiana, États-Unis) à l'occasion de l'exposition *Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987*, avec pour commissaires Holliday T. Day (conservatrice senior en art contemporain au IMA) et Hollister Sturges (conservateur en chef)⁶⁶⁷.

Allant à la source première, au dictionnaire, pour commencer à réfléchir sur le sujet de cette exposition, nous trouvons que « fantastique » (du grec *phantastikos* et du latin *phantasticu*) est ce qui existe seulement dans la fantaisie ou dans l'imagination ; imaginaire, illusoire, irréel ; fantasmagorique, capricieux, extravagant ; incroyable, extraordinaire, prodigieux ; simulé, inventé, ce qui n'existe que dans l'imagination⁶⁶⁸.

Selon Amaral, la dimension du réel appartient au premier monde, tandis que « les autres » sont invariablement associés au fantastique, à la fantaisie⁶⁶⁹. Cette différence lui rappelle, en effet, la tradition platonicienne, qui oppose la représentation – l'apparence – à la connaissance de l'être et de la réalité. Pour Saint Augustin, notamment, la fantaisie est une puissance animique inférieure, parce que plus reliée à la sensibilité qu'à l'entendement. Cependant, c'est précisément une connaissance plus approfondie de la réalité latino-américaine qui manquerait, selon Amaral, aux Européens et aux Nord-Américains :

Mais que savent les Européens ou les Nord-Américains de la réalité latino-américaine ? En fait, presque rien, ou rien. Ils nous considèrent comme un ensemble homogène caractérisé par les dictatures qu'eux-mêmes ont soutenues, la corruption, ou l'exotisme, dans un univers tropical qui, en réalité, n'existe que partiellement en Amérique latine, dont ils ignorent la culture urbaine [...]⁶⁷⁰.

⁶⁶⁶ Aracy AMARAL, « "Fantástico" são os outros », dans *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*, vol. 2. Circuitos de arte na América Latina e no Brasil, São Paulo, 34, 2006, p. 46 [1987]. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] para os centros hegemônicos (Paris, Londres, Berlin, Nova York), o "fantástico" são "os outros" ».

⁶⁶⁷ Exposition présentée au Indianapolis Museum of Art du 28 juin au 13 septembre 1987, au Queens Museum (New York) du 10 octobre au 6 décembre 1987 et au Center for the Fine Arts (Miami) du 15 janvier au 4 mars 1988.

⁶⁶⁸ Aracy AMARAL, « "Fantástico" são os outros », dans *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*, *op. cit.*, p. 43. Notre traduction. Dans le texte original : « Indo à fonte primeira, ao dicionário, para começar a refletir sobre o tema desta exposição, encontramos que "fantástico" (do grego phantastikos e do latim phantasticu) é existente apenas na fantasia ou na imaginação; imaginário, ilusório, irreal; fantasmagórico, caprichoso, extravagante; incrível, extraordinário, prodigioso; simulado, inventado, aquilo que só existe na imaginação ».

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 44. Notre traduction. Dans le texte original : « Mas que sabem os europeus ou norte-americanos sobre a realidade latino-americana? De fato, quase nada, ou nada. Configuram-nos como um todo harmônico em meio às ditaduras por eles próprios apoiadas, corrupção, ou no exotismo, dentro de um universo tropical que, na realidade, somente existe parcialmente na América Latina, da qual ignoram a cultura urbana [...] ».

En adoptant la notion de fantastique, on produit d'ailleurs, toujours d'après la critique brésilienne, une invisibilisation des conflits sociaux : « Cet art latino-américain qui se veut *hot*, tropical (samba, chachacha et tango) ne serait-il pas plutôt une évasion de la réalité face à un monde hostile [...] ? »⁶⁷¹. En effet, cette dénomination attribue à l'Amérique latine le rôle de l'autre exotique du monde nord-occidental, réitérant, en même temps, une image idéalisée du sous-continent, qui dissimule, sous de belles couleurs tropicales, la misère et la violence qui l'affligent⁶⁷².

Or, dans le prologue au catalogue de l'exposition *Art of the Fantastic*, nous apprenons que Holliday T. Day et Hollister Sturges ne sont pas à l'origine de la suggestion de cette terminologie exotisante, « l'art du fantastique », qui est plutôt due à un consultant, Damián Bayón (figure 31)⁶⁷³. La dichotomie du « nous versus eux », fortement présente dans le texte susmentionné d'Aracy Amaral, doit ainsi être remise en question. Au croisement des réseaux, Bayón assume le rôle d'intermédiaire entre, d'un côté, les traditions critiques des États-Unis et d'Europe et, de l'autre, celles d'Amérique latine. Ce n'est donc pas surprenant que le thème/concept « art du fantastique » soit présenté par les commissaires étasuniens comme étant favorable à une meilleure diffusion des arts d'Amérique latine, une préoccupation fréquente de Bayón et d'autres critiques du sous-continent. Ce serait, est-il suggéré, un outil de mise en valeur de la spécificité latino-américaine, une manière d'écarter les préjugés qui pèsent sur cette production artistique :

Throughout the planning stage of the project, the development of the idea of the fantastic was important because of its defining role in establishing Latin American art within the framework of twentieth-century Western culture. Since the fantastic often represents the collision of several cultures whose values are in conflict, Latin American Art has sometimes been misinterpreted as an aberration or less powerful derivation of an existing mode of art. It is indeed these variations, however, and the continued use of seemingly

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 45. Notre traduction. Dans le texte original : « Esta arte latino-americana que se deseja *hot*, tropical (samba, chachachá e tango) não seria antes uma evasão do real diante de um mundo hostil [...] ? ».

⁶⁷² Le texte d'Aracy Amaral n'est pas le seul de cette critique à mettre en question des projets d'exposition d'art latino-américain dans les États-Unis ou en Europe. Dans un article de 1988, « Made in England : uma visão da América Latina » [Made in England : un regard sur l'Amérique latine], Amaral fait le compte rendu d'un projet d'exposition à la Hayward Gallery de Londres, sous le commissariat de l'historienne de l'art britannique Dawn Ades avec participation du critique Guy Brett. Il ne s'agit pas d'un texte fortement critique ou acide comme d'autres rédigés par Amaral à la même époque, peut-être parce que la planification de l'exposition était encore en cours. On y sent, tout de même, son malaise envers ce « projet grandiose » étalé sur 1.487m², où le dialogue avec la critique d'art latino-américaine semble avoir été négligé. Une vision de l'Amérique latine *made in England* s'y impose. Elle s'impose parce que grandiose, bien financée et centralement installée dans une des capitales occidentales de l'art. Aracy AMARAL, « "Made in England": uma visão da América Latina », *Galeria Revista de Arte*, n° 8, 1988. Cet article a été republié dans Aracy AMARAL, « 'Made in England' : uma visão da América Latina », dans *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*, vol. 2. Circuitos de arte na América Latina e no Brasil, São Paulo, 34, 2006.

⁶⁷³ Holliday T. DAY, Hollister STURGES, « Prologue », dans Holliday T. DAY et Hollister STURGES (dir.), *Art of the fantastic: Latin America 1920-1987*, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, 1987.

outmoded styles that give Latin American art its vitality and extend the idiom in a meaningful way⁶⁷⁴.

Nous retrouvons ainsi, sous la plume des commissaires étasuniens, la solution de Bayón au problème de la division francastélienne entre les « centres créateurs » et « centres secondaires », que nous avons analysée dans le deuxième chapitre de cette thèse. Marquer la différence entre ces deux catégories de production artistique par l'apposition de l'épithète « fantastique » à l'art latino-américain sert, en effet, à reconnaître une valeur spécifique au centre secondaire – l'Amérique latine – sans pour autant contester la centralité du monde nord-occidental (Paris, Londres, Berlin, New York, selon la liste d'Aracy Amaral).

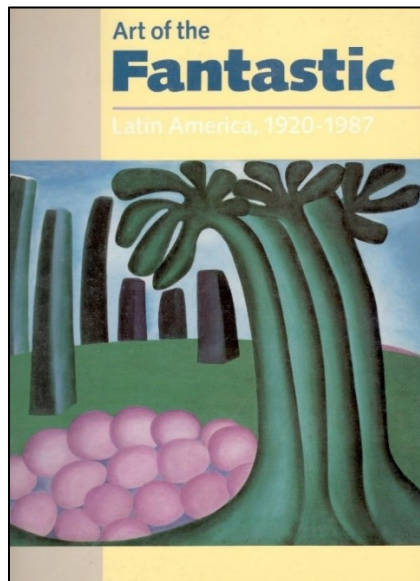


Figure 31 Couverture du catalogue de l'exposition *Art of the Fantastic: Latin American Art, 1920-1987*, Indianapolis Museum of Art, 1987.

Or, la dichotomie qui oppose, d'un côté, le premier monde, l'entendement, le réel, et de l'autre, le tiers monde, la sensibilité, le fantastique, ne concerne pas que la lecture que l'on fait des arts d'Amérique latine. Elle détermine aussi les conditions de possibilité de la projection internationale de la critique d'art du sous-continent dans un contexte de sociabilités intellectuelles asymétriques. En effet, le catalogue de l'exposition *Art of the Fantastic* illustre ce point de manière presque caricaturale :

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 11.

Moreover, it must be remembered that the aesthetic values of the Latin American public are not the same as those of European or North American audiences [...]. § Critical and art historical writing likewise reflects this difference in attitudes. In Northern writing, interpretation depends on the organization of factual information about the art and artist. If we can demonstrate that an artist's ideas derive from the experience of another work of art, we do so. The Latin American critic, on the other hand, puts value on his or her feelings while viewing the work and on the imagination and poetry that the artist is able to inspire in the viewer. He or she does not feel it necessary always to be as scientific as the North American critic in drawing conclusions about the art, because in some sense the assumption is made that the facts are obvious and to repeat them would insult the intelligent reader⁶⁷⁵.

La critique d'art du Nord produit des démonstrations fondées sur les faits, tandis que celle latino-américaine, préscientifique, repose uniquement sur ses propres sentiments l'égard de l'œuvre d'art. Cette prétendue différence justifie aussi l'organisation très particulière de ce catalogue (figure 32). À la suite du prologue et des remerciements, il y a un essai général, « A background to Latin American Art », de l'historien britannique né en Jamaïque Edward Lucie-Smith, suivi d'une carte indiquant l'origine des artistes, d'une introduction et de trois chapitres. Chaque chapitre correspond à une génération, où chaque artiste fait l'objet d'une note critique de quelques pages, accompagnée d'images en couleur. Puis, vers la fin de la publication, dans une espèce d'annexe, nous retrouvons la section « *Another View* », pareillement divisée en trois générations, qui réunit des notes critiques plus courtes, signées par des critiques d'Amérique latine, portant sur les mêmes artistes présentés dans les chapitres. D'après les commissaires de l'exposition, cette division était censée promouvoir une meilleure compréhension de l'art latino-américain par la multiplication des points de vue :

In our writing we have necessarily taken the North American approach and allowed the Southern viewpoint to be expressed in the second section entitled « Another view ». [...] Thus we hope that the presentation of both the Latin and the Anglo viewpoints will promote a greater understanding of the works in this exhibition, as well as an appreciation of the many different and valid ways of writing about art⁶⁷⁶.

Lorsqu'on relègue les textes critiques d'autrices et d'auteurs d'Amérique latine à un annexe du catalogue, ce n'est pas que l'art latino-américain qui est qualifié de fantastique, mais aussi la pensée critique du sous-continent qui, convertie en artéfact ethnographique, n'est pas considérée en tant que sujet producteur de connaissance. Les commissaires évoquent « de nombreuses façons différentes et valables d'écrire sur l'art ». Cependant, la ghettoïsation des textes latino-américains en fin d'ouvrage montre qu'être « valable » n'assure à personne d'être pris au sérieux.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ *Ibid.*

Contents

6	Honorary Chairmen, Advisory Committee and Guarantors
7	Lenders to the Exhibition
8	Foreword by Robert Yassin
10	Prologue
12	Acknowledgments
15	A Background to Latin American Art by Edward Lucie-Smith
36	Map: Artists and Origins
37	Art of the Fantastic: Latin America, 1920–1987 by Holliday T. Day and Hollister Sturges, with contributions by Michele Carrese, Suzanne Garrigues, and Joanne Kuebler
38	Introduction
41	Chapter I The Early Modernists: Forging an Identity Armando Reverón Joaquín Torres-García Wifredo Lam Alejandro Xul Solar Frida Kahlo Roberto Matta Tarsila do Amaral Rufino Tamayo
121	Chapter II Generation in Conflict: Ideals Unmasked Roberto Aizenberg Francisco Toledo Antonio Henrique Amaral Tilsa Tsuchiya Fernando Botero Beatriz González Armando Morales Jacobo Borges José Gamarra Alberto Gironella Jorge de la Vega
175	Chapter III The Contemporaries: Confrontation with Mass Culture Siron Franco Germán Venegas Alex Vallauri Armando Rearte Alejandro Colunga Waldemar Zaidler Guillermo Kuitca Arnaldo Roche Rabell José Bedia Valdés Rocío Maldonado Luís Cruz Azaceta
207	Another View by Damián Bayón and Latin American writers
211	Generation I
233	Generation II
261	Generation III
286	Catalogue of the Exhibition
292	Bibliography
297	General Bibliography
300	Biographies of Artists

Figure 32 Table des matières du catalogue de l'exposition *Art of the Fantastic*, Indianapolis Museum of Art, 1987.

Enfin, il importe de souligner par ailleurs qu'il s'agit d'une exposition d'art figuratif produit entre 1920 et 1987. Aucune trace du « projet constructif latino-américain », l'abstraction géométrique et l'architecture moderne qui avaient tant intéressé l'histoire et la critique d'art dans le sous-continent à partir des années 1950. Absents aussi l'art conceptuel ou les avant-gardes de ce mouvement que Juan Acha appelle l'art non objectuel. Ces exclusions renforcent l'idée d'un art latino-américain arrêté dans le temps et, par conséquent, déconnecté des discussions en théorie de l'art tenues après l'essoufflement des avant-gardes historiques européennes du début du 20^e siècle. La tropicalité de l'« art du fantastique » présente, en effet, non pas l'Amérique latine que la critique locale a imaginé, voulue ou projetée vers l'avenir, mais plutôt celle qui se trouve sur les cartes postales envoyées d'un monde distant.

Pendant la même année, en 1987, une expérience plus heureuse de sociabilité intellectuelle transcontinentale prenait forme à Paris pour l'exposition *Modernidade : art brésilien du 20^e siècle*, tenue au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (MAMVP)⁶⁷⁷ du 10 décembre au 14 février de l'année suivante. Les commissaires de cette exposition (identifiés dans le catalogue comme membres du comité conceptuel de l'exposition) sont *de facto* les figures les plus importantes de la critique latino-américaniste au Brésil depuis la décennie précédente – Aracy Amaral, Frederico Morais et Roberto Pontual – à qui se joint Marie-Odile Briot, conservatrice au MAMVP (figure 33). Il s'agit d'un projet développé grâce au partenariat culturel « Trois années France-Brazil », chapeauté par l'Association française d'action artistique et par le Ministère de la culture du Brésil. Le contrôle véritable de l'exposition – sa conception et non le simple rôle de consultant – change, bien évidemment, les conditions données aux Brésiliens pour modeler cette exposition selon un projet critique propre. En effet, la différence la plus importante entre *Art of the Fantastic* et *Modernidade* est que celle-ci ne se limite pas à exposer une production artistique. Elle tient particulièrement à présenter au public parisien l'histoire des projets artistiques et critiques latino-américains, ainsi que celle des espaces institutionnels qui les ont rendus possibles.

⁶⁷⁷ Le musée d'Art moderne de la Ville de Paris (MAMVP) porte maintenant un nouveau nom : Le musée d'Art moderne de Paris (MAM Paris). Toutefois, nous conservons dans cette thèse le nom utilisé à l'époque des documents que nous citons, afin de faciliter la lecture.

EXPOSITION	
COMITÉ CONCEPTUEL	
Aracy Amaral Marie-Odile Briot Frederico Morais Roberto Pontual	
COMMISSARIAT FRANÇAIS	COMMISSARIAT BRÉSILIEEN
Yves Mabin Ministère des Affaires Étrangères	Maria Luiza Librandi Ministère de la Culture
Marie-Dominique Blondy Bureau des Arts Plastiques Association Française d'Action Artistique Ministère des Affaires Étrangères	Assistée de
RÉALISATION	São Paulo :
Marie-Odile Briot Conservateur au MAM (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris)	Myriam Christofani Pieter Thomas Tjabbes
Avec la collaboration de Roberto Pontual	Rio de Janeiro :
Assistée de Betina Zalberg, Annick Lopes, Marie-Claire Anthonioz	Ângela Pinagel Xico Chaves
	Brasília :
	Aluísio Carvalho Merechia
Mise en espace	Relations avec la Presse
Jérôme Habersetzer, architecte Assistant : Étienne Dufay, architecte	MAM, Dagmar Fregnac AFAA, Paul-Jean de Redon
Installation	
Sociétés Seda, Orefice L'Atelier des Œuvres d'art des Affaires Culturelles de la Ville de Paris	
Les équipes techniques du Musée d'Art Moderne :	
MM. Guerdoux, Anglionin, Leroy, Linthal, Loret, Thomas, Domergue, Teicher, Picard, Douchin, Nemouchi, Damard, Mercury.	
Service Audiovisuel des Affaires Culturelles de la Ville de Paris :	
Jeanne-Laurence Guinand, restauratrice assistée de Noëlle de Grancel Xico Chaves	

Figure 33 Liste des responsables pour l'exposition *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, catalogue de l'exposition, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1987.

Le titre *Modernidade* exprime bien cette différence d'approche. Suggéré par Marie-Odile Briot, il aurait rencontré une certaine opposition de la part d'Aracy Amaral⁶⁷⁸. Or, dans le préprojet de l'exposition, ce sont Briot et Roberto Pontual qui le défendent :

⁶⁷⁸ Marie-Odile BRIOT, « Passage de la ligne », dans Aracy AMARAL et Marie-Odile BRIOT (dir.), *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Ministère des affaires étrangères, Association française d'action artistique, 1987, p. 55.

L'actuel débat de la postmodernité ne peut que s'enrichir d'une nouvelle réflexion sur la « modernité ». [...] Véritable continent moderne inexploré, le 20^e siècle brésilien est un terrain privilégié pour réécrire cette histoire en déplaçant la question. Se placer ailleurs, c'est aussi revenir aux sources de l'esprit moderne dont l'intérêt pour les autres cultures fut l'une des constituantes : le sentiment planétaire était tout autant « interculturel » qu'« international ». D'où le titre que nous donnons à l'exposition de l'art brésilien au 20^e siècle : *Modernidade* (modernité en portugais)⁶⁷⁹.

Modernidade, c'est-à-dire le projet d'une modernité brésilienne. Une expérience artistique spécifique, mais qui pourrait contribuer à une réécriture de l'histoire de la modernité dans son ensemble. À la différence de la place réservée à l'art latino-américain dans le projet d'Indianapolis, l'art brésilien et aussi la tradition critique de ce pays sont appelés à contribuer à l'histoire et à la théorie de l'art occidentales. Or, il importe de souligner que cette intégration n'implique pas nécessairement une sortie de la logique coloniale, puisque « l'intérêt pour les autres cultures » et le « sentiment planétaire » du projet de la modernité européenne sont traversés par une hiérarchisation des cultures et de leurs productions artistiques. Plus loin, nous nous pencherons davantage sur les écueils de cette intégration, mais, pour l'instant, il nous suffit de souligner la différence entre *Modernidade* et *Art of the Fantastic* en ce qui a trait à l'expérience de sociabilité intellectuelle et aux relations culturelles internationales.

Le catalogue de *Modernidade* s'ouvre sous le poids de son cadre institutionnel, de longues listes d'autorités en France et au Brésil (figure 34)⁶⁸⁰. Elles sont suivies de cinq courtes préfaces, elles aussi institutionnelles, concernant le partenariat « Trois années France-Brésil » et, de manière générale, les relations culturelles entre les deux pays. Ensuite, une section intitulée « Modernidade » contient d'abord un texte en guise d'introduction au Brésil, « Brésil : qu'est-ce que ce pays ? », signé par l'écrivain Affonso Romano de Sant'Anna. Son premier paragraphe révèle déjà la dimension intellectuelle de l'entreprise, la tradition d'une pensée critique que l'on veut mettre en évidence dans cette exposition :

Le Brésil est une énorme énigme. Une énigme que ses artistes tentent de représenter (jamais de résoudre). Mais que ses intellectuels, eux, cherchent à comprendre. Ils s'y emploient de façon opiniâtre, systématique et angoissée. Intellectuels, je précise, tant

⁶⁷⁹ Roberto PONTUAL, Marie-Odile BRIOT. Préprojet d'exposition, 1984, Archives du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Apud* Camila BECHELANY, « L'exposition "Modernidade, art brésilien du 20^e siècle" : dislocation et assimilation à l'aube de la globalisation de l'art », *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 23, 2016.

⁶⁸⁰ Aracy AMARAL, Marie-Odile BRIOT (dir.), *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Ministère des affaires étrangères, Association française d'action artistique, 1987.

brésiliens qu'étrangers, aux prises depuis cinq cents ans avec cette interrogation, tournant depuis cinq cents ans autour d'elle, « qu'est-ce que ce pays » ?⁶⁸¹



Figure 34 Couverture du catalogue de l'exposition *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1987.

Cette introduction, ainsi que les trois essais qui suivent (écrits par Aracy Amaral, Roberto Pontual et Frederico Moraes), relèvent de la tradition de l'essayisme latino-américain, s'interrogeant sur la « formation » nationale. Encore une fois, la question de l'identité revient. Cependant, il s'agit là moins d'une quête identitaire à proprement parler – « qu'est-ce que ce pays », selon l'interrogation de Romano de Sant'Anna – et plus d'une présentation au public français de l'histoire intellectuelle brésilienne et, plus précisément, de l'histoire de la critique d'art dans le pays et des problématiques qui l'ont intéressée depuis le 19^e siècle. Cette histoire forme en effet le cadre interprétatif qui servira, plus loin dans le catalogue, à la présentation des artistes et des œuvres d'art.

« L'art et l'artiste brésilien : un problème d'identité et d'affirmation culturelle », un essai d'Aracy Amaral dans ce catalogue d'exposition, fait un survol du processus de constitution du milieu artistique national et surtout des mérites de ses artistes nonobstant la précarité des institutions culturelles dans le pays. Il est question aussi des rapports entre le Brésil, les États-Unis

⁶⁸¹ Affonso Romano de SANT'ANNA, « Brésil : qu'est-ce que ce pays ? », dans Aracy AMARAL et Marie-Odile BRIOT (dir.), *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Ministère des affaires étrangères, Association française d'action artistique, 1987, p. 29.

et surtout la France : « Au début des années 60, le Brésil découvre l'art nord-américain ; 20 ans plus tard, le regard des jeunes artistes brésiliens se tourne à nouveau vers l'Europe »⁶⁸². *Modernidade* questionne le regard que le Brésil pourrait recevoir en retour :

Encore aujourd'hui, dans le milieu artistique brésilien, on est curieux de savoir l'impact que pourra avoir, à Paris, ce résumé de la trajectoire de son art, de la rénovation moderniste à nos jours. L'art brésilien, dans ses particularités et les points les plus sensibles de sa créativité, pourra surprendre ou laisser indifférent le public français⁶⁸³.

En effet, le but de l'exposition et de son catalogue est clairement didactique. Il est question notamment d'apprendre aux Français à regarder l'art brésilien afin de s'assurer que la réception sera empreinte de surprise plutôt que d'indifférence.

Roberto Pontual est l'auteur du deuxième essai, « Anthropophagie et/ou construction : une question de modèles »⁶⁸⁴. D'emblée, il tient à expliquer au public français l'importance du problème de l'identité. Il serait, en effet, impossible de comprendre l'évolution de l'art brésilien sans tenir compte du problème de l'identité, qui entraîne invariablement la dépendance culturelle ou, au moins, le sentiment de se trouver sous le poids de cette dépendance. Pontual retrace l'histoire de cette question, s'attardant sur deux *modèles* de rapport entre l'art brésilien et l'art hégémonique : l'entrée du pays dans le projet moderne dans les années 1920 et la transition vers la postmodernité à partir des années 1950. Nous retrouvons ici l'écho des débats initiés au symposium d'Austin de 1975, notamment à partir de la proposition de Juan Acha, selon qui l'Amérique latine avait besoin de modèles de lecture adéquats pour son art⁶⁸⁵. Dans son essai, Pontual, dans le même esprit, présente au lectorat français les modèles de création et d'interprétation proposés par les artistes et les critiques brésiliens au long du 20^e siècle. En effet, dans une exposition d'art brésilien ou latino-américain à Paris, la médiation s'impose. Il ne suffit pas de rendre l'œuvre d'art disponible à la contemplation. Une introduction à la pensée artistique, à l'histoire des modèles conceptuels de création et d'interprétation, est aussi essentielle.

⁶⁸² Aracy AMARAL, « L'art et l'artiste brésilien : un problème d'identité et d'affirmation culturelle », dans Aracy AMARAL et Marie-Odile BRIOT (dir.), *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Ministère des affaires étrangères, Association française d'action artistique, 1987, p. 38.

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ Roberto PONTUAL, « Anthropophagie et/ou construction : une question de modèles », dans Aracy AMARAL et Marie-Odile BRIOT (dir.), *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Ministère des affaires étrangères, Association française d'action artistique, 1987.

⁶⁸⁵ Juan ACHA, « Hacia una crítica como productora de teorías », *Artes Visuales*, *op. cit.*

Le texte intitulé « Entre la construction et le rêve : l'abîme », de Frederico Morais, est le troisième essai. Malgré le grand intérêt qu'il portait, depuis les années 1970, au modèle constructif de l'art au Brésil et en Amérique latine, dont il a été un des théoriciens⁶⁸⁶, Morais suggère ici qu'il faut s'intéresser davantage à dimension surréaliste de cet art, celle du rêve, du fantastique. Nous voilà de retour au concept structurant de l'exposition d'Indianapolis, accusée de promouvoir une exotisation des cultures latino-américaines. Or, le « fantastique » de Morais est d'un tout autre ordre, particulièrement parce qu'il va dans la direction contraire d'une idéalisation perverse qui, selon Aracy Amaral, servirait à dissimuler la réalité sociale du pays :

Il faut bien voir, cependant que, chez nous, Brésiliens et Latino-Américains, le fantastique n'a pas été une forme d'évasion, une manière d'échappement, mais au contraire un moyen efficace de compréhension de notre réalité, une immersion à l'intérieur de nous-mêmes et du continent. Pour saisir et exprimer tout le spectre du réel, le dedans et le dehors, l'intime relation entre l'objectif et le subjectif, l'artiste doit être attentif à son propre processus de création⁶⁸⁷.

Dans cette notion du fantastique, il n'y a pas de scission entre le fantastique et le réel. Au contraire, c'est grâce au fantastique qu'il est possible d'accéder à la réalité brésilienne ou latino-américaine.

Ces quatre essais sont suivis d'un dernier, signé par Marie-Odile Briot. Dans « Passage de la ligne », la commissaire et conservatrice française parle de sa propre expérience de la *modernidade* brésilienne. « J'ai le périlleux honneur d'être la seule Française à m'exprimer ici », dit-elle avant d'évoquer une longue tradition française d'intérêt pour le Brésil et ses cultures⁶⁸⁸. Elle tient d'ailleurs à éviter que son regard soit ancré dans l'universalité, ce que Pontual appelle dans son essai le privilège de ne pas avoir à se demander sur son identité : « J'avais décidé d'être résolument modeste. J'utiliserais un Je inhabituel dans le discours théorique ou institutionnel. Un Je de modestie, héritée en ligne droite de la pensée moderne, un Je de la Relativité absolue qui me laisse la liberté de n'engager que moi »⁶⁸⁹. Ensuite, Briot se lance dans une chronique de voyage, fortement poétique dans son langage, où elle parle de ses impressions de São Paulo, de Manaus et surtout de Brasilia, évoquant à plusieurs moments les discours des Français et d'autres Européens qui l'avaient précédée dans l'amour du Brésil. En conclusion, elle réaffirme la validité de

⁶⁸⁶ Voir notamment Frederico MORAIS, *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*, op. cit.

⁶⁸⁷ Frederico MORAIS, « Entre la construction et le rêve : l'abîme », dans Aracy AMARAL et Marie-Odile BRIOT (dir.), *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Ministère des affaires étrangères, Association française d'action artistique, 1987, p. 52.

⁶⁸⁸ Marie-Odile BRIOT, « Passage de la ligne », dans Aracy AMARAL et Marie-Odile BRIOT (dir.), *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, op. cit., p. 55.

⁶⁸⁹ *Ibid.*

l'anthropophagie oswaldienne, le modèle théorique fondateur de la modernité brésilienne : « Quand les "modèles" passent la ligne du méridien de Greenwich, car le processus anthropophage s'applique autant à [Jackson] Pollock qu'à Tarsila [do Amaral], ils changent l'esprit des formes si ce n'est les formes de l'esprit. Déconcerté, le voyageur européen éprouve une sensation de connu (Max Ernst ou Léger) mais de *jamais vu* »⁶⁹⁰. C'est pourquoi, toujours selon Briot, tout essai sur les « influences », « cliché incontournable du discours habituel sur l'art », doit être condamné⁶⁹¹.

Les nombreuses mentions à l'histoire de la pensée artistique au Brésil dans les quatre essais du catalogue servent d'introduction à la section suivante, intitulée « Documents », contenant les traductions françaises d'une série de manifestes et de textes critiques brésiliens produits entre 1917 et 1984⁶⁹². Cette place noble accordée aux discours ne se limite pas au catalogue. Dans l'exposition elle-même, l'histoire intellectuelle a sa place dans toutes les sections de l'espace de présentation (figure 35). On expose les supports matériels de la pensée artistique brésilienne – manifestes, revues et d'autres publications – et de nombreuses photographies des artistes et des institutions culturelles responsables des différents modèles conceptuels de production et de lecture de l'art brésilien du 20^e siècle.

Ensuite, dans le catalogue, les artistes sélectionnés sont divisés en cinq groupes, présentés chronologiquement – « Le Modernisme », « Années 30 et 40 », « Abstraction I », « Abstraction II », « Contemporanéité » – chacun étant précédé d'une introduction rédigée par Aracy Amaral. À l'intérieur des groupes, se trouvent la présentation de chaque artiste et les images en couleur de quelques-unes des œuvres exposées. Ces présentations sont, en effet, des extraits de textes critiques d'autrices et d'auteurs brésiliens : Walter Zanini, Mário de Andrade, Murilo Mendes, Lourival Gomes Machado, Mário Pedrosa, Sheila Leirner, Ronaldo Brito et d'autres. Encore une fois, nous avons la confirmation de la centralité de l'histoire intellectuelle brésilienne dans cette exposition, dont le contraste avec *Art of the Fantastic* ne pourrait pas être plus frappant. Pour clore le catalogue, une liste des faits saillants de la carrière de chaque artiste participant a été rédigée ; elle est suivie d'une ligne du temps structurée comme suit : « Temps de *Modernidade* », composée de quatre colonnes parallèles : « L'art brésilien 1917-1985 », « Évènements brésiliens

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 58.

⁶⁹² Notons ici la similitude avec un autre catalogue d'exposition devenu célèbre : Aracy AMARAL, Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962), catalogue d'exposition, São Paulo/Rio de Janeiro, Pinacoteca do Estado de São Paulo/Museu de arte moderna do Rio de Janeiro, 1977.

2. Séville, Paris, Cologne et New York : les artistes latino-américains du 20^e siècle

Au début des années 1990, dix ans après l'échec de l'organisation d'une exposition itinérante d'art latino-américain, Waldo Rasmussen et le Musée d'art moderne de New York relancent ce projet. L'exposition *Latin American Artists of the Twentieth Century* est prévue pour une première itération à Séville, en Espagne, en 1992, où elle intègre l'Exposition universelle. Elle serait, par la suite, envoyée à Paris. L'année suivante, des montages de l'exposition dans la ville allemande de Cologne et à New York en complètent le circuit. Or, malgré le projet initial, il n'est pas possible de la considérer comme une seule et même exposition conçue pour être itinérante, notamment lorsque nous considérons la différence entre le plan de Rasmussen et l'exposition qui a été réalisée par le Centre Georges Pompidou, partenaire du MoMA en France. Nous ferons ci-dessous, tout d'abord, un survol des différences entre les quatre versions de l'exposition, et nous analyserons plus en profondeur, par la suite, le conflit entre New York et Paris. Encore une fois, nous nous intéressons principalement à la participation des critiques d'art d'Amérique latine à ces projets, soit en tant que consultants, soit pour leurs contributions aux catalogues. Il s'agit surtout de se questionner sur ce en quoi ce conflit nous informe pour analyser la place occupée par l'Amérique latine au sein de la guerre culturelle entre ces deux puissances hégémoniques.

2.1. Vue d'ensemble d'une exposition itinérante en transformation

Artistas latinoamericanos del siglo XX fut présentée du 11 août au 12 octobre 1992 dans l'ancienne gare ferroviaire Plaza de Armas, le Pavillon de la ville de Séville dans l'Exposition universelle de 1992. Le choix de l'Espagne pour l'Expo 92 est plein d'implications politiques et historiques. Après plusieurs décennies de dictature franquiste, le pays avait tenu ses premières élections démocratiques en 1977. Ce grand événement marque ainsi une nouvelle phase de son insertion dans les relations culturelles internationales. Ce projet d'avenir est pourtant ancré dans les gloires d'un long passé colonial : « L'Ère des découvertes », thème officiel de l'exposition, célèbre le cinquième centenaire de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique et, par conséquent, le protagonisme espagnol dans l'histoire occidentale. En effet, c'est le Commissariat de la ville de Séville pour 1992 [*Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992*] qui fait la commande d'une exposition d'art latino-américain au MoMA. Il s'agit d'un cadre institutionnel très particulier, notamment parce que, du côté espagnol, il n'y a pas d'institution muséale impliquée dans le projet. Waldo Rasmussen et le musée new-yorkais furent ainsi les seuls responsables pour la conception

de cette exposition et le choix des œuvres. Il s'agit d'un produit final, d'une exposition « prête-à-installer ».

Dans la préface du catalogue espagnol, Rasmussen tient à préciser qu'il s'agit d'un projet différent d'autres réalisés les années précédentes aux États-Unis, surtout en ce qui concerne le cadre « exotique » dans lequel on enferme le plus souvent les arts d'Amérique latine (figure 36)⁶⁹⁴. Sans qu'il y ait mention directe de l'exposition *Art of the Fantastic*, il reste évident qu'il s'agit du modèle à éviter. L'exposition inaugurée à Séville chercherait au contraire, selon lui, à intégrer les arts du sous-continent dans le grand récit de l'histoire de l'art occidental. Pour cette raison, on organise les œuvres chronologiquement et selon des critères stylistiques qui témoignent de leurs rapports étroits avec les traditions modernes « internationales ». Cette exposition s'opposerait de cette manière à la notion d'un art « régional », ainsi qu'à la séparation entre les productions artistiques latino-américaine et nord-occidentale et leurs histoires respectives.

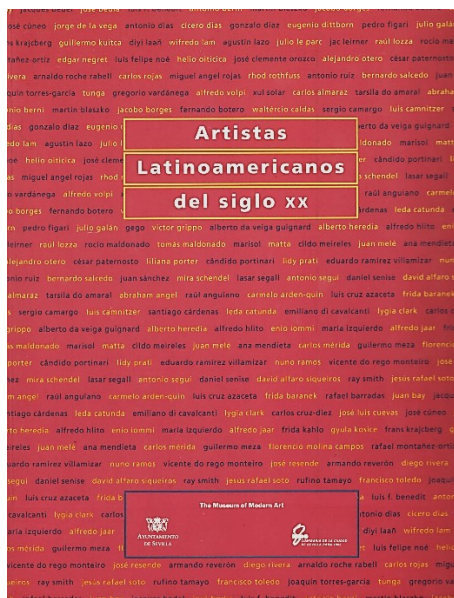


Figure 36 Couverture du catalogue de l'exposition *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Séville, 1992.

La préface de Rasmussen est suivie d'un long essai d'introduction à l'art latino-américain. Intitulé « Twentieth-Century Artists in Latin America: a view from the end of the century », ce texte signé

⁶⁹⁴ Waldo RASMUSSEN, « Préface », dans *Art d'Amérique latine, 1911-1968*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 24.

par l'historien de l'art étasunien Edward J. Sullivan est censé servir de guide ou de cadre interprétatif pour le public de l'exposition. Il s'agit du seul texte critique inclus dans le catalogue.

Où se trouvent alors les critiques d'art du réseau latino-américaniste dans cette exposition ? Dans la liste des conseillères et des conseillers – Aracy Amaral, Rita Eder, Ángel Kalenberg et d'autres – et dans quelques notes de bas de page du texte de Sullivan. Ce dernier, fait d'ailleurs une brève référence au développement et à la projection internationale de la critique latino-américaine dans les années précédant cette exposition. Il n'en demeure pas moins que la participation de la critique du sous-continent à ce projet semble très marginale, notamment si on la compare au projet originel d'exposition itinérante du MoMA, prévue au début des années 1980. Nous pouvons ainsi supposer que les désaccords et les conflits ouverts entre les critiques d'Amérique latine et Rasmussen dix ans plutôt ont mené à une exclusion délibérée de la plupart de ses anciens collaborateurs et collaboratrices. Or, afin d'éviter toute accusation d'impérialisme, la liste des conseillers et conseillères latino-américains est sans aucun doute importante. Aracy Amaral était peut-être consciente de ce piège. C'est ce que nous nous saisissons dans une lettre que lui envoie Waldo Rasmussen :

Dear Aracy,

[...] The show is now opening in Seville on August 11 and I am writing to all advisors to the exhibition in hopes that they can come to Seville for the opening. However, I am embarrassed never to have responded to your letter of August 30th in which you stated that you preferred not to be listed as an advisor. I am afraid I don't understand your position regarding this at all since we have exchanged views on the selection in correspondence and in meetings in São Paulo. You have given valuable advice which I have considered carefully, and in fact you have played a more active role than several of the other advisors. I hope very much that you will reconsider and agree to be listed as an advisor in the catalog⁶⁹⁵.

Le nom d'Aracy Amaral, selon le désir exprimé par Rasmussen, se trouve dans la liste des conseillers publiée dans le catalogue de l'exposition. Après l'avoir visitée, à Séville, Amaral n'est pourtant pas rassurée, l'ayant même surnommée Séville-Disneyland⁶⁹⁶. En fait, elle s'était fortement engagée dans la réalisation de l'exposition précédente, annulée définitivement en 1981, pour laquelle elle avait suggéré non seulement les thèmes mais aussi les spécialistes qui pourraient

⁶⁹⁵ Waldo RASMUSSEN, Lettre à Aracy Amaral. New York, 23 juin 1992. AAA-LAATC-070, IEB-USP.

⁶⁹⁶ C'est Damián Bayón qui mentionne cette évaluation négative de l'exposition de la part d'Aracy Amaral dans une lettre qu'il envoie à celle-ci, affirmant d'ailleurs être du même avis. Damián BAYÓN. Lettre à Aracy Amaral. Paris, 30 juillet 1992. AAA-C-DB-084, IEB-USP.

les approfondir⁶⁹⁷. La débâcle postérieure et notamment les relations intellectuelles asymétriques dans le processus d'édition du livre qui accompagnerait l'exposition ont, pourtant, montré que le MoMA ne partage pas facilement son prestige institutionnel. L'exposition *Art of the Fantastic*, en 1987, avait aussi fait augmenter le malaise entre les critiques d'Amérique latine et les institutions culturelles des États-Unis. L'hésitation d'Aracy Amaral à voir son nom figurer dans ce nouveau projet est donc facilement compréhensible.

Quand l'exposition itinérante de Rasmussen arrive à Paris, son encadrement institutionnel change radicalement. Elle débarque dans le Centre Georges Pompidou, qui abrite le Musée National d'art moderne (MNAM). C'est-à-dire qu'elle se retrouve dans une institution qui possède son propre discours sur l'art moderne et l'histoire de l'art occidental et dont le prestige international rivalise avec celui du MoMA. L'exposition se transforme ainsi radicalement, à tel point qu'il s'agit carrément d'un autre projet, qui ne fait que profiter du travail du MoMA auprès des prêteurs aux États-Unis et en Amérique latine et, par conséquent, d'une belle disponibilité en Europe d'œuvres d'art latino-américain. Nous revenons, dans la deuxième partie de cette section à la joute entre ces deux géants institutionnels de l'histoire de l'art. Pour l'instant, nous nous limitons à décrire les particularités de chacune de ces expositions.

Art d'Amérique latine 1911-1968 fut à l'affiche au Centre Pompidou du 12 novembre 1992 au 11 janvier 1993. Parallèlement, les œuvres les plus récentes – le projet originel inclut les années 1970 et 1980 – intègrent une deuxième exposition, *Amériques latines : art contemporain*, présentée à l'Hôtel des Arts⁶⁹⁸, également à Paris, du 17 novembre 1992 au 11 janvier 1993. Dans la liste des commissaires de l'exposition du Centre Pompidou, Alain Sayag et Claude Schweisguth, assistés de Claire Blanchon. Waldo Rasmussen, concepteur de ce qui était supposé être une exposition itinérante, apparaît dans la liste des remerciements. Le catalogue parisien est d'une ambition bien plus grande que celui de Séville, notamment en ce qui concerne le nombre de textes critiques, la présence de la critique d'art latino-américaine et l'attention accordée à l'histoire de la pensée artistique dans le sous-continent (figure 37). Il est clair que *Modernidade*, présentée cinq ans auparavant, en fut le modèle. Tout d'abord, il faut mentionner que les quatre essais de présentation générale, placés en ouverture du catalogue, sont signés par des critiques latino-américains : Damián

⁶⁹⁷ Aracy AMARAL. Lettre à Waldo Rasmussen. São Paulo, 11 avril 1978. AAA-MALA-012, IEB-USP.

⁶⁹⁸ L'Hôtel des Arts fut un espace d'exposition du Ministère de la Culture français aménagé dans l'ancien Hôtel Solomon de Rothschild entre 1991 et 1993, avant de céder la place au Centre National de la photographie (CNP). Actuellement, ce bâtiment est le siège de plusieurs associations culturelles.

Bayón (Argentine), Álvaro Medina (Colombie), Roberto Pontual (Brésil) et Miguel Alvarez Acosta (Mexique). Puis, comme dans *Modernidade*, nous retrouvons ici les traductions de nombreux manifestes et textes critiques ayant constitué différents projets artistiques et critiques en Amérique latine au long du 20^e siècle. Parmi eux, des textes d'artistes : des Brésiliens Oswald de Andrade (années 1920) et Ferreira Gullar (années 1950), du Mexicain David Alfaro Siqueiros (années 1920), des Uruguayens Joaquín Torres-García (années 1930) et Rhod Rothfuss (années 1940), de l'Argentin Julio Le Parc (années 1960), du Chilien Roberto Matta (années 1980) et d'autres. Ces textes s'alternent avec ceux signés par des intellectuels et critiques d'art latino-américains – dont Alejo Carpentier, Octavio Paz, Marta Traba (décédée en 1983) et Ángel Kalenberg – et Français – parmi lesquels Pierre Restany, Antonin Artaud, Régis Debray et Alain Jouffroy (figures 38 et 39). Les critiques du sous-continent sont mis en évidence à côté des Français qui, depuis des décennies, entretenaient des liens significatifs avec les cultures latino-américaines. On célèbre ainsi à la fois la pensée artistique d'Amérique latine et les relations intellectuelles et d'amitié entre l'Amérique latine et la France, cela, ironiquement, dans le cadre d'une exposition proposée initialement par le MoMA.

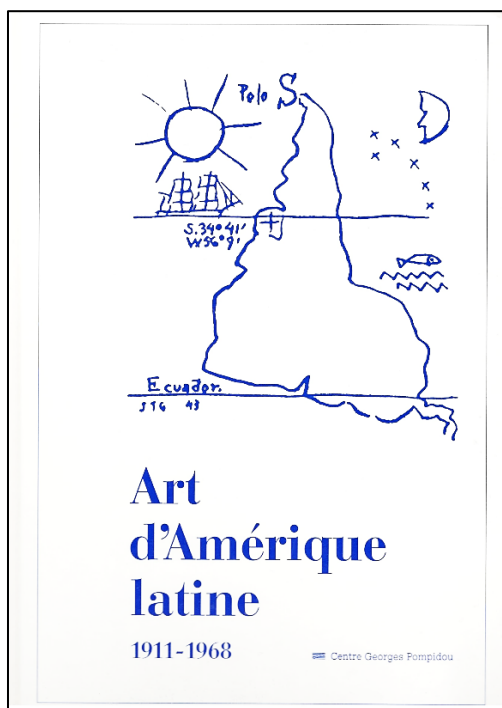


Figure 37 Couverture du catalogue de l'exposition *Art d'Amérique latine 1911-1968*, Centre Georges Pompidou, 1992.

Sommaire

Préfaces

Dominique Bozo Art d'Amérique latine, 1911-1968	11
Waldo Rasmussen L'honneur a été grand...	12
Alain Sayag Plat unique?	14

Présentation générale

Damián Bayón Malentendu européen sur l'art latino-américain	16
Álvaro Medina La fondation de l'art latino-américain, 1887-1930	26
Roberto Pontual Entre la main et la règle: Élan constructif en Amérique latine	40
<i>Miguel Alvarez Acosta: Posada à Paris</i>	53

1. Les précurseurs

Alain Sayag	59
-------------	----

Futuristes et cubistes

Christian Deronet Diego Rivera, ou comment être ou ne plus être «cubiste»	60
Serge Fauchereau Le stridentisme (El estridentismo)	70
<i>Angel Kalenberg: Rafael Pérez Barradas</i>	75

L'avant-garde brésilienne

Mario Carelli A Paris, les Brésiliens à l'affût de la modernité	94
Cécilia Rodriguez dos Santos L'autre phare de Colomb Origines de l'architecture moderne au Brésil	116
<i>Oswald de Andrade: Manifeste de la poésie Pau Brasil</i>	123

<i>Oswald de Andrade: Manifeste anthropophage</i>	130
<i>Blaise Cendrars: São Paulo</i>	132

Expressionnistes

<i>Waldemar George: Lasar Segall</i>	134
<i>Mario II. Gradowczyk: Xul Solar</i>	138
<i>Angel Kalenberg: José Cúneo</i>	140

Trois singuliers:

Figari, Reverón, da Veiga Guignard

<i>Alejo Carpentier: Pedro Figari et le classicisme latino-américain</i>	156
<i>Alejandro Otero: Armando Reverón</i>	159

2. Le muralisme mexicain

Alain Sayag	173
-------------	-----

Le muralisme

Raquel Tibol Séquences du muralisme mexicain	174
Serge Fauchereau La naissance du muralisme mexicain	192
<i>David Alfaro Siqueiros: Trois appels d'orientation actuelle aux peintres et sculpteurs de la nouvelle génération américaine</i>	198
<i>David Alfaro Siqueiros: Déclaration sociale, politique et esthétique</i>	200

L'art engagé

Régis Debray Guayasamín et les hommes de maïs	228
<i>Hannes Meyer: Le Taller Gráfica Popular</i>	231
<i>Louis Aragon: Antonio Berni</i>	244

3. Surréalismes et surréalistes

Claude Schwegisguth	248
Surréalismes	
Olivier Debroyse Les rêves artistiques du Mexique moderne	250

Figure 38 Première page du sommaire du catalogue de l'exposition *Art d'Amérique latine 1911-1968*, Centre Georges Pompidou, 1992.

<i>Antonin Artaud:</i>			
<i>La peinture de María Izquierdo</i>	270		
<i>Diego Rivera: Frida Kahlo</i>	278		
<i>Frida Kahlo</i>	279		
Surréalistes			
<i>René Char: De la Sainte famille au Droit à la paresse</i>	290		
<i>Matta: El verbo america</i>	296		
<i>Édouard Glissant: Agustín Cárdenas</i>	303		
<hr/>			
4. Du constructivisme au cinétisme			
Serge Lemoine			
Nouveau monde	306		
Torres-García			
Margit Rowell			
Le constructivisme de Torres-García: une tentative de synthèse	308		
<i>Joaquín Torres-García: Vouloir construire</i>	315		
<i>Théo Van Doesburg:</i>			
<i>Le planisme de Torres-García</i>	316		
<i>Joaquín Torres-García: L'école du Sud</i>	318		
Les groupes Arte Concreto-Invencción et Madí			
Agnès de Maistre			
Le mouvement Madí	336		
<i>Rhod Rothfuss:</i>			
<i>Le cadre: un problème de l'art plastique actuel</i>	349		
Le style «International»			
Pierre Restany			
Brésil, la diversité des courants artistiques d'après-guerre	362		
<i>Manifeste du Río Negro.</i>			
<i>Du naturalisme intégral</i>	368		
<i>Manifeste du néo-concrétisme, 1959</i>	370		
Le cinétisme			
<i>Propositions générales du Groupe de recherche d'art visuel</i>	382		
<i>Carlos Cruz-Diez: La construction d'un langage</i>	385		
<i>Julio Le Parc: Guérilla culturelle?</i>	388		
<i>Soto / Sara Sabic: Entretien</i>	391		
<hr/>			
		5. Figurations	
		Alain Sayag	399
		<i>Octavio Paz: Définitions de Tamayo</i>	400
		Teresa del Conde	
		Affinités délibérées	408
		<i>Jorge López Anaya: Alberto Heredia</i>	419
		<i>Aldo Pellegrini: Jorge de la Vega</i>	421
		<i>Marta Traba: Botero</i>	426
		<i>Armando Morales/Celia S. de Bürbragher: Entretien</i>	431
		<i>André Pieyre de Mandiargues: Toledo</i>	435
		<i>Toledo</i>	437
		<i>Octavio Paz: Totalité et fragment</i>	440
		<i>Édouard Glissant: Gamarra</i>	442
		<i>Alain Jouffroy: Herman Braun-Vega</i>	443
		<i>André Pieyre de Mandiargues: Antonio Seguí</i>	444
		<i>Frans Krajcberg</i>	447
<hr/>			
		6. Architecture	
		Mihail Moldoveanu	
		L'exposition de Séville de 1929	
		La tentative d'une architecture nationale	452
		Lena Soffer, Antoine Grumbach	
		Carlos Raúl Villanueva	456
		Margareth da Silva Pereira	
		L'utopie et l'histoire	
		Brasília: entre la certitude et la forme et le doute de l'image	462
		Caroline Mierop,	
		en collaboration avec Daniel Gonzales Romero	
		Luis Barragán, architecte mexicain (1902-1988)	472
<hr/>			
		Chronologies	
		Pierre Vayssière: Chronologie historique	483
		Álvaro Medina: Chronologie artistique	488
		Bibliographie	497
		Biographies	501
		Index	516

Figure 39 Deuxième page du sommaire du catalogue de l'exposition *Art d'Amérique latine 1911-1968*, Centre Georges Pompidou, 1992.

Le catalogue d'*Amérique latines. Art contemporain*, le pendant contemporain de l'exposition du Centre Georges Pompidou, est moins imposant (figure 40)⁶⁹⁹. Il ne contient que deux textes, une introduction du commissaire Ramon Tio Bellido, critique d'art français, directeur de l'Hôtel des Arts⁷⁰⁰, et un essai de la critique brésilienne Sheila Leirner, que nous avons rencontrée dans notre chapitre précédent, lorsqu'elle était une adversaire véhémente de la Biennale latino-américaine de São Paulo de 1978.

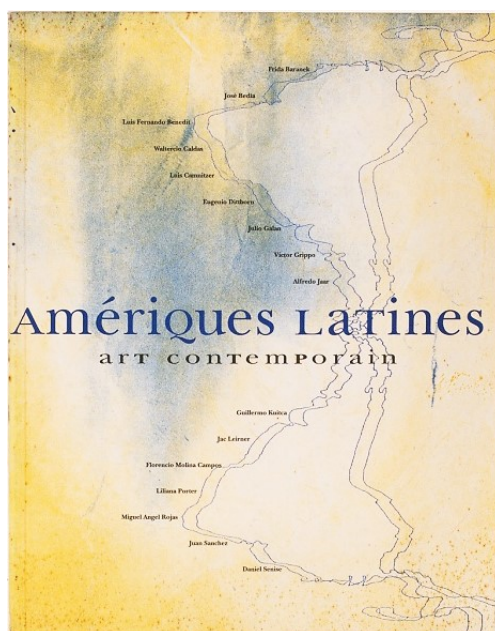


Figure 40 Couverture du catalogue de l'exposition *Amériques latines. Art contemporain*, Hôtel des Arts, Paris, 1992.

Sur les pages subséquentes, des photographies des œuvres en exposition, une sélection parmi celles présentées à Séville. Prédomine ici l'art expérimental, que Leirner définit comme des « manifestations non commerciales, qui se placent délibérément hors des circuits de consommation », dont les œuvres conceptuelles, à un moment où « le temps des innovations formelles est passé »⁷⁰¹. Les innovations formelles *de la modernité*, peut-on ajouter, sont devenues

⁶⁹⁹ *Amériques Latines: art contemporain*, catalogue d'exposition, Paris, Fondation Nationale des Arts, 1993.

⁷⁰⁰ Ramon Tio Bellido est né à Toulouse de parents réfugiés de l'Espagne franquiste. Pour plus de données biographiques, consulter le site web de l'Association internationale des critiques d'art, dont il a été le président de la section française entre 1989 et 1996 : <https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/tio-bellido-ramon>. Consulté le 16 mai 2023.

⁷⁰¹ Sheila LEIRNER, « L'art du Nouveau Monde vers un monde nouveau », dans *Amériques Latines: art contemporain*, catalogue d'exposition, Paris, Fondation Nationale des Arts, 1993, p. 13.

chose du passé, et avec cela le temps de la prévalence de l'influence française en Amérique latine semble aussi révolu. Des seize artistes sélectionnés, cinq (Luis Camnitzer, Julio Galán, Alfredo Jaar, Liliana Porter et Juan Sánchez), presque un tiers donc, vivent à New York, une à Paris (Frida Baranek), et les autres dans des villes latino-américaines. Dans ce cadre-ci, il aurait été certainement difficile de garder le discours tenu dans le catalogue de la section moderne de l'exposition, au Centre Pompidou, qui insiste sur les liens inébranlables entre la France et l'Amérique latine. Nous revenons plus loin sur les conséquences de cette césure.

Après un séjour « subversif » à Paris, l'exposition itinérante de Rasmussen arrive au Musée Ludwig, à Cologne, où elle fut à l'affiche du 9 février au 25 avril 1993 sous le même titre qu'à Séville, *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*. Il s'agit sans doute de la ville qui a le moins de connexion directe avec l'Amérique latine. En effet, l'exposition n'y a pas connu un grand succès public. L'Italienne Francesca Onofri, commissaire responsable de l'exposition au Musée Ludwig, le regrette dans une lettre adressée à Claire Blanchon, sa collègue du Centre Pompidou.

Chère Claire,

[...] l'exposition tire à sa fin. Elle n'a malheureusement pas eu la fréquentation qu'elle aurait méritée et que nous attendions tous. Dommage, mais le public allemand ne connaît rien de l'Amérique latine et n'est clairement pas encore « mature » pour une exposition comme celle-ci. Les gens qui l'ont visitée en sont enthousiastes et beaucoup reviennent plus d'une fois. Bah ! [...] ⁷⁰²

Dans le catalogue allemand, un avant-propos de Marc Scheps, directeur du Musée Ludwig, est suivi de la préface de Waldo Rasmussen et de la longue introduction d'Edward Sullivan, reprenant ainsi les textes publiés dans le catalogue de Séville (figure 41) ⁷⁰³. Ensuite, figurent des reproductions des œuvres exposées, divisées chronologiquement en six catégories – pionniers de la modernité, muralistes mexicains, aspects du surréalisme, tendances constructivistes, formes de la figuration et art actuel. Dans la dernière section, six essais thématiques, dont les deux premiers anticipent des textes qui paraîtront dans le catalogue new-yorkais – Max Kozloff sur le muralisme mexicain et Dore Ashton sur le surréalisme latino-américain – tandis que les autres avaient été publiés dans les catalogues des expositions parisiennes – Octavio Paz à propos de l'œuvre de

⁷⁰² Francesca ONOFRI, Lettre à Claire Blanchon. Cologne, 19 avril 1993. Archives du Centre Pompidou. Notre traduction. Dans le texte original : « Carissima Claire, [...] Qui siamo agli sgoccioli della mostra, che purtroppo non ha avuto l'affluenza di pubblico che merita e che tutti noi ci aspettavamo. Peccato, ma il pubblico tedesco non conosce niente dell'America Latina ed evidente non è ancora "maturo" per un'esposizione come questa. Le persone che l'hanno visitata sono entusiaste e molti tornano più di una volta. Bah! [...] ».

⁷⁰³ Marc SCHEPS (dir.), *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, catalogue d'exposition, Munich, Prestel, 1993.

Tamayo, Roberto Pontual sur l'élan constructiviste latino-américain, Margit Rowell sur Torres-García et le texte de Sheila Leirner sur l'art actuel (figure 43).

La tournée européenne terminée, l'exposition itinérante de Rasmussen arrive à son dernier point de chute, à New York. *Latin American Artists of the Twentieth Century* fut à l'affiche au Musée d'art moderne du 6 juin au 7 septembre 1993 (figure 42). Le catalogue du MoMA est des plus classiques : avant-propos du directeur du musée, Richard E. Oldenburg, introduction de Rasmussen et puis une séquence impressionnante de quatorze essais savants⁷⁰⁴. Il s'éloigne ainsi le plus possible du Centre Pompidou, dont le catalogue « hétérodoxe » alterne, nous l'avons vu, des textes critiques actuels et anciens avec des documents historiques et des textes d'artistes. Dans le catalogue new-yorkais, aucun des textes « parisiens » n'apparaît, quelques-uns étant même remplacés par des équivalents, portant sur les mêmes thèmes, mais produits spécifiquement pour New York (figure 44). C'est le cas du texte de Pontual à propos de « l'élan constructif » latino-américain, publié à Paris et à Cologne, remplacé au MoMA par un essai d'Aracy Amaral sur les « tendances constructives » ; et du texte de Rowell sur le constructivisme de Joaquín Torres-García, publié aussi dans les deux catalogues européens, délaissé à New York au profit d'un texte de Florencia Bazzano Nelson sur le même thème. Il s'agit là d'un des nombreux indices de la guerre culturelle éclatée entre Paris et New York autour de leurs projets concurrents d'exposition d'art latino-américain. New York vola peut-être l'art moderne à Paris dans les années 1940. Or, Paris tient au moins à garder l'Amérique latine de son côté. C'est ce que nous verrons dans la prochaine section de ce chapitre.

⁷⁰⁴ RASMUSSEN, Waldo, BERCHT, Fatima, FERRER, Elizabeth, *Latin American Artists of the Twentieth Century*, catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 1993.



Figure 41 Couverture du catalogue de l'exposition *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, Musée Ludwig, Cologne, 1993.

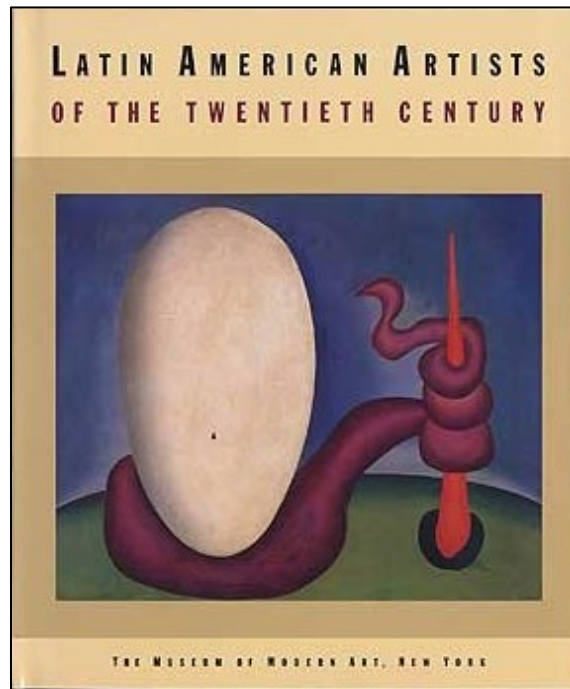


Figure 42 Couverture du catalogue de l'exposition *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Museum of Modern Art, New York, 1993.

Inhalt

Marc Scheps	7	Vorwort
Waldo Rasmussen	9	Geleitwort
Edward J. Sullivan	11	Lateinamerikanische Künstler des 20. Jahrhunderts

Tafeln

	55	Pioniere der Moderne
	99	Mexikanische Muralisten
	115	Aspekte des Surrealismus
	145	Konstruktivistische Tendenzen
	185	Formen der Figuration
	199	Kunst der Gegenwart
Max Kozloff	238	Orozco und Rivera: Die mexikanische Freskomalerei und die Paradoxie des Nationalismus
Dore Ashton	249	Lateinamerika und der Surrealismus
Octavio Paz	259	Rufino Tamayo und die lateinamerikanische Kunst
Roberto Pontual	265	Zwischen Hand und Lineal: Die konstruktivistische Strömung in Lateinamerika
Margit Rowell	274	Torres-Garcías Konstruktivismus: Versuch einer Synthese
Sheila Leirner	279	Die Kunst der Neuen Welt in einer neuen Zeit
	284	Künstler-Biographien
	333	Register

Figure 43 Table des matières du catalogue de l'exposition *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, Musée Ludwig, Cologne, 1993.

CONTENTS

9	Foreword Richard E. Oldenburg
11	Introduction to an Exhibition Waldo Rasmussen
18	Notes on the Birth of Modernity in Latin American Art Edward J. Sullivan
40	Armando Reverón Rina Carvajal
46	Xul Solar: World-Maker Daniel E. Nelson
52	Tarsila do Amaral Fatima Bercht
60	Orozco and Rivera: Mexican Fresco Painting and the Paradoxes of Nationalism Max Kozloff
72	Joaquín Torres-García and the Tradition of Constructive Art Florencia Bazzano Nelson
86	Abstract Constructivist Trends in Argentina, Brazil, Venezuela, and Colombia Aracy Amaral
100	Lygia Clark and Hélio Oiticica Guy Brett
106	Surrealism and Latin America Dore Ashton
116	Maria Izquierdo Elizabeth Ferrer
122	New Figuration, Pop, and Assemblage in the 1960s and 1970s Jacqueline Barnitz
134	The Theme of Crisis in Contemporary Latin American Art Paulo Herkenhoff
144	Displacement and the Reinvention of Identity Charles Merewether
156	Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America Mari Carmen Ramírez
169	Plates
371	Biographies of the Artists
399	Selected Bibliography
413	Acknowledgments
417	Lenders to the Exhibition
418	Trustees of The Museum of Modern Art
419	Photograph Credits
421	Index

Figure 44 Table des matières du catalogue de l'exposition *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Museum of Modern Art, New York, 1993.

2.2. Paris versus New York : Amérique latine, l'objet du désir

Paris represented the International of culture. To it, the city contributed something of its own physiognomy, a pleasing gift of sidewalk cafés, evening streets, shop signs, postmen's uniforms, argot, discursive female janitors. But despite this surface local color, twentieth-century art in Paris was not Parisian; in many ways it was more suited to New York or Shanghai than to this city of eighteenth-century parks and alleys. What was done in Paris demonstrated clearly and for all time that such a thing as international culture could exist. Moreover, that this culture had a definite style: the *Modern*.

Harold Rosenberg, 1940⁷⁰⁵.

La dénomination « Amérique latine » est née sous le Second Empire français, lorsque la France songeait à garder la portion latine de l'Amérique dans sa sphère d'influence malgré la montée en importance de la puissance anglo-saxonne du nord du continent⁷⁰⁶. Plus d'un siècle plus tard, l'Amérique latine continue d'être l'objet du désir de ces deux acteurs géopolitiques majeurs. C'est ce que nous constatons en analysant les conflits entre le MoMA et le Centre Pompidou autour de l'exposition d'art latino-américain coorganisée par les deux institutions au début des années 1990. Depuis la Seconde Guerre mondiale, la centralité culturelle de la Ville lumière était devenue précaire au profit de l'essor de New York, ce qui entraîna une querelle entre les critiques d'art des deux côtés de l'Atlantique, souvent disputée autour de notions telles qu'*originalité* et *influence*, à partir desquelles on a tenté d'affirmer une scène artistique ou l'autre comme moteur de la modernité. Cette dispute fut également conséquente dans les débats internes à la critique d'art latino-américaniste. Elle est, par exemple, au centre des désaccords entre les Brésiliens et Marta Traba, que nous avons examinés dans le chapitre précédent. Frederico Morais et Aracy Amaral qui défendent l'art conceptuel latino-américain, l'art postmoderne selon la classification proposée par Mário Pedrosa, où l'influence new-yorkaise est notable. Traba qui réfute vigoureusement ces pratiques et qui reste fidèle à la modernité européenne, aux pratiques directement affiliées aux avant-gardes historiques parisiennes⁷⁰⁷. Nous sommes en effet confrontés aux conséquences pour les relations culturelles internationales du « transfert » du centre de la modernité de Paris à New

⁷⁰⁵ Harold ROSENBERG, « The Fall of Paris », dans *The Tradition Of The New*, New York, Da Capo, 1994, p. 210 [1960 pour le livre ; 1940 pour l'article].

⁷⁰⁶ Walter MIGNOLO, *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2007.

⁷⁰⁷ Voir le chapitre précédent et également la transcription des discussions tenues au symposium d'Austin de 1975. Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad*, op. cit.

York⁷⁰⁸. Comme dans la deuxième moitié du 19^e siècle, la montée de l'influence des États-Unis en Amérique latine ne laissera pas les Français indifférents.

Cette joute culturelle entre Paris et New York fut notamment étudiée par l'historien de l'art Serge Guilbaut dans *Comment New York vola l'idée d'art moderne* (1983 pour l'édition en anglais)⁷⁰⁹. Il suit la piste lancée dix ans plus tôt par Eva Cockcroft, insistant notamment sur la construction d'une fausse neutralité politique de l'art aux États-Unis dans les discours d'artistes et surtout dans la critique formaliste de Clement Greenberg, Irving Sandler, Frank O'Hara, entre autres, ainsi que son application muséologique au MoMA d'Alfred Barr. Selon Guilbaut, « ce type d'histoire de l'art est bien connu et n'est en fait qu'un essai de chronologie serrée, une distribution de palmes (qui a créé quoi en premier), qu'une étude des influences, qu'une classification, une apologie du groupe et une hagiographie. Le processus cumulatif de ces histoires de l'art n'est que descriptif »⁷¹⁰. Afin de déjouer le piège formaliste, Guilbaut se propose alors de comprendre le succès de l'expressionnisme abstrait new-yorkais dans un cadre politique et économique plus large, celui de la guerre froide et de la folie anticommuniste aux États-Unis.

Arrivée au MoMA dans les années 1950, Waldo Rasmussen, un jeune homme en début de carrière, s'est formé intellectuellement dans le formalisme de Greenberg et de Barr et politiquement dans la diplomatie culturelle de Porter McCray et des Rockefeller. En effet, les arguments formalistes lui servent justement à nier toute intention politique ou, de manière générale, extra-artistique dans son travail. C'est toujours le cas en 1994, dans un entretien qu'il accorde peu après la fin de son exposition d'art latino-américain :

The « combat zone » describes the feeling I had about the International Program vis à vis American art in Europe, and elsewhere, too. I remember when I was in São Paulo for that second (sic) *Bienal* in 1957 [it was the IV *Bienal*], that was a very controversial show [...]. The Pollock got an hors de concours award but no other American artist did. There was a pride in American art, a national feeling about it, I guess. But for me it was always about the art, it wasn't about the U.S.A. It was about this art that was under-recognized. I thought it was the greatest art being done anywhere in the world, and I still think I'm right. The particular fight was against Paris, I think, because of the feeling of condescension the French had towards U.S. art, and that was a kind of battle⁷¹¹.

⁷⁰⁸ À ce sujet, voir Serge GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne: expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, J. Chambon, 1989, trad. de Catherine FRAIXE.

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁷¹¹ Waldo RASMUSSEN, Transcription de l'entretien avec Waldo Rasmussen, *op. cit.*

« Je trouvais que c'était le plus grand art réalisé partout dans le monde, et je crois toujours avoir raison ». C'est donc avec cette certitude que Rasmussen se met en contact, dès 1991, avec Dominique Bozo, président du Centre Pompidou, et Alain Sayag, le commissaire de la « version française » de son projet d'exposition d'art latino-américain⁷¹². C'est donc « contre la condescendance des Français » envers lui et envers l'histoire de l'art faite au MoMA qu'il se bat lorsqu'il essaie – en vain – d'empêcher Alain Sayag de modifier son projet d'exposition. Notons d'ailleurs que, du côté français, la contrariété causée par la perte de la centralité dans la scène artistique internationale était aussi toujours présente dans les années 1990, ce dont témoignent des textes critiques et des expositions des années 1990 et 2000 s'intéressant à l'art de la deuxième moitié du 20^e siècle des deux côtés de l'Atlantique⁷¹³. La dispute entre Paris et New York pour l'hégémonie dans l'art moderne, initiée dans les années 1940, garde ainsi une actualité étrange cinquante ans plus tard.

La correspondance entre Rasmussen, Dominique Bozo et Alain Sayag nous donne un bon aperçu de l'ambiance lourde créée par les désaccords entre le MoMA et le Centre Pompidou. Le conflit initial semble être une question de disponibilité d'espace. L'institution française propose, au départ, la Grande Galerie, au 5^e étage, et les galeries d'art contemporain du rez-de-chaussée. Cependant, en novembre 1991, il est clair que ces dernières seraient occupées par d'autres expositions. Cette réduction de surface serait la raison – ou le prétexte – pour l'exclusion à Paris des œuvres récentes, celles d'après 1968. Rasmussen est furieux :

I would like urgently to request that the decision to limit the exhibition to the Grande Galerie be reconsidered. I believe it does serious injustice to the intention of LATIN AMERICAN ARTISTS OF THE TWENTIETH CENTURY to delete the contemporary section which has always been an important focus of the show. Surely this deletion would also reflect adversely on the Centre Pompidou's attitude to contemporary art. § [...] equally I must ask that the intent of my exhibition be respected and that it is understood that I will be a full participant in decisions regarding it⁷¹⁴.

⁷¹² Curieusement, la première note de fin de l'ouvrage de Serge Guilbaut est une critique de ce qu'il perçoit comme la reproduction du récit « victorieux » de l'expressionnisme abstrait étasunien par Dominique Bozo dans son texte pour le catalogue de l'exposition Pollock organisée au Centre Pompidou en 1982. Serge GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne: expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, op. cit., p. 271.

⁷¹³ À ce sujet, voir Sophie LE CAM, « La rivalité Paris/New York à travers les expositions récentes d'œuvres françaises et américaines », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 1, Association française d'études américaines (AFEA), 2003, <https://journals.openedition.org/transatlantica/553>. Consulté le 25 avril 2023.

⁷¹⁴ Waldo RASMUSSEN. Lettre à Dominique Bozo. New York, 4 novembre 1991. Boîte 97137/007 (Amériques latines), Archives du Centre Georges Pompidou.

Un autre extrait de cette même lettre nous laisser entrevoir que l'enjeu est moins l'espace expositionnel que l'espace géopolitique :

When Alain came to see me in September, he again confirmed that the exhibition would be shown on both floors but he also raised the idea of showing the work of Latin American artists living in Paris as part of the contemporary section of my exhibition on the ground floor. I said I would be glad to discuss such collaboration but I questioned attaching importance to where artists lived⁷¹⁵.

Il semble évident qu'Alain Sayag cherchait alors une solution pour l'éléphant dans la pièce, la forte empreinte des avant-gardes new-yorkaises sur les œuvres contemporaines sélectionnées par Rasmussen, notamment les pratiques conceptuelles d'artistes tels Luis Camnitzer, Antonio Dias, Cildo Meireles et Waltércio Caldas. C'est pourquoi, contrairement à l'objection de Rasmussen, le lieu « où les artistes ont vécu » se révèle alors d'une importance cruciale.

Les conflits entre Rasmussen et Sayag se sont poursuivis tout au long des mois subséquents. C'est surtout auprès de Bozo que l'Étatsunien essaie de reprendre le contrôle sur « son » exposition, qui s'éloignait rapidement du projet originel : « Cher Dominique, Alain Sayag et moi-même avons plusieurs divergences d'opinions concernant la sélection de l'exposition latino-américaine que je me sens obligé de vous référer »⁷¹⁶. Les désaccords touchent l'ensemble de l'exposition, mais encore une fois Rasmussen insiste sur la portion contemporaine de son projet : « Alain s'oppose à Camnitzer parce que "...cela n'a aucun sens dans la partie historique de l'exposition". Mais l'histoire ne s'est pas terminée en 1968-70, et exclure les œuvres de cette période, qui signalent une véritable innovation, me semble en fait déformer l'histoire »⁷¹⁷. L'histoire ne s'arrête pas au moment où Paris a cessé d'être la force externe la plus importante dans la scène artistique latino-américaine, dit Rasmussen allusivement.

Dans le catalogue de l'exposition parisienne, *Art d'Amérique latine, 1911-1968*, malgré les petites disputes entre les lignes, on ne fait qu'affirmer les bonnes relations entre le MoMA et le Centre Pompidou, en même temps que l'on tient à justifier les modifications apportées au plan de Rasmussen. L'exposition parisienne aurait été préparée en collaboration avec « nos collègues du

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ Waldo RASMUSSEN. Lettre à Dominique Bozo. New York, 26 juin 1992. Boîte 97137/007 (Amériques latines), Archives du Centre Pompidou. Notre traduction. Dans le texte original : « Dear Dominique, Alain Sayag and I have several serious differences of opinion regarding the selection of the Latin American exhibition which I feel I must refer to you ».

⁷¹⁷ *Ibid.* Notre traduction. Dans le texte original : « Alain objects to Camnitzer because "... it has no meaning in the historical part of the show." But history didn't end in 1968-70 and to exclude works from that period that signal real innovation seems to me in fact to misrepresent history ».

MoMA [...], qui ont été attentifs à nos multiples demandes et ont permis d'adapter cette exposition à une sensibilité et à une situation différentes »⁷¹⁸. Toutefois, c'est surtout dans le paragraphe suivant de la préface de Dominique Bozo que la question prend toute sa valeur artistique et surtout critique :

Faute de place, nous n'avons pas pu prolonger cette exposition jusqu'à la période la plus contemporaine. Il est vrai que la subjectivité du choix qu'implique l'exploration de la création récente, la démesure et le gigantisme des œuvres retenues pour la présentation de Séville, nous ont contraints de nous limiter à la période maintenant historique des deux premiers tiers du siècle. L'Hôtel des Arts, que dirige Ramón Tio Bellido, a heureusement accepté de présenter une sélection de ce qui fut montré à Séville et qui rend justice de la manière dont on perçoit, de New York, la production du reste du continent américain⁷¹⁹.

L'allégation initiale – faute de place due au gigantisme et à la démesure des œuvres – cesse d'être une explication suffisante dès que nous lisons ce texte avec un peu plus d'attention. Il devient donc évident qu'il s'agit surtout d'un problème de critique d'art. Au Centre Pompidou, on s'oppose au choix « subjectif » fait à partir du regard new-yorkais sur l'art contemporain latino-américain, des œuvres que Sayag considère d'ailleurs être « très marché international »⁷²⁰. Il n'est pas question, à Paris, d'endosser le récit étasunien sur les arts d'Amérique latine, surtout en ce qu'il confirme le déplacement du centre des avant-gardes de Paris à New York. Ce n'est donc certainement pas une coïncidence si les commissaires parisiens décident d'exposer uniquement l'art latino-américain inspiré de – ou en dialogue avec – la modernité parisienne, refusant toute production récente, où on identifie une « démesure » au goût du jour nord-américain.

Dans sa préface au catalogue de l'exposition, le commissaire Alain Sayag souligne d'autres changements qu'il avait apportés à l'exposition de Rasmussen :

Je tiens donc à remercier Waldo Rasmussen qui initia ce projet, d'avoir, avec tant de constance, supporté toutes nos demandes. Elles furent nombreuses puisqu'à Paris, non seulement le nombre d'œuvres présentées pour la période historique considérée a plus que doublé par rapport à la première étape du circuit à Séville, mais aussi puisque le cadre dans lequel nous avons voulu travailler est différent⁷²¹.

⁷¹⁸ Dominique BOZO, « Préface », dans *Art d'Amérique latine, 1911-1968*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.

⁷¹⁹ *Ibid.*

⁷²⁰ « Il s'agit d'un problème majeur. La dimension de l'exposition à Séville (environ 3000 m²), les choix très "marché international" effectués par Waldo Rasmussen, ses implications, le nombre important d'installations "commandées" très personnelles font que cette section [contemporaine] reste très problématique ». Alain SAYAG. Compte rendu de la réunion avec Waldo Rasmussen le 3 septembre 1991. Archives du Centre George Pompidou.

⁷²¹ Alain SAYAG, « Préface », dans *Art d'Amérique latine, 1911-1968*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 15.

Tandis que l'on affirmait initialement que l'exclusion des œuvres postérieures à 1968 était due à un manque d'espace, la sélection finale inclut, pour la période choisie, 1911-1968, le double du nombre d'œuvres prévu par Rasmussen. Continuons donc la lecture du texte de Sayag pour mieux saisir ses raisons :

L'exposition traite en effet d'une période plus limitée puisqu'elle va de 1911 à 1968. Ces deux dates ont été choisies à la fois pour leur signification historique : la révolution mexicaine, le massacre de la place des Trois-Cultures, mais aussi parce qu'elles ont un sens beaucoup plus large. En 1911, s'écroule définitivement le système académique qui avait fonctionné durant tout le siècle précédent. En 1968 s'annonce le recul des « utopies », qui ont marqué tout notre siècle, utopies d'abord politiques (Che Guevara a été tué l'année précédente) mais aussi utopies artistiques dans la mesure où le retour d'une certaine tradition figurative se fait déjà sentir en Amérique latine dès les années soixante-dix, comme tentera de le démontrer la dernière partie du parcours de cette exposition⁷²².

Notons ici l'opposition entre des conceptions d'histoire de l'art difficilement conciliables : le formalisme greenbergien de Rasmussen et une histoire de l'art de matrice française, plus proche de l'histoire sociale et de l'histoire culturelle⁷²³. À Paris, les œuvres sont importantes non seulement parce qu'elles ont leur place dans *la tradition du nouveau*, pour employer l'expression du critique étasunien Harold Rosenberg⁷²⁴, mais aussi pour leur signification historique – les révolutions mexicaine et cubaine, les utopies artistiques et politiques du 20^e siècle – laquelle dépasse les limites d'une histoire de la *vie des formes*.

Cette différence de tradition critique est particulièrement visible dans les désaccords concernant l'amplification du nombre d'artistes modernes dans l'exposition. Sayag propose l'ajout d'œuvres d'artistes tels Juan Soriano, Armando Morales, Juan Cárdenas et Oswaldo Guayasamín. Rasmussen considère que cela entraînerait un « affaiblissent » de l'exposition : « Mon objection est basée sur la qualité secondaire de ces artistes et la nature essentiellement conservatrice de leur

⁷²² *Ibid.*

⁷²³ Alain Sayag fut, à partir de 1981, le grand responsable pour la conception et de la formation de la collection de photographies du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou. Dans un entretien de 1996, quatre ans après l'exposition d'art latino-américain, il accorde une interview au *Journal des Arts*, où l'opposition entre les conceptions d'histoire de la photographie du MoMA et celles du Centre Pompidou est mise en évidence. Dans l'institution étasunienne, il s'agirait d'une histoire à part, séparée de l'histoire de l'art, tandis qu'en France, on préfère une histoire intégrée, où les différents médiums participent à une histoire générale des objets esthétiques. Alain SAYAG, « Deux visions d'affrontent de manière radicale ». *Alain Sayag, conservateur au Centre Georges Pompidou*, 1996, entretien réalisé par Emmanuel FESSY, *Journal des Arts*, n°25, 1996.

⁷²⁴ Harold ROSENBERG, *The Tradition Of The New*, New York, Da Capo, 1994 [1960].

travail »⁷²⁵. Sayag avait déjà répondu à cette critique dans une lettre quelques mois plus tôt, affirmant que, à la différence du MoMA, le Centre Pompidou aimerait faire une « exposition de "civilisation" » :

L'essentiel est de comprendre que la dimension de l'entreprise est différente. À New York, le public connaît déjà bien l'art d'Amérique latine, or il n'en est rien ici. Cela explique donc que nous voulions faire une exposition de « civilisation » qui tourne autour d'œuvres majeures du XX^e siècle (Rivera, Kahlo, Madi, Lam, Matta...) auxquelles doivent s'agréger des œuvres peut-être pas du même niveau (encore que ce concept n'ait pas pour moi guère de sens tant il est subjectif), mais dont l'importance historique est tout aussi grande [...]⁷²⁶

Bref, du côté new-yorkais, les qualités formelles, du côté parisien, l'importance historique et l'incompréhension face à la notion formaliste d'« œuvre de bon niveau ».

Les 5 et 6 novembre 1992, un colloque, *Influences et identité*, fut réalisé au Centre Pompidou en prolongation d'*Art d'Amérique latine 1911-1968*. Dans une des tables rondes, intitulée « Les enjeux de l'exposition : choix et représentations de l'art d'Amérique latine », sont réunis Dawn Ades, Alain Cueff, Roberto Pontual, Waldo Rasmussen, Alain Sayag et Claude Schweisguth. Rasmussen et Sayag y ont peut-être eu l'occasion de défendre publiquement leur point-de vue. Cependant, nous n'avons malheureusement pas de registre de cet événement. Or, il importe ici pour nous non pas d'indiquer quel est le « bon » récit, choisissant entre les positionnements d'un côté ou de l'autre de l'Atlantique nord, mais plutôt de souligner l'Amérique latine en tant qu'objet du désir et symbole du pouvoir de France-Pompidou et d'États-Unis-MoMA dans les relations culturelles internationales. La lecture parallèle d'extraits des discours de Bozo et de Rasmussen à propos des collections d'art latino-américain dans leurs institutions d'attache en est éclairante :

⁷²⁵ Waldo RASMUSSEN. Lettre à Dominique Bozo. New York, 26 juin 1992. Boîte 97137/007 (Amériques latines), Archives du Centre Pompidou. Notre traduction. Dans le texte original : « My objection is based upon the secondary quality of these artists and the essentially conservative nature of their work ».

⁷²⁶ Alain SAYAG. Lettre à Waldo Rasmussen. Paris, 10 février 1992. Archives du Centre Georges Pompidou.

Musée d'art moderne de New York (MoMA)

Le Museum of Modern Art de New York est la première institution, en dehors de l'Amérique latine, à avoir collectionné et montré les œuvres des artistes latino-américains. Cela a commencé, deux ans après la fondation du musée, par une exposition du Mexicain Diego Rivera en 1931. Les premières acquisitions furent faites en 1935 et furent exposées pour la première fois en 1943, alors qu'elles totalisaient près de 300 œuvres. Une seconde présentation, plus modeste, faite en 1967, proposa les œuvres acquises dans les années soixante. Depuis, relativement peu d'acquisitions ont été faites, et un des buts de cette manifestation, à mon point de vue, est de stimuler l'intérêt de mes collègues et de préparer de nouveaux enrichissements des collections du musée.

Musée National d'art moderne, Centre Pompidou

L'intérêt pour les artistes d'Amérique latine est, pour le Musée national d'art moderne, ancien. Qu'il suffise de rappeler les acquisitions remarquables faites dès les années trente par le musée du Luxembourg, d'œuvres de Frida Kahlo, José Cúneo et do Rego Monteiro ou, plus près de nous, la donation importante faite par Torres-García, ou encore l'acquisition de *X-Space and the Ego*, œuvre majeur de Matta, ainsi que la magnifique œuvre de Wifredo Lam, *La Réunion*. Il était donc naturel que le Centre Georges Pompidou, dans la lignée des grandes expositions historiques qui ont fait sa réputation, souhaite rendre compte aussi de la richesse et de la variété de la création latino-américaine ; un terme qui, il convient de rappeler, s'est forgé en France et qui s'applique à cette zone de culture où, selon le mot d'Octavio Paz, « les altérités coexistent et s'entretiennent ».

Waldo Rasmussen, 1992⁷²⁷.

Dominique Bozo, 1992⁷²⁸.

Bozo et Rasmussen, représentant leurs pays et institutions, se disputent de manière presque puérile qui parmi les deux puissances culturelles a établi la première ou la meilleure collection d'art latino-américain du monde nord-occidental. Il s'agit là, en effet, d'une petite guerre froide. Selon Alfred Sauvy, créateur de la théorie des trois mondes, « ce qui importe à chacun des deux mondes, c'est de conquérir le troisième ou du moins de l'avoir de son côté »⁷²⁹. En 1992, la guerre froide et la dispute entre le premier monde, capitaliste, et le deuxième, socialiste, a depuis peu cessé de déterminer les jeux de pouvoir entre les nations. Or, dans le monde naissant, l'Amérique latine – et probablement l'ensemble de ce qui eut constitué le tiers monde – demeure un objet du désir de puissances concurrentes, en même temps que les critiques d'art d'Amérique latine, malgré les développements tant théoriques qu'institutionnels des vingt-cinq années précédentes, continuent de se voir imposer la position d'objet, étant rarement considérés en tant que sujets producteurs de récits artistiques ou historiques.

⁷²⁷ Waldo RASMUSSEN, « Préface », dans *Art d'Amérique latine, 1911-1968*, op. cit., p. 12.

⁷²⁸ Dominique BOZO, « Préface », dans *Art d'Amérique latine, 1911-1968*, op. cit., p. 11.

⁷²⁹ Alfred SAUVY, « Document: Trois mondes, une planète », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, op. cit., p. 81.

Cela dit, qu'en est-il de la critique d'art latino-américaine dans ce champ de bataille des traditions critiques hégémoniques nord-occidentales ? À prendre les catalogues en tant qu'évidence de participation à ces expositions, la présence des critiques d'Amérique latine est plus remarquable à Paris qu'à New York. Ce n'est pas surprenant si nous considérons la proximité historique entre les critiques européennes et latino-américaine, notamment dans le cadre de l'AICA. En outre, l'effort de mise en évidence de la pensée critique latino-américaine dans *Modernidade*, l'exposition d'art brésilien de 1987 que nous avons analysée ci-dessus, semble avoir porté des fruits à Paris, puisque l'espace accordé à la tradition intellectuelle du sous-continent est réitéré cinq ans plus tard dans *Art d'Amérique latine, 1911-1968*. Nous avons mentionné auparavant les réserves d'Aracy Amaral à participer au projet du MoMA en tant que conseillère. Damián Bayón, pour sa part, semble plus convaincu par l'exposition du Centre Pompidou, qui inclut des artistes, selon lui, injustement absents de la sélection de Rasmussen⁷³⁰. C'est d'ailleurs lui l'auteur d'un des textes d'introduction du catalogue parisien, sur lequel nous nous penchons plus loin. Ce sera l'occasion de préciser les limites des ambitions de projection internationale de la critique latino-américaniste, dont les résultats, plus de vingt-ans après la réunion de l'UNESCO à Quito, demeurent mitigés.

3. Failles et limites du latino-américanisme d'exportation

La notion d'*identité* employée dans cette thèse concerne non pas un quelconque principe essentialiste de la latino-américanité, mais plutôt la dimension politique de l'articulation. Or, force est de constater que le projet latino-américaniste, comme tout projet de constitution d'une nouvelle hégémonie, produit aussi des exclusions, dont nous examinons quelques exemples dans cette troisième section. Nous suggérons en effet que ces exclusions – notamment des voix autochtones et afro-latino-américaines – sont l'effet d'une incapacité à décentrer le monde nord-occidental. Il aurait fallu « provincialiser l'Europe », selon l'expression de l'historien indien Dipesh Chakrabarty, ce que la critique latino-américaniste n'a jamais réussi à faire ou, dans une large mesure, n'a jamais eu l'intention de faire⁷³¹. Ainsi, le vieux projet de Joaquín Torres-García, artiste uruguayen qui, dans les années 1940, propose l'inversion de la mappemonde afin que le Nord de

⁷³⁰ Damián BAYÓN. Lettre à Aracy Amaral. Paris, 30 juillet 1992. AAA-C-DB-084, IEB-USP.

⁷³¹ Dipesh CHAKRABARTY, *Provincialiser l'Europe : la pensée postcoloniale et la différence historique*, Paris, Amsterdam, 2009.

l'Amérique latine (le Nord dans le sens de direction à suivre) soit désormais le Sud – reste inachevé (figure 45)⁷³².

Afin d'examiner l'eurocentrisme qui hante le projet latino-américaniste, dans un premier temps, nous nous intéressons aux célébrations du cinquième centenaire de la « découverte » de l'Amérique en tant que cadre pour la tenue des expositions d'art latino-américain à Séville et à Paris en 1992. Dans un deuxième temps, nous nous penchons sur un texte-manifeste de Damián Bayón, publié dans le catalogue d'*Art d'Amérique latine 1911-1968*, dénonçant le manque de reconnaissance en Europe des qualités de l'art latino-américain, ce qu'il considère être le résultat d'un « malentendu ». Nous suggérons qu'il s'agit là d'un indice du vice colonial qui macule le projet de la critique d'art latino-américaniste, malgré ses forts principes anti-impérialistes.

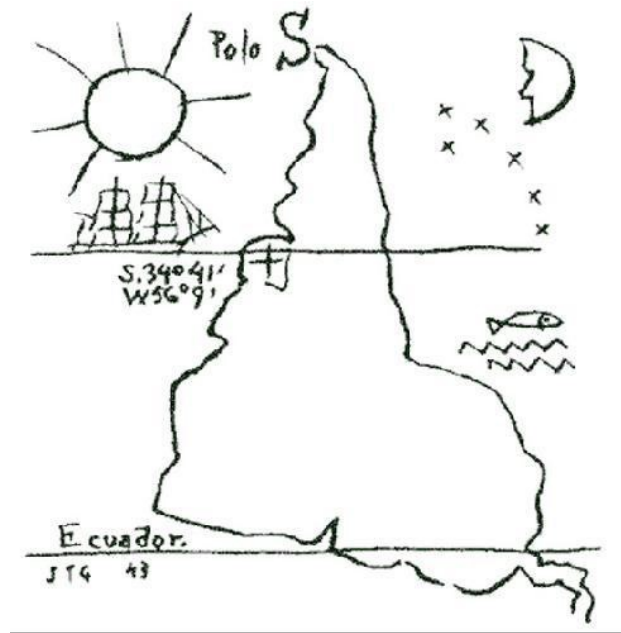


Figure 45 Joaquín TORRES-GARCÍA, *América invertida*, 1943. Encre sur papier, 22 x 16 cm, Fundación Joaquín Torres-García, Montevideo, oeuvre dans le domaine public.

3.1. Le Cinquième centenaire de la rencontre de deux mondes

L'exposition itinérante de Waldo Rasmussen naît de la commande du Commissariat de la ville de Séville pour 1992, étant en outre présentée dans le cadre de l'Expo 92, elle-même dédiée à la commémoration du Cinquième centenaire. Trois ans plus tôt, en 1989, la vingt-cinquième

⁷³² Cette œuvre est reproduite sur la couverture du catalogue d'*Art d'Amérique latine, 1911-1968*.

session de la Conférence générale de l'UNESCO avait approuvé la résolution 3.9, concernant la « commémoration du Cinquième centenaire de la rencontre de deux mondes ». La lecture de ce document permet de comprendre la dimension politique de cette commémoration, ainsi que son importance dans un cadre de relations internationales :

La Conférence générale,

Tenant compte du fait qu'à sa 130^e session, le Conseil exécutif a décidé à l'unanimité que l'UNESCO participerait activement à la commémoration du Cinquième centenaire de la rencontre de deux mondes, avec l'accostage en 1492, sur une île du Nouveau Monde des caravelles espagnoles commandées par le Génois Christophe Colomb,

Reconnaissant qu'au-delà de dramatiques confrontations, à partir de cette date, des contacts culturels entre les habitants des deux hémisphères du globe – à savoir ceux du Nouveau Monde et ceux d'Europe, d'Afrique, d'Asie et d'Océanie – se sont développés sous diverses formes,

Considérant que le processus historique amorcé avec la rencontre de deux mondes a permis à tous les peuples de se découvrir mutuellement,

Considérant que l'UNESCO est le lieu de rencontre de cultures par excellence et que l'idée d'unité du monde et de la spécificité des différentes cultures, née de cette rencontre de deux mondes, coïncide avec les principes énoncés dans l'Acte constitutif de l'Organisation [...]

Invite les États membres à se joindre, dans un esprit d'authentique universalité, à cette commémoration⁷³³.

Cette résolution est pourtant loin de faire l'unanimité. En 1984, les premières commissions nationales responsables de la planification des célébrations de 1992 se sont réunies à Santo Domingo pour discuter de ce qui était alors appelé le « Cinquième centenaire de la découverte de l'Amérique ». En effet, c'est la commission nationale mexicaine qui forge, à cette occasion, l'appellation adoptée plus tard par la Conférence générale de l'UNESCO, c'est-à-dire « Cinquième centenaire de la rencontre de deux mondes »⁷³⁴. Cette expression aurait cependant suscité des critiques des deux côtés du spectre politique : certains y voyaient un essai de diminuer l'importance légitime de Christophe Colomb et de l'Espagne – le lendemain il y aurait même eu des fleurs déposées devant le monument à Colomb en tant que « réparation » –, tandis que d'autres, au

⁷³³ *Actes de la Conférence générale. Vingt-cinquième session, Paris, 1989. Résolutions*, Paris, UNESCO, 1990, p. 120.

⁷³⁴ Sandra Patricia RODRÍGUEZ, « Conmemoraciones del cuarto y quinto centenario del "12 de octubre de 1492": debates sobre la identidad americana », *Revista de Estudios Sociales*, n° 38, 2011.

contraire, trouvaient que la notion de « rencontre » occultait la violence de l'invasion espagnole et la mort de millions d'autochtones⁷³⁵.

Ce deuxième point de vue fut aussi l'avis des participants à l'Assemblée paritaire ACP-CEE (Santo Domingo, 1992)⁷³⁶, qui non seulement affirment la responsabilité européenne dans le génocide et l'exploitation des populations américaines et africaines, mais exigent aussi des mesures de réparation, y compris la restitution de biens usurpés à l'époque coloniale. De surcroît, en Amérique latine, plusieurs manifestations populaires se sont organisées contre les commémorations officielles, dont l'historienne colombienne Sandra Patricia Rodríguez nous donne quelques exemples :

Parallèlement aux célébrations officielles, en Bolivie, les autochtones ont inauguré la Première Assemblée des Nations Originaires et ont marché vers La Paz pour exprimer leur rejet de la célébration du Cinquième centenaire ; au Mexique, des autochtones, des militants pour les droits autochtones et des associations populaires se sont réunis dans le *Zócalo de Mexico* [Place de la Constitution] pour se prononcer contre la célébration du Cinquième centenaire ; en Équateur, les autochtones ont marché vers Quito ; au Pérou, les paysans ont offert une minute de silence aux victimes et rendu hommage sur la Plaza de Armas de Cuzco aux héros de la résistance andine ; en Colombie, des marches silencieuses de paysans et d'autochtones ont eu lieu, en signe de deuil, et dans les pays d'Amérique centrale, les autochtones ont protesté contre les célébrations. Même à Gênes (en Italie) des milliers de pacifistes se sont réunis sous le slogan « 1492-1992, Plus jamais de conquêtes »⁷³⁷.

Paysans et autochtones trouvent en effet qu'il n'est pas admissible de passer « au-delà des dramatiques confrontations [...] dans un esprit d'authentique universalité », comme le propose l'UNESCO dans un esprit de véritable eurocentrisme.

Parmi les pays ayant répondu avec le plus d'enthousiasme à la convocation lancée par l'UNESCO, on remarque pourtant la France. En effet, l'exposition *Art d'Amérique latine 1911-1968* n'est qu'une parmi les nombreuses activités culturelles qui y sont organisées dans le cadre de

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁷³⁶ Zone Afrique, Caraïbes et Pacifique (ACP) et Communauté Économique Européenne (CEE).

⁷³⁷ Sandra Patricia RODRÍGUEZ, « Conmemoraciones del cuarto y quinto centenario del “12 de octubre de 1492” : debates sobre la identidad americana », *Revista de Estudios Sociales*, *op. cit.*, p. 69. Notre traduction. Dans le texte original : « Paralelo a las celebraciones oficiales, en Bolivia los indígenas inauguraron la Primera Asamblea de Naciones Originarias y marcharon hacia La Paz para manifestar su rechazo al festejo del V Centenario; en México, indígenas, indigenistas y asociaciones populares se congregaron en el Zócalo de Ciudad de México para pronunciarse contra la celebración del V Centenario; en Ecuador los indígenas caminaron hacia Quito; en Perú los campesinos ofrecieron un minuto de silencio por las víctimas y rindieron homenaje en la Plaza de Armas del Cuzco a los héroes de la resistencia andina; en Colombia se realizaron marchas silenciosas de campesinos e indígenas, en señal de luto, y en los países de Centroamérica los indígenas protestaron contra las celebraciones. Incluso, en Génova (Italia) miles de pacifistas se reunieron bajo el lema “1492-1992, Jamás más Conquistas” ».

ces commémorations. Encore au Centre Pompidou, il faut également mentionner les expositions en l'honneur de deux écrivains latino-américains, l'Argentin Jorge Luis Borges – *L'Univers Borges* (figure 46), présentée du 12 novembre 1992 au 1^{er} février 1993 – et le Brésilien Jorge Amado – *Jorge Amado : écrivain de Bahia*, tenue du 16 décembre 1992 au 18 janvier 1993 (figure 47) – ainsi que *Figures et caractères*, exposition du travail des photographes Sara Facio et Alicia D'Amico, avec les portraits de seize des principales figures de la littérature hispano-américaine, à l'affiche du 14 octobre 1992 au 1^{er} février 1993. L'ensemble du programme officiel d'activités du Cinquième centenaire au Centre Pompidou – expositions, colloques, débats et un festival de cinéma mexicain – compte même avec un titre général, *Amériques latines*, et un logo, où la carte inversée de Joaquín Torres-García est réimaginée, dotée de racines sur un fond floral où figure l'inscription « le Sud est notre Nord » (figure 48)⁷³⁸.

L'engagement remarquable de la France – tant de l'État que des institutions culturelles – aux célébrations du Cinquième centenaire vient en effet renforcer la dimension géopolitique des disputes entre le Centre Pompidou et le MoMA que nous avons analysées antérieurement⁷³⁹. Des expositions, des colloques, des tables rondes, des lancements de livres, des festivals de cinéma et de théâtre furent organisés également dans plusieurs villes françaises. Importante aussi était la participation du pays à l'Exposition universelle de Séville, où la représentation nationale fut coordonnée par le philosophe Régis Debray⁷⁴⁰, et à l'Exposition internationale de Gênes, *Colombo 92*, réalisée du 15 août au 15 octobre 1992, dont le thème était « Christophe Colomb : le navire et la mer ». Les activités en France ou promues par la France à l'étranger étaient alors si nombreuses que des suppléments spéciaux du bulletin *La Lettre d'information du Ministère de la culture et de la communication* furent publiés afin d'en faire la promotion (figure 49).

⁷³⁸ Cette devise intégrait, par ailleurs, le premier titre proposé pour la grande exposition en collaboration avec le MoMA, « Le Sud est notre Nord : identité et modernité de l'Amérique latine au 20^e siècle », tel qu'enregistré dans un dossier de presse de 1991. 97137/004 (Amériques latines), Archives du Centre Georges Pompidou.

⁷³⁹ Tandis que, dans le cadre de l'UNESCO, le titre du programme est « Cinquième centenaire de la rencontre DE deux mondes », en France, c'est « Cinquième centenaire de la rencontre DES deux mondes ».

⁷⁴⁰ La France choisit le thème « La découverte par le savoir », articulant des notions de culture et de technologie sans pourtant entrer dans le thème spécifique de la colonisation. Régis DEBRAY, *La France à l'Exposition universelle, Séville 1992: facettes d'une nation*, Paris, Flammarion, 1992.



Figure 46 Couverture (à gauche) et page (à droite) de dépliant à propos de l'exposition *L'Univers Borges*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992, Archives du Centre Georges Pompidou.



Figure 47 Invitation à l'inauguration de l'exposition *Jorge Amado: écrivain de Bahia*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992. Archives du Centre Georges Pompidou.

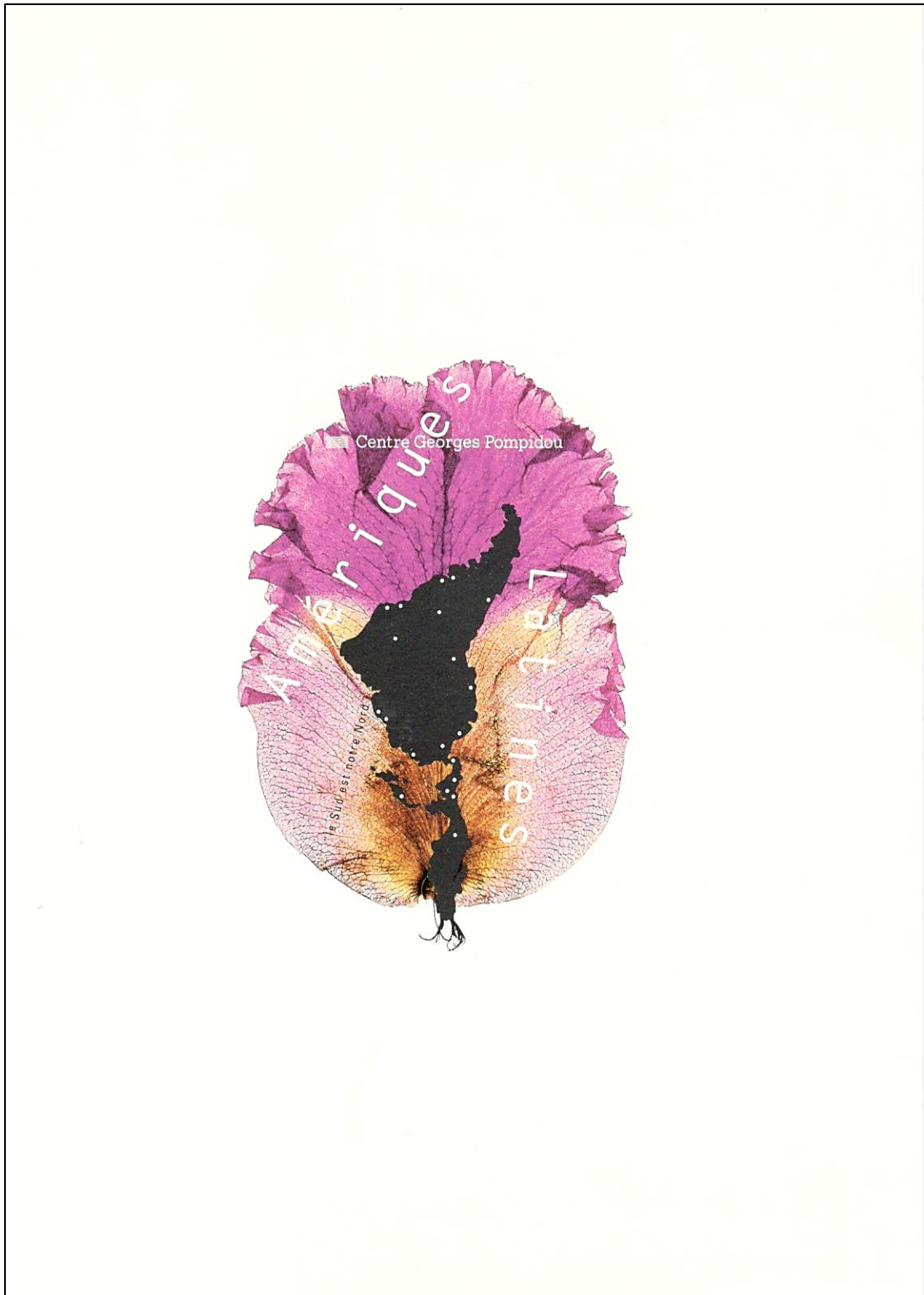


Figure 48 Logo de la commémoration du Cinquième centenaire de la rencontre des deux mondes au Centre Georges Pompidou, programme Amériques latines, Paris, 1992. Archives du Centre Georges Pompidou.

CINQUIÈME
CENTENAIRE
RENCONTRE
DES DEUX MONDES

LA LETTRE

DU CINQUIÈME CENTENAIRE DE LA RENCONTRE DES DEUX MONDES

N°2 SUPPLÉMENT À LA LETTRE D'INFORMATION DU MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION N° 317 DU 13 JANVIER 1992



Gravure "Descubridor descubierto" (1991) par J. Maggi.

“C e que nous devrions célébrer comme un défi à toute nouvelle tentative de colonisation c’est la découverte de l’Europe par l’Amérique indienne et la naissance d’une culture si riche en mélanges et en métissages qu’ils font d’elle l’une des plus fertiles et des plus originales du monde.”

Jorge Adoum (Equateur), in *Les latino-américains parlent aux européens*.
Ed. La Découverte - Paris (mars 1992).

“J e ne pense pas que l’Occident doive passer son temps à battre sa coulpe sur tous les crimes qu’il a commis dans le monde. Le Cinquième Centenaire de la Rencontre des deux Mondes est l’occasion non pas d’une exultation d’un des mondes par rapport à l’autre, mais d’une sorte de réflexion commune, teintée d’une certaine mélancolie sur ce qui s’est passé, sur ce qui aurait pu peut-être se passer. Ce qui importe encore plus de montrer c’est que les peuples indigènes qui subsistent encore ont sur leur milieu naturel un savoir que nous sommes extrêmement loin d’avoir épuisé.”

Claude Lévi-Strauss, *Caractères*, 11 octobre 1991, Antenne 2.

Figure 49 Couverture de la deuxième édition de *La Lettre du Cinquième centenaire de la rencontre des deux mondes*, supplément au bulletin *La Lettre d’information du Ministère de la culture et de la communication*, 13 janvier 1992.

À la tête de la programmation française, le Comité national pour la célébration du Cinquième centenaire de la rencontre des deux mondes (figure 50⁷⁴¹). En voici les objectifs :

Objectifs et organisation

La France s'associera, en 1992, à la célébration du Cinquième centenaire de la rencontre des deux mondes, occasion exceptionnelle de souligner l'apport de l'Amérique latine et des Caraïbes à la modernité et de renforcer nos liens d'amitié avec l'Espagne, le Portugal et l'Italie.

Trois thèmes centraux nourriront cette célébration

- Les rencontres de la réflexion et de la création contemporaine des deux continents
- Le renforcement des liens avec l'Amérique latine et les Caraïbes
- L'hommage au métissage, au brassage culturel et aux idées indiennes et noires⁷⁴².

« Souligner l'apport de l'Amérique latine et des Caraïbes à la modernité », un objectif commun à tant de critiques d'art, d'artistes et de théoriciens de la culture en Amérique latine tout au long du 20^e siècle. Ce n'est pas qu'une coïncidence ponctuelle. Nous sommes en effet face à une convergence idéologique entre les élites culturelles françaises et latino-américaines. Cinq cents ans après le début de la colonisation, des secteurs des classes dominantes latino-américaines continuent de se refléter dans le miroir du projet européen de la modernité, y compris, il faut l'ajouter, une partie considérable de l'intelligentsia engagée dans le projet latino-américaniste des trois décennies précédentes.

Cet enjeu n'échappe pas à l'attention de plusieurs des critiques que nous avons croisés tout au long de notre thèse. C'est le cas d'Aracy Amaral, qui, dans son essai pour le catalogue de l'exposition *Modernidade*, montre en être parfaitement consciente. Elle mentionne notamment un texte de l'écrivain et théoricien de l'art brésilien Mário de Andrade, qui, à propos d'une exposition d'art brésilien présentée à Londres durant la Seconde Guerre mondiale au bénéfice de la Royal Air Force, remarque que tandis que les Européens souhaitent voir le Brésil noir, folklorique et tropical,

⁷⁴¹ La vignette des célébrations en France a été créée par le peintre chilien Roberto Matta, connu pour son engagement à gauche et dans les luttes anticoloniale et anti-impérialiste en Amérique latine : « Et c'est lors d'une de ses rares apparitions qu'il [Roberto Matta] a créé à la Maison de l'Amérique latine la vignette, symbole du Cinquième centenaire de la rencontre des deux mondes. Cet emblème retenu par la France pour la signature des manifestations organisées dans le cadre du Cinquième centenaire porte tout à la fois le talent, l'humour, l'apparente simplicité et la richesse des regards multiples de son auteur. On pourrait y lire les deux yeux des deux cultures sur un corp renversé flottant au milieu de l'océan dont le poisson rappelle notre commune origine et le regard inversé cherchant peut-être vers l'Amérique un nouveau langage dont les artistes des différentes nations de l'Amérique latine seraient les créateurs prémonitoires ». Extrait de la biographie de l'artiste figurant dans le dossier de presse du Cinquième centenaire de la rencontre des deux mondes. 97137/004 (Amériques latines), Archives du Centre Georges Pompidou.

⁷⁴² Dossier de presse du Cinquième centenaire de la rencontre des deux mondes, 1991. 97137/004 (Amériques latines), Archives du Centre Georges Pompidou.

« les Brésiliens veulent que soit apprécié leur côté "Blanc" »⁷⁴³. L'exclusion du Brésil – et de l'Amérique latine – autochtone et noir est déterminante pour la construction de l'idée d'art « latino-américain », lorsque cette dénomination, qui se veut anticoloniale et anti-impérialiste, reproduit à l'interne les rapports de pouvoir et d'oppression que l'on tient à dénoncer dans les relations culturelles internationales.



Figure 50 Logo français des célébrations du Cinquième centenaire de la rencontre des deux mondes. Au centre, vignette créée par le peintre chilien Roberto Matta, Archives du Centre Georges Pompidou.

Le même élitisme risque d'affecter la sélection des œuvres présentées plusieurs décennies plus tard au public français. C'est toujours Aracy Amaral qui le souligne :

Dans une préface à un livre un quelque peu pervers vis-à-vis de l'Amérique latine, Jean-François Revel évoque la distance qui existe entre l'image qu'une société a d'elle-même, et ce qu'elle est réellement⁷⁴⁴. Cette idée pourrait s'appliquer parfaitement au Brésil et servir d'avertissement au public qui appréciera cette exposition : il ne s'agit que d'un segment de la créativité brésilienne, représentatif de la classe moyenne des grands centres urbains. Nous essayerons de transmettre une idée de l'expression visuelle de cette élite –

⁷⁴³ Aracy AMARAL, « L'art et l'artiste brésilien : un problème d'identité et d'affirmation culturelle », dans Aracy AMARAL et Marie-Odile BRIOT (dir.), *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, op. cit., p. 38.

⁷⁴⁴ Jean-François REVEL, « Préface », dans Carlos RANGEL, *Du bon sauvage au bon révolutionnaire*, Paris, Laffont, 1976.

socialement et politiquement parlant – de ses interrogations et aspirations sur le plan formel⁷⁴⁵.

Parmi les objectifs de la commission française pour 1992, figure explicitement « l'hommage au métissage, au brassage culturel et aux idées indiennes et noires ». Néanmoins, malgré les discours savants des deux côtes de l'Atlantique pour faire l'éloge de l'Amérique latine métisse, il s'agit le plus souvent de l'expression d'un goût pour l'exotisme tropical, qui ne se convertit que très rarement en un partage, avec les populations autochtone et noire en Europe ou dans les Amériques, des espaces de sociabilité où se produisent les récits officiels sur le passé colonial ou sur l'art « latino-américain ». L'idée d'Amérique latine et, par conséquent, le latino-américanisme dans la critique d'art furent ainsi, paradoxalement, à la fois à l'origine d'un projet anticolonialiste ambitieux et une force européisante dans la vie culturelle et intellectuelle d'Amérique latine.

Or, il ne faut pas oublier – nous l'avons répété à maintes reprises au cours de cette thèse – que la critique latino-américaniste est très loin d'avoir constitué un projet homogène. L'intérêt pour l'art populaire qui a soulevé une énorme polémique lors de la Première Biennale latino-américaine de São Paulo en est un exemple probant⁷⁴⁶. Il s'agit là d'une tentative de sortir l'art « latino-américain » de son élitisme eurocentré. Qu'elle soit considérée un franc succès ou un échec retentissant dans son objectif de créer une sélection d'artistes plus représentative des peuples du sous-continent, il reste pourtant évident que plusieurs parmi les critiques d'art que nous avons étudiés s'inquiétaient de l'élitisme du projet intellectuel continentaliste qui leur tenait à cœur. Pour d'autres, au contraire, c'est justement cet élitisme qui les pousse à la promotion internationale de l'art latino-américain. Il s'agit, dans ce cas, d'un *latino-américanisme d'exportation*.

3.2. Le « malentendu » du latino-américanisme d'exportation

Selon un tenace malentendu, l'art latino-américain serait dépourvu d'originalité, devrait tout au modèle européen et, plus récemment, au modèle nord-américain. Autrement dit, ne mâchons pas les mots : notre art *n'est pas assez latino-américain*, mais encore faudrait-il s'entendre sur le sens que l'on donne à ce qualificatif. Je vais tenter de réfuter ce préjugé,

⁷⁴⁵ Aracy AMARAL, « L'art et l'artiste brésilien : un problème d'identité et d'affirmation culturelle », dans Aracy AMARAL et Marie-Odile BRIOT (dir.), *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, op. cit., p. 35.

⁷⁴⁶ À ce sujet, voir notre chapitre 3.

non pas en me livrant à une démonstration magistrale dont je me sens bien incapable, mais en faisant appel à mon expérience personnelle en la matière.

Damián Bayón, 1992⁷⁴⁷.

« Mon texte est polémique et presque agressif, il s'appelle "Malentendu européen sur l'art latino-américain" », affirme Damián Bayón à propos de son essai pour le catalogue de l'exposition *Art d'Amérique latine 1911-1968*, au Centre Pompidou⁷⁴⁸. Vers la fin de sa vie – il est décédé trois ans plus tard, à quatre-vingt ans – l'Argentin de Paris de la critique latino-américaniste tient à lever le malentendu empêchant les Européens d'apprécier l'art latino-américain à sa juste valeur. L'idée de cet essai est née d'une conversation que Bayón a eue avec Alain Sayag, commissaire de l'exposition, au cours de laquelle l'Argentin a soulevé le problème de « la mauvaise conscience artistique de l'Amérique latine ». Sayag l'invite donc à approfondir cette question dans un texte pour le catalogue⁷⁴⁹. La manière dont il entend le faire est particulièrement importante pour nos propos : « en faisant appel à mon expérience personnelle en la matière ». Rappelant le parcours de Bayón, que nous avons analysé de près dans le deuxième chapitre de cette thèse, il s'agit là de son expérience en tant que critique-diplomate, qui transite entre différents réseaux de sociabilité intellectuelle, cherchant, parfois à son grand dam, à trouver des compromis entre eux. Les vingt-cinq dernières années de la vie de Bayón coïncident avec l'ascension et le déclin du projet latino-américaniste dans la critique d'art du sous-continent. Cet essai, un chant du cygne, constitue ainsi le bilan personnel d'un processus dont il a été l'un des protagonistes.

D'après lui, il est question surtout d'une incompréhension, de la part des Européens, des conditions de formation des cultures latino-américaines, du métissage colonial qui les caractérise et de leur inscription dans l'histoire culturelle occidentale. Cette histoire rendrait hasardeuse la quête d'une identité, surtout lorsque l'on exige des arts latino-américains qu'ils soient suffisamment « latino-américains », c'est-à-dire autres par rapports aux traditions européennes et nord-américaines. À cela, s'ajouterait aussi une bonne dose de mauvaise foi :

Précisons que nous, qui sommes les premiers concernés, ne comprenons que trop bien que d'autres puissent être victimes de la confusion : que peut-on penser de loin – d'un continent dont la presse et la télévision des autres pays ne parlent occasionnellement que

⁷⁴⁷ Damián BAYÓN, « Malentendu européen sur l'art latino-américain », dans *Art d'Amérique latine, 1911-1968*, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁴⁸ Damián BAYÓN. Lettre à Aracy Amaral. Paris, 30 juillet 1992. AAA-C-DB-084, IEB-USP. Notre traduction. Dans le texte original : « Mi texto es polémico y casi agresivo, se llama "Un malentendido europeo con el arte latinoamericano" ».

⁷⁴⁹ Alain SAYAG. Lettre à Damián Bayón. Paris, 30 octobre 1991. Archives du Centre Georges Pompidou.

pour en détailler les catastrophes ou les aspects négatifs : révolutions, coups d'État, éruptions volcaniques, séismes, inondations catastrophiques, trafic de drogue, immenses bidonvilles⁷⁵⁰ ?

À cette image terriblement négative, le très parisien et fortement eurocentrique Damián Bayón, toujours critique des excès du nationalisme latino-américain, oppose fièrement les métropoles modernes du sous-continent et surtout le succès de sa littérature, couronnée de nombreux prix Nobel. Puis il ajoute : « Bref, nous sommes sous-développés dans le domaine de la gestion des affaires publiques, mais en même temps capables de créer et de posséder durablement des élites culturelles de premier plan »⁷⁵¹. Parmi ces « élites culturelles », non seulement les artistes, bien entendu, mais aussi une critique d'art, qui s'est structurée et affirmée internationalement à partir de la fin des années 1960⁷⁵². En effet, le « malentendu » qu'il dénonce est aussi une question de sociabilité intellectuelle asymétrique :

[...] je crois discerner parfois – j'en parle par expérience – une certaine réticence lorsqu'il m'arrive de présenter certains de ces artistes que je tiens pour importants, mais peu ou pas du tout connus dans le pays où je me trouve. Quand je montre des catalogues, des diapositives, des ouvrages consacrés à mes « protégés », je remarque une légère incrédulité chez mon interlocuteur du moment : non seulement envers les pièces que je lui révèle, mais aussi envers qui les lui présente. Bref, on ne me croit pas⁷⁵³.

Il raconte par la suite une anecdote sur des critiques européens qui, rendus à Caracas pour la réunion de l'AICA en 1983, « découvrent » l'œuvre d'Armando Reverón, peintre vénézuélien mort en 1954, dont la critique latino-américaine vantait les grands mérites depuis des décennies. Les célébrations du Cinquième centenaire de la « découverte » de l'Amérique concernent, en effet, une histoire coloniale toujours en développement. Plus encore, cette découverte de l'art latino-américain par les colonisateurs les dispense de la médiation de la critique latino-américaine, devant laquelle les Européens restent dubitatifs.

⁷⁵⁰ Damián BAYÓN, « Malentendu européen sur l'art latino-américain », dans *Art d'Amérique latine 1911-1968*, op. cit., p. 17.

⁷⁵¹ *Ibid.*

⁷⁵² En 1992, Bayón n'est pas le seul à établir cette dichotomie entre la ruine socioéconomique d'un côté et la gloire culturelle de l'autre. Carlos Fuentes, écrivain mexicain et figure centrale du boom de la littérature latino-américaine dans les années 1960, défend la même idée dans *Le miroir enterré*, un long essai dressant un de bilan de l'histoire culturelle de l'Amérique latine à l'occasion du Cinquième centenaire. À ce sujet, voir notamment l'introduction de cet ouvrage. Carlos FUENTES, *Le Miroir enterré: réflexions sur l'Espagne et le Nouveau Monde*, Paris, Gallimard, 1994, trad. de Jean-Claude MASSON [1992].

⁷⁵³ Damián BAYÓN, « Malentendu européen sur l'art latino-américain », dans *Art d'Amérique latine 1911-1968*, op. cit., p. 21.

Il y a ici un changement de positionnement de Bayón vis-à-vis ses idées du début de la vague latino-américaniste qu'il importe de souligner. Nous avons déjà eu l'occasion d'analyser les débats du Symposium d'Austin de 1975. Voici ce que Bayón disait alors :

Le jour où j'ai ouvert un livre de Michel Foucault et que j'ai vu à la première page qu'il commençait ainsi : « Borges dit... », je me suis rendu compte que nous sommes désormais admis, parce que lorsqu'un intellectuel sophistiqué comme Michel Foucault a cité Borges comme s'il disait Kierkegaard ou Nietzsche, j'ai compris, dans ce sens, que le « temps d'attente » était révolu⁷⁵⁴.

De toute évidence, son « expérience personnelle en la matière » au cours des vingt années suivantes l'a poussé à se raviser. Il importe ici de remarquer que l'idée d'une culture latino-américaine « enfin reconnue » par les élites intellectuelles européennes est un phénomène aussi ancien que l'idée selon laquelle cette reconnaissance manquerait toujours⁷⁵⁵. Quoi qu'il en soit, ce que Bayón tente de défendre contre le malentendu européen, ce sont surtout, dans ses propres mots, les « élites culturelles de premier plan ». Ironiquement, suivant ce que nous connaissons de son parcours intellectuel, il s'agit de ce qu'il y a de prétendument européen dans une Amérique latine « métisse ». Cet élitisme eurocentrique s'appuie d'ailleurs, tel que démontré précédemment, sur

⁷⁵⁴ Damián BAYÓN dans Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 48. Notre traduction. Dans le texte original : « El día que abriendo un libro de Michel Foucault vi en la primera página que empezaba así: “Dice Borges...”, dije, “ahora estamos admitidos”, porque cuando un intelectual sofisticado como Michel Foucault cita de entrada a Borges como si dijera Kierkegaard o Nietzsche, comprendí, en ese sentido, que había pasado el “tiempo de espera”. No sé porque las artes plásticas no van a obtener el mismo reconocimiento que la literatura de vanguardia ».

⁷⁵⁵ En voici un exemple frappant, extrait d'un entretien accordé par l'écrivain cubain Alejo Carpentier en 1950 (neuf ans avant la révolution cubaine !) : « Il est très curieux de constater qu'aujourd'hui, les peintres de la tendance dite "réaliste" européenne arrivent laborieusement à un type d'art qui s'est fait au Mexique – avec Orozco, Rivera, Siqueiros, etc. – il y a trente ans. Quant au travail des écrivains et artistes latino-américains, il n'a jamais connu un tel succès en Europe. Lisez les journaux littéraires à Paris : parmi les livres du jour, les plus commentés sont les versions françaises du *Canto general* de Neruda, *Os Sertões* de Euclides da Cunha et les romans de Jorge Amado. Dans les dernières pages de son journal le plus récent, André Gide nous raconte l'enthousiasme suscité chez certains de ses amis par les romans de Jorge Amado. Maurois vient de comparer Machado de Assis à Dickens. Quelqu'un a récemment dit que "la cosmogonie de Neruda serait vue dans le futur, comme nous voyons la cosmogonie d'Hésiode aujourd'hui". Orozco remporte un succès extraordinaire avec ses expositions en Italie et en France ». Alejo CARPENTIER, « El hombre y su huella: Alejo Carpentier », entretien réalisé par Diego USSI, *El Nacional*, Caracas, 27 novembre 1950. Reproduit dans Alejo CARPENTIER, *Entrevistas, Alejo Carpentier*, La Habana, Letras Cubanas, 1985, p. 31-32. Notre traduction. Dans le texte original : « Es muy curioso observar que, hoy, los pintores de la llamada tendencia "realista" europea están llegando trabajosamente a un tipo de arte que se hacía en México – con Orozco, Rivera, Siqueiros, etcétera – hace treinta años. En cuanto a la obra de los escritores y artistas latinoamericanos, jamás ha tenido tanto éxito en Europa. Léanse los periódicos literarios de París : entre los libros del día, los más comentados son las versiones francesas del *Canto general* de Neruda, de *Los Sertones* de Euclides da Cunha, de las novelas de Jorge Amado. En las últimas páginas de su más reciente diario, André Gide nos habla del entusiasmo provocado en algunos amigos suyos por las novelas de Jorge Amado. Maurois acaba de comparar a Machado de Assis con Dickens. Alguien dijo recientemente que “la cosmogonía de Neruda sería vista en el futuro, como vemos hoy la cosmogonía de Hesíodo”. Orozco está logrando un éxito extraordinario con sus exposiciones en Italia y en Francia ».

l'idée d'un métissage non conflictuel, qui produit une différence non menaçante face à l'hégémonie de l'axe Paris-New York⁷⁵⁶.

La volonté d'intégration de l'Amérique latine à l'Occident se trouvait ainsi imbriquée dans le projet continentaliste, d'où la convergence idéologique entre les élites culturelles européennes et latino-américaines. Pour le démontrer, le discours d'Octavio Paz prononcé à Austin en 1975, qu'il convient ici de revisiter : « Par l'histoire et la culture, nous appartenons à l'Occident, et non à ce tiers monde nébuleux dont parlent les économistes et les politiciens. Nous sommes un extrême de l'Occident, un extrême excentrique et dissonant »⁷⁵⁷. C'est pourquoi il est possible, malgré toute impression d'incohérence, de promouvoir un agenda latino-américaniste dans le cadre de la célébration du Cinquième centenaire de la « rencontre des deux mondes ». Il convient même d'aller plus loin, affirmant que le latino-américanisme fut, parfois et partiellement, un phénomène culturel « européen », surtout dans ses efforts vains de devenir un « produit d'exportation » : le dos tourné vers l'Amérique latine, les yeux vers l'Europe, la crise identitaire était inévitable ; éternellement exclus du projet de la modernité, toujours éloignés d'une réalité sociale de *tiers* monde que des élites culturelles de *premier* plan peinaient à représenter.

4. Considérations pour un bilan : déclin et mélancolie

[...] si les Français nous font la grâce de vénérer une œuvre latino-américaine, ils n'acceptent pas facilement qu'un Latino-Américain critique cette œuvre – c'est-à-dire critique leur croyance.

Noé Jitrik, 1981⁷⁵⁸.

⁷⁵⁶ Bayón semble en effet toujours souscrire à la conception de culture qui caractérisait un des espaces de sociabilité intellectuelle qui l'ont formé en Argentine dans les années 1940, la revue *Sur*, dont il a été question dans le premier chapitre de la présente thèse. Selon la critique littéraire argentine María Teresa Gramuglio, « l'idée d'élitisme [dans *Sur*], de groupe minoritaire et d'aristocratie intellectuelle fait explicitement partie de leur système de valeurs ». L'universalisme aristocratique de *Sur* survit ainsi à l'intérieur du latino-américanisme. Il ne s'agit peut-être pas d'une valeur dominante, mais elle a toujours été présente dans les débats, côtoyant des positions fortement anti-impérialistes. María Teresa GRAMUGLIO, « *Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural », *Punto de Vista. Revista de Cultura*, n° 17, 1983, p. 9. Notre traduction. Dans le texte original : « la idea del elitismo, del grupo minoritario, y la aristocracia intelectual forma parte explícita de su sistema de valores ».

⁷⁵⁷ Octavio PAZ dans Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Avila, 1977, p. 22. Notre traduction. Dans le texte original : « [...] por la historia y la cultura pertenecemos a Occidente, no a ese nebuloso Tercer Mundo de que hablan los economistas y los políticos. Somos un extremos de Occidente, un extremo excéntrico, disonante) ».

⁷⁵⁸ Noé JITRIK, « Sentiments complexes sur Borges », *Les Temps Modernes*, n° 420-421, Argentine entre populisme et militarisme, 1981, p. 197.

Le critique littéraire argentin Noé Jitrik s'intéresse à la réception de l'œuvre de Jorge Luis Borges en Europe, le symbole premier du succès international de l'art latino-américain. Borges qui, cité par Foucault, était pour le Damián Bayón de 1975 la preuve de la bonne intégration de l'Amérique latine dans la scène intellectuelle occidentale. Ce que Jitrik remarque, pourtant, c'est que cette « intégration » n'est que partielle, et concerne surtout certaines œuvres et quelques artistes, sans que la critique latino-américaine à leur sujet soit prise en compte. Les objets, oui. Les sujets, non. Cette expérience d'une sociabilité intellectuelle asymétrique fut dénoncée par des intellectuels des plus différentes tendances idéologiques et épistémologiques, dont Victoria Ocampo, créatrice de la revue *Sur* dans les années 1930⁷⁵⁹ ; les économistes de la CEPAL dans les années 1940 ; la critique d'art latino-américaniste à partir des années 1960, y compris les autrices et auteurs contribuant au projet latino-américain de Waldo Rasmussen dans les années 1980 ; Noé Jitrik aussi dans les années 1980 ; et Bayón dans les années 1990. Les tentatives de trouver une solution à ce problème ont été multiples, oscillant entre la quête d'une parfaite intégration – universaliste, élitiste et coloniale – à la pensée européenne et un refus complet de cette européisation à travers la promotion des indigénismes du 19^e siècle et des premières décennies du 20^e siècle. La critique latino-américaniste, en tant que discours à prétention hégémonique, a cherché à articuler ces différentes positions autour d'un projet continentaliste, sans pourtant réussir à se libérer d'une existence satellitaire autour des centres artistiques nord-occidentaux malgré sa combativité anti-impérialiste.

D'un côté, le latino-américanisme a permis des résultats très heureux dans son effort de construction d'une certaine unité dans un continent où on se connaissait mal les uns les autres, ce que nous avons appelé un effort de diplomatie vers l'intérieur. De l'autre, il n'a pas réussi à passer au-delà d'un rapport colonial ni avec l'Europe ni avec les États-Unis, qui, avec l'art moderne, volèrent aussi, en partie, le contrôle sur le grand récit de la modernité. C'est pour cette raison que Damián Bayón arrive à la fin de son parcours intellectuel en exprimant sa frustration face au regard paternaliste des critiques d'art nord-occidentaux non seulement sur les arts d'Amérique latine, mais aussi sur la critique faite en Amérique latine et ses projets intellectuels. La critique latino-américaniste, dont l'apogée était alors déjà lointaine, s'achève ainsi sur un bilan mélancolique : « Bref, on ne me croit pas ».

⁷⁵⁹ À ce sujet, voir Beatriz SARLO, « La perspectiva americana en los primeros años de Sur », *Punto de Vista. Revista de Cultura*, n° 17, 1983, p. 11.

En effet, au début des années 1990, cette critique avait l'air anachronique. Il s'agissait là du projet intellectuel d'une génération dépassée, dont les conceptions de culture s'étaient formées dans le monde révolu de la guerre froide. Il faut aussi tenir compte des décès ayant limité le rayonnement de ce réseau : Mário Pedrosa (1981), Marta Traba (1983), Jorge Romero Brest (1989), Roberto Pontual (1994) et Damián Bayón (1995). Particulièrement significatives sont les disparitions prématurées de Traba (âgée de 53 ans), morte dans un accident d'avion à Madrid, et de Pontual (55 ans), victime de l'épidémie de sida, deux latino-américanistes passionnés et très actifs sur la scène internationale.

CONCLUSION

L'Amérique latine existe et sinon, il faudrait l'inventer.

Gino Germani, 1969⁷⁶⁰.

Dans le but de compléter les réflexions que nous avons développées tout au long de cette thèse, le moment est venu de revisiter quelques prémisses de notre recherche, ainsi que les hypothèses de travail formulées en introduction. Dans la dernière section de cette conclusion, nous proposons par ailleurs quelques pistes de réflexion sur l'actualité du débat continentaliste en Amérique latine, notamment à partir de l'intérêt croissant pour un latino-américanisme intersectionnel compris dans le cadre plus large du Sud global.

1. La célébration du déclin de la critique d'art latino-américaniste dans les années 1990 comme problème méthodologique pour l'étude de l'histoire de cette génération

En 1987, vingt ans après la réunion de l'UNESCO à Lima, point de départ de nos analyses des réseaux de sociabilité intellectuelle latino-américaniste, les efforts d'articulation régionale et les débats sur la question identitaire se poursuivent. Cependant, les voix divergentes deviennent progressivement plus nombreuses. Le 23 novembre, un groupe d'éminents intellectuels latino-américains (apparemment composé exclusivement d'hommes) – économistes, philosophes, historiens, peintres, écrivains et autres – se sont réunis à Mexico à l'occasion du colloque *Latinoamérica hoy: identidad e integración* [L'Amérique latine aujourd'hui : identité et intégration], organisé par le Ministère des relations extérieures⁷⁶¹ et coordonné par le philosophe latino-américaniste mexicain Leopoldo Zea, organisateur du dernier volume de la collection « América Latina en su cultura », projet éditorial élaboré dans la réunion de Lima susmentionnée⁷⁶². Le lieu du colloque, l'ancien collège San Idelfonso, est des plus significatifs

⁷⁶⁰ Il s'agit du titre d'un article du sociologue argentin Gino Germani. Notre traduction. Dans le texte original : « América Latina existe, y si no habría que inventarla ». Gino GERMANI, « América Latina existe, y si no habría que inventarla », *Mundo Nuevo*, n° 36, 1969.

⁷⁶¹ Cet évènement académique s'organise parallèlement à une rencontre du « Groupe des huit », réunissant du 26 au 28 novembre les présidents de ces pays : Mexique, Colombie, Venezuela, Panama, Argentine, Brésil, Pérou et Uruguay, dans la ville balnéaire mexicaine d'Acapulco. Les chefs d'État entament alors des conversations en vue de la création d'une communauté latino-américaine de nations.

⁷⁶² Leopoldo ZEA, *América Latina en sus ideas*, op. cit.

dans l'histoire de l'art en Amérique latine. Cet imposant bâtiment historique, datant à l'origine de 1583 et reconstruit plus tard au 18^e siècle, est d'une grande importance non seulement pour l'histoire de l'architecture coloniale, mais aussi pour l'histoire de l'art moderne. Dans les années 1920, il est devenu le site emblématique de la fondation du muralisme mexicain, ayant reçu certaines des premières œuvres murales des « trois grands », Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros et José Clemente Orozco. De fait, les enjeux d'identité et d'intégration qui intéressent les participants de ce colloque semblent incarnés dans les espaces qui les accueillent.

Une des personnes présentes était l'écrivain brésilien Affonso Romano de Sant'Anna, depuis longtemps un habitué des rencontres latino-américanistes, ayant notamment participé au volet littéraire du symposium d'Austin de 1975. Dans une chronique publiée dans le quotidien *Jornal do Brasil*, il remarque que le décor du collège San Idelfonso convient parfaitement aux sujets des débats :

Les immenses figures d'autochtones sur la fresque ont un air pathétique et des contours expressionnistes. Mais la technique médiévale des mosaïques de Ravenne est visible. La fresque est une synthèse de l'Amérique et de l'Europe. Il y a une sorte d'intégration et d'identité de deux cultures et de deux continents⁷⁶³.

Il s'agit d'une description de *La Creación* [La Création] (1922), œuvre de Rivera qui se trouve sur le fond de scène de l'amphithéâtre Simón Bolívar⁷⁶⁴, espace qui porte le nom de celui qui, en plus d'avoir été la grande figure des guerres d'indépendance dans l'Amérique espagnole, fut aussi le premier articulateur politique d'un projet d'unité continentale (figure 51)⁷⁶⁵. En effet, la murale de Rivera et, du fait de son nom, Simón Bolívar lui-même, composent un cadre spatial qui devient un intervenant de plus, prenant position dans le débat avant même le début des travaux du colloque.

Plus pragmatiques et peut-être moins éblouis par la monumentalité des lieux, les économistes présents à Mexico tiennent surtout à parler de politiques publiques de promotion de

⁷⁶³ Affonso Romano de SANT'ANNA, « Identidade e integração », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 décembre 1987. Notre traduction. Dans le texte original : « As imensas figuras índias do mural tem um ar patético e contornos expressionistas. Mas transparecem a técnica medieval dos mosaicos de Ravena. O mural é uma síntese de América e de Europa. Há ali um tipo de integração e identidade de duas culturas e continentes ».

⁷⁶⁴ Il est possible de faire une visite virtuelle 360° du bâtiment de l'ancien collège San Idelfonso, y compris de l'amphithéâtre Simón Bolívar, <http://www.sanildefonso.org.mx/museo-digital/index.php>.

⁷⁶⁵ Sur le latino-américanisme de Simón Bolívar, voir Silvana MONTARULI, « El concepto de integración en el discurso de Simón Bolívar. Perspectivas para el presente », dans Luis SUÁREZ SALAZAR et Tania GARCÍA LORENZO (dir.), *Las relaciones interamericanas: continuidades y cambios.*, CLACSO, 2010 ; et aussi Miguel Enrique MORALES, « El latino-americano de Simón Bolívar: unidad, inclusión y exclusión social en "La carta de Jamaica" », *Revista Chilena de Literatura*, n° 103, Universidad de Chile, 2021.

l'intégration continentale, alors que les représentants du milieu culturel se laissent emporter par les vieilles questions identitaires. C'est encore Romano de Sant'Anna qui nous le raconte :

Les artistes et les intellectuels parlent, instinctivement, davantage de métaphysique, d'« identité ». Certains, comme l'historien mexicain Edmundo O'Gorman, en parlent d'une manière drôle et cynique, disant que l'Amérique latine ressemble à une vieille femme qui arrive à une fête et demande aux autres : « Qui suis-je ? Qui suis-je ? ». Son ironie d'origine écossaise avertit que « les Latino-Américains savent très bien qui ils sont, ils veulent juste être autre chose ». Il pense que nous avons l'air d'un ivrogne qui n'arrête pas de dire qu'il n'est pas un ivrogne, même s'il sait qu'il l'est. Et plus encore : notre problème est que nous voulons la « modernité » sans être « modernes »⁷⁶⁶.



Illustration retirée.

Figure 51 Amphithéâtre Simón Bolívar du Collège de San Idelfonso, anciennement Escuela Nacional Preparatoria, photographie, <https://img.gruporeforma.com/imagenes/960x640/6/163/5162963.jpg>, Téléchargée le 2 juillet 2023.

La lecture très sommaire que l'écrivain brésilien fait de l'œuvre de Rivera ainsi que les commentaires à la fois drôles et cyniques d'O'Gorman renferment des questions posées à répétition

⁷⁶⁶ Affonso Romano de SANT'ANNA, « Identidade e integração », *Jornal do Brasil*, *op. cit.* Notre traduction. Dans le texte original : « Já os artistas e intelectuais, instintivamente, falavam mais da metafísica, da "identidade". Alguns, como o historiador mexicano Edmundo O'Gormans [sic] falam de maneira engraçada e cínica, dizendo que a América Latina parece uma velha que chega numa festa e fica perguntando aos demais: "quem sou? quem sou?". Sua ironia de ascendência escocesa adverte que "os latino-americanos sabem muito bem quem são, apenas querem ser outra coisa". Acha que parecemos um bêbado que vive dizendo que não é bêbado, apesar de saber que o é. E mais: nosso problema é que queremos a "modernidade" sem ser "modernos" ».

à l'intérieur du débat sur l'identité latino-américaine tout au long du 20^e siècle⁷⁶⁷. Ils sont aussi le signe de l'importance accrue, à partir de la fin des années 1980, des critiques adressées au latino-américanisme et de l'intérêt qu'il porte à l'identité continentale, tenu pour excessif ou même névrotique.

Au cours de la décennie suivante, les tensions ne font qu'augmenter. En 1996, un colloque organisé par Rita Eder à Oaxaca (Mexique), intitulé *Una nueva historia del arte en América Latina* [Une nouvelle histoire de l'art en Amérique latine], accueille aussi des critiques acerbes à l'égard de la génération latino-américaniste, dont une intervention du critique franco-canadien Serge Guilbaut, « Latin America doesn't exist! », et une autre du Cubain Gerardo Mosquera, « Contra el arte latinoamericano » [Contre l'art latino-américain]⁷⁶⁸. Pour Guilbaut, le problème est l'idée même d'une « Amérique latine », c'est-à-dire l'essentialisme identitaire :

The concept of "Latin American Art" is obsolete. It is similar to the concept at the origin of the famous exhibition of photographs called "The Family of Man": a juxtaposition of images emphasizing basic similarities one can find in every human being: birth, eating, loving, old age, and death. Differences are erased in order to glorify a utopian idea of a non-conflictual life – a strong family under a benevolent God⁷⁶⁹.

Les ancrages politique et épistémologique du latino-américanisme – la lutte anticoloniale, l'articulation du tiers monde comme force politique dans la guerre froide, la prédominance du marxisme et du structuralisme dans les sciences sociales – sont définitivement révolus. Ce qui suscite alors de l'engouement, ce sont plutôt les nouvelles technologies de télécommunication, la promesse de la mondialisation d'effacer les frontières, ainsi que le multiculturalisme nord-américain et le postmodernisme européen, qui se trouvent en plein essor. Les années 1990 ont vu

⁷⁶⁷ L'intervention d'O'Gorman a été publiée l'année suivante dans la revue culturelle mexicaine *Nexos*. Edmundo O'GORMAN, « Latinoamérica: Así no », *Nexos*, n° 123, 1988, <https://www.nexos.com.mx/?p=5076>. Consulté le 16 juin 2023. D'autres comptes rendus des discussions sur l'identité tenues dans ce colloque se trouvent dans « Exigencia latinoamericana: integración en la libertad », *Gaceta UNAM*, Mexico, 1987, p. 9-11 ; et dans « La política: teatro de símbolos y de signos », *Gaceta UNAM*, Mexico, 1987, p. 11-13.

⁷⁶⁸ Rita EDER (dir.), *Una nueva historia del arte en América Latina*, colloque réalisé à Oaxaca (Mexique), 1996. Interventions de Rita Eder (organisatrice), Gerardo Mosquera, Serge Guilbaut, Aracy Amaral, Ida Rodríguez Prampolini, Ticio Escobar et Gabriel Peluffo Linari. Les textes présentés à cette occasion se trouvent disponibles en ligne, <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/oaxaca.html>. Consulté le 16 juin 2023. Notons cependant que le texte de Gerardo Mosquera, « Contra el arte latinoamericano », disponible dans ce site web, a été, de toute évidence, reformulé postérieurement, étant donné qu'il cite, par exemple, la Biennale de São Paulo de 1998. Il est, en fait, plus raisonnable de supposer que sa communication a été quelque peu similaire à l'article « El arte latino-americano deja de serlo », que nous mentionnons plus loin, publié cette même année.

⁷⁶⁹ Serge GUILBAUT, « Latin America does not exist! », texte présenté lors du colloque *Una Nueva Historia del Arte en América Latina*, organisé par Rita Eder, Oaxaca, 1996, p. 1, <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/oaxaca.html>. Consulté le 19 juin 2023.

en effet la crise finale de la modernité. En Amérique latine, le sentiment d'échec est particulièrement fort en raison du deuil non seulement des espoirs révolutionnaires, mais aussi des utopies de modernisation économique et culturelle surgies dans les années 1950. De surcroît, malgré un retour progressif à la démocratie, le traumatisme laissé par les dictatures et la violence d'État qui se sont propagées à travers le sous-continent au cours des années 1960 et 1970 est alors notable.

Dans la présentation du cadre temporel de notre thèse, nous avons affirmé que 1995 a été une année de prise de conscience de la prépondérance d'une nouvelle génération de la critique d'art latino-américaine sur la vieille garde latino-américaniste. C'est l'effet notamment de la publication de *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism in Latin America*, ouvrage collectif organisé par Gerardo Mosquera⁷⁷⁰. Ce critique et commissaire cubain devient alors un des plus durs opposants de la génération précédente, dont il expose les torts dans son introduction à *Beyond the Fantastic* et dans deux articles postérieurs, « El arte latinoamericano deja de serlo » [L'art latino-américain cesse d'être latino-américain] (1996) et « Good-bye Identity, Welcome Difference » (2001)⁷⁷¹. Une analyse approfondie de l'œuvre de Gerardo Mosquera dépasse les buts de la présente conclusion⁷⁷². Cependant, il convient de saisir, particulièrement dans les textes mentionnés, la manière dont il représente le projet intellectuel de la génération de la critique d'art latino-américaniste. L'importance de la réflexion de Mosquera pour l'histoire de la critique d'art est indéniable. Cependant, écrits dans un cadre de « conflit générationnel », ces textes tendent à simplifier excessivement les débats chers à la génération précédente, en plus d'insister sur une rupture radicale avec son projet intellectuel, qu'il faut selon nous relativiser.

⁷⁷⁰ Gerardo MOSQUERA (dir.), *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*, Cambridge, Mass, MIT, 1995.

⁷⁷¹ Gerardo MOSQUERA, « El arte latinoamericano deja de serlo », *ARCO Latino*, 1996 ; Gerardo MOSQUERA, « Good-Bye Identity, Welcome Difference », *Third Text*, vol. 15, n° 56, 2001. Ce deuxième article a été originellement préparé dans le cadre du projet de recherche « Arte Contemporáneo del Ecuador » [L'art contemporain de l'Équateur] du Centre Équatorien d'art contemporain (CEAC). Une version en espagnol est parue l'année suivante. Gerardo MOSQUERA, « Goodbye identidad, welcome diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina », dans Rebeca LEÓN (dir.), *Arte en América Latina y cultura global*, Santiago, Faculté des arts, Université du Chili, 2002.

⁷⁷² Sur l'œuvre de Gerardo Mosquera, voir notamment les recherches de Gabriela A. Piñero, dont Gabriela A. PIÑERO, « Políticas de representación/políticas de inclusión: La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990) », *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 36, n° 104, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014 ; Gabriela A. PIÑERO, « Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera », *Caiana*, n° 6, 2015 ; et Gabriela A. PIÑERO, *Ruptura y continuidad: Crítica de arte desde América Latina*, Santiago, Metales Pesados, 2019.

Dans l'introduction à *Beyond the Fantastic*, Mosquera examine les nouvelles tendances de la critique d'art dans le sous-continent, celles d'une génération intellectuelle établie au cours des années 1980, en même temps qu'il affirme le dépassement de la génération latino-américaniste :

Throughout the 1960s and 1970s Latin American art criticism experienced a boom that involved such great names as Juan Acha, Aracy Amaral, Damián Bayón, Fermin Fèvre, Néstor García Canclini, Mirko Lauer, Frederico Morais, Mário Pedrosa, Marta Traba and others who responded to Acha's plea for the production of theories⁷⁷³. This was a reaction to the predominance of impressionism and of metaphorical interpretations within the Latin American tradition of poetic criticism, the great exponent of which is perhaps Octavio Paz⁷⁷⁴.

[...]

The 1980s saw the end of one cycle and the start of another based on failure. The critics in this anthology all represent to some extent a reaction to this reversal of a project and its imaginary, strengthening themselves in the stimulated postdictatorial democratic process. Their anti-utopia is not only the result of a critique of modernity and its totalisms, but also comes from the collapse of the high ideals of modernization during a specific period of this region⁷⁷⁵.

Mosquera évoque ainsi les trois générations de la critique d'art en Amérique latine au 20^e siècle : la génération de la critique poétique, dite « impressionniste » ; la génération latino-américaniste, responsable de la professionnalisation de la critique d'art dans le cadre universitaire des sciences humaines et sociales, c'est-à-dire le cadre de la « production de théories » ; et la génération surgie dans les années 1980, qu'il nomme un peu plus loin « la nouvelle critique », celle que *Beyond the Fantastic* prétend présenter en anglais pour un lectorat international.

L'article « El arte latinoamericano deja de serlo » a soulevé un tel tollé en Amérique Latine que Mosquera a jugé important d'en approfondir les arguments dans « Good-bye identity, welcome difference ». Selon lui, l'intensité des critiques qu'il a reçues étaient symptomatiques d'un paradigme ontologique en Amérique latine, issu du nationalisme et du désir de créer des identités de résistance contre l'Europe et les États-Unis⁷⁷⁶. En effet, au centre des deux articles, se trouve la critique de la « névrose d'identité » dans le sous-continent. Le vocabulaire utilisé par Mosquera

⁷⁷³ Il s'agit de l'article « Hacia una crítica como productora de teorías » [Vers une critique productrice de théories], paru en 1977. À ce sujet, voir le chapitre 3 de notre thèse. Juan ACHA, « Hacia una crítica como productora de teorías », *Artes Visuales, op. cit.*

⁷⁷⁴ Gerardo MOSQUERA, « Introduction », dans Gerardo MOSQUERA (dir.), *Beyond the Fantastic: contemporary art criticism from Latin America*, Cambridge, Mass., MIT, 1995, p. 10.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁷⁶ Gerardo MOSQUERA, « Good-Bye Identity, Welcome Difference », *Third Text, op. cit.*, p. 25.

pour caractériser le projet critique latino-américaniste est d'ailleurs souvent emprunté au domaine de la santé mentale : névrose, symptôme, syndrome⁷⁷⁷. Or, contrairement à cette vision négative du passé, Mosquera se montre généralement optimiste à l'égard des nouvelles conditions de possibilité d'internationalisation de l'art fait en Amérique latine dans le contexte de la mondialisation des années 1990. À ce sujet, il convient de reprendre une citation faite dans l'introduction de notre thèse : « Heureusement, l'art d'Amérique latine commence à être vu sans son nom de famille. Au lieu d'être obligé de parler de son contexte, il est reconnu de plus en plus en tant que participant dans une activité plus large, qui concerne parfois l'art en soi »⁷⁷⁸. L'« heureusement » qui traverse les articles de Mosquera ne l'empêche pas néanmoins de reconnaître les défis et même les pièges placés sur le chemin des artistes d'Amérique latine dans les relations culturelles internationales de l'après-guerre froide. Il souligne notamment les dangers créés par le cosmopolitisme abstrait et par la promotion d'une langue postmoderne internationale commune – qu'il appelle une *lingua franca*, l'anglais du milieu des arts – imposée par les biennales et d'autres expositions internationales⁷⁷⁹.

Mosquera célèbre le déclin de la génération latino-américaniste dans la critique d'art du sous-continent. Cependant, en même temps qu'il affirme l'existence d'une césure épistémologique entre cette génération et la sienne, il place de manière surprenante l'origine de la critique de la névrose d'identité au sein même du latino-américanisme. Selon lui, cette expression, qu'il adopte avec enthousiasme, aurait été employé pour la première fois par Frederico Morais dans *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório* [Les arts plastiques en Amérique latine : de la transe au transitoire] (1979), ouvrage réunissant des articles du critique brésilien écrits entre 1975 et 1979, la plupart parus originellement dans le quotidien *O Globo*⁷⁸⁰. Voici l'extrait dont il est question :

⁷⁷⁷ Gerardo Mosquera n'est pas seul avec cette prédilection lexicale. Par exemple, le critique littéraire étasunien Fredric Jameson souligne le « retour obsessionnel » de la situation nationale dans la « littérature du tiers monde ». Fredric JAMESON, « Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism », *Social Text*, n° 15, 1986. L'année suivante, cet article a été fortement et notoirement accusé d'impérialisme par le critique littéraire et philosophe étasunien d'origine indienne Aijaz Ahmad. Aijaz AHMAD, « Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory" », *Social Text*, n° 17, 1987.

⁷⁷⁸ Gerardo MOSQUERA, « Latin American Art Ceases to be Latin American Art », *arara*, n° 10, 2011, p. 2. Notre traduction. Dans le texte original : « Fortunately, Latin American art is beginning to be seen without its surname. Instead of being forced to speak of its context, it is being recognized more and more as a participant in a larger activity that at times refers to art itself ». Ce texte a été publié originalement en espagnol. Gerardo MOSQUERA, « El arte latinoamericano deja de serlo », *ARCO Latino*, 1996.

⁷⁷⁹ Gerardo MOSQUERA, « Good-Bye Identity, Welcome Difference », *Third Text*, *op. cit.*, p. 26-27.

⁷⁸⁰ Frederico MORAIS, *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*, *op. cit.*

Pendant que nous discutons de notre identité, nous encourageons la vision euro-nord-américaine. À ce stade du débat, nous pouvons déjà aller plus loin, assumer notre différence, qui est plurielle. Il faut surmonter à la fois la « névrose de dépendance », comme le rappelle Damián Bayón, et la névrose d'identité, toujours associée au débat sur l'Amérique latine⁷⁸¹.

Or, dans ce passage, Morais ne fait que reprendre les discussions tenues lors du symposium d'Austin de 1975, un des événements phares du latino-américanisme que nous avons analysés dans le chapitre III. Il s'agit là de la controverse opposant Damián Bayón à Marta Traba. Bayón célèbre la reconnaissance de la qualité de l'art latino-américain par la critique européenne. Cette reconnaissance rendrait selon lui injustifiée l'« obsession névrotique » de la dépendance en Amérique latine⁷⁸². Traba rétorque en disant que c'est plutôt le désir de se faire reconnaître par les Européens qui relève d'un « processus névrotique de dépendance »⁷⁸³. Nous avons affirmé que cette discussion, ainsi que l'opposition entre, d'une part, Morais et Aracy Amaral, défenseurs de l'art conceptuel, et, d'autre part, Marta Traba, critique des avant-gardes des années 1960 et 1970, témoignent à Austin de la multiplicité des projets critiques articulés au sein du latino-américanisme. C'est pourquoi nous soutenons qu'une bonne compréhension du débat sur l'art latino-américain ne peut être atteinte qu'à travers l'analyse de différentes questions esthétiques et politiques qui traversent l'enjeu identitaire.

De plus, en mettant en évidence les conflits internes au projet de la critique d'art latino-américaniste, nos recherches permettent également de suggérer que, malgré leurs différences, il y a une continuité non négligeable entre le latino-américanisme et la génération née dans les années 1980. Certains projets critiques ont bien sûr disparu. D'autres se sont, au contraire, développés. L'« art de la résistance » proposé par Marta Traba, avec son refus péremptoire des avant-gardes new-yorkaises et de l'art conceptuel, n'a certainement pas de place dans les débats critiques des années 1990. Cependant, le latino-américanisme de Frederico Morais trouve une certaine continuation auprès de la jeune génération, y compris dans la pensée de Mosquera, particulièrement en ce qui concerne une conception de la particularité latino-américaine ancrée dans la pratique

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 18. Notre traduction. Dans le texte original : « Enquanto estivermos discutindo a nossa identidade, estaremos incentivando a visão deles, euro-norte-americana. A esta altura do debate já podemos dar a volta, assumir a nossa diferença, que é plural. É preciso superar tanto a “neurose da dependência”, como lembra Damián Bayón, quanto a neurose da identidade, que vem sempre associada ao debate sobre a América Latina ».

⁷⁸² Damián BAYÓN dans Damián BAYÓN (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Avila, 1977, p. 48.

⁷⁸³ Marta TRABA dans *Ibid.*, p. 50.

artistique et non dans la représentation, c'est-à-dire dans l'art figuratif⁷⁸⁴. En effet, Mosquera ne cache pas son admiration pour Morais, qui semble même être l'inspiration derrière l'appellation « nouvelle critique »⁷⁸⁵.

Nonobstant cela, Morais appartient certainement à la génération des utopies politiques et de l'anti-impérialisme de la guerre froide, en plus d'avoir été un latino-américaniste convaincu. Cependant, comme nous avons pu constater en analysant les polémiques autour de la Biennale latino-américaine de São Paulo de 1978, Marta Traba et sa conception de l'art de résistance sont devenus la face publique du latino-américanisme, ce qui a éclipsé d'autres manières de concevoir l'unité continentale. En effet, en célébrant le déclin de la critique d'art latino-américaniste dans les années 1990, Mosquera se positionne surtout contre le latino-américanisme de Traba, en même temps que plusieurs des questions centrales des débats latino-américanistes se prolongent dans la génération suivante, dont notamment la critique du regard exotisant que les centres culturels nord-occidentaux hégémoniques portent sur les cultures d'Amérique latine⁷⁸⁶. Dès lors, la césure entre les deux générations est en réalité moins nette que ce que les textes de Mosquera nous font croire à première vue. C'est pourquoi, à la suite de nos recherches, il faudrait cartographier les réseaux de sociabilité de la critique d'art latino-américaine dans les années 1990 et 2000, avec pour but de mieux saisir les éléments de continuité entre ces deux générations. Une importance particulière devrait être accordée à ce que Mosquera lui-même appelle les « critiques-pont », c'est-à-dire celles et ceux qui ont commencé leurs vies intellectuelles au sein du latino-américanisme, mais qui

⁷⁸⁴ Soulignons d'ailleurs que le livre de Frederico Morais sur l'art latino-américain paraît en espagnol pour la première fois au début des années 1990. Il a été publié à Cuba par les éditions Casa de las Américas dans une collection au nom évocateur, « Nuestros países » [Nos pays]. Frederico MORAIS, *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*, La Habana, Casa de las Américas, coll. « Nuestros países », 1990.

⁷⁸⁵ Gerardo MOSQUERA, « Introduction », dans Gerardo MOSQUERA (dir.), *Beyond the Fantastic: contemporary art criticism from Latin America*, op. cit., p. 11-13. Il y a une explication simple pour cet enthousiasme. Parmi les marques du passage de la génération latino-américaniste à celle de la nouvelle critique, il faut souligner l'ascension de la figure du commissaire au détriment du pouvoir des critiques d'art. Frederico Morais fut, dans les années 1970, le pionnier d'une critique participative, engagée dans la création artistique, qu'il oppose à la critique comme jugement de l'œuvre d'art. C'est ainsi qu'il est devenu un modèle pour les jeunes commissaires actifs dans les décennies suivantes. Sur l'ascension des commissaires en Amérique latine, voir Mari Carmen RAMÍREZ, « The Multicultural Shift », dans Mari Carmen RAMÍREZ, Tomás YBARRA-FRAUSTO et Héctor OLEA (dir.), *Resisting categories: Latin American and/or Latino?*, Houston, The Museum of Fine Arts, 2012, p. 946. À propos de la conception de Frederico Morais d'une critique d'art comme création artistique, Frederico MORAIS, *Artes plásticas: a crise da hora atual*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.

⁷⁸⁶ Mari Carmen RAMÍREZ, « The Multicultural Shift », dans Mari Carmen RAMÍREZ et al. (dir.), *Resisting categories: Latin American and/or Latino?*, op. cit. ; Gabriela A. PIÑERO, « Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera », *caiana*, op. cit.

participent également et de manière conséquente aux discussions des projets critiques des décennies suivantes⁷⁸⁷.

Particulièrement significative pour une meilleure compréhension de ce chevauchement entre générations et projets critiques latino-américains est la Première Biennale d'arts visuels du Mercosul, organisée en 1997 à Porto Alegre, Brésil, sous le commissariat de Frederico Morais (figure 52)⁷⁸⁸. Le titre de l'essai d'introduction au catalogue de cette biennale, signé par Morais, en révèle l'objectif principal : « Reescrevendo a história da arte latino-americana » [Réécrire l'histoire de l'art latino-américain]⁷⁸⁹. Dans un texte de 2002, le commissaire brésilien attribue une ambition encore plus forte à l'évènement : « réécrire l'histoire de l'art d'un point de vue latino-américain »⁷⁹⁰. En dépit de l'opposition ferme de nombreux critiques d'art à l'idée d'un « art latino-américain », cette biennale reprend, à l'ère de la mondialisation, certains aspects du projet de la Biennale latino-américaine de São Paulo, réalisée près de vingt ans plus tôt⁷⁹¹. Il serait peut-être facile de voir dans la Première Biennale d'arts visuels du Mercosul un écho anachronique d'un latino-américanisme déchu. Or, ce qui est remarquable ici est le prolongement du débat dans un cadre continental avec l'inclusion des préoccupations de la génération de la nouvelle critique, dont notamment le problème des difficultés d'intégration de l'art latino-américain dans les circuits internationaux, thème relevant du latino-américanisme des années 1970, mais davantage prisé dans le contexte de la mondialisation des années 1990.

Il s'agit d'ailleurs du dernier grand projet institutionnel continentaliste de la critique d'art en Amérique latine. Morais avait de grands espoirs non seulement pour l'exposition et pour le symposium qui l'accompagnait, mais aussi pour l'avenir de cette nouvelle Fondation Biennale, qu'il conçoit en effet comme plateforme institutionnelle d'articulation du continentalisme latino-

⁷⁸⁷ Gerardo MOSQUERA, « Introduction », dans Gerardo MOSQUERA (dir.), *Beyond the Fantastic: contemporary art criticism from Latin America*, op. cit., p. 15.

⁷⁸⁸ Le Mercosul (en portugais) ou Mercosur (en espagnol) est le Marché commun du Sud, zone de libre commerce créée en 1991 et intégrée initialement par le Brésil, l'Argentine, l'Uruguay et le Paraguay.

⁷⁸⁹ Frederico MORAIS, « Reescrevendo a história da arte latino-americana », dans *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre, FBAVM, 1997.

⁷⁹⁰ Frederico MORAIS, « I Bienal do Mercosul: regionalismo e globalização », *Margens / Márgenes: Revista de Cultura*, op. cit., p. 61-62. Notre traduction. Dans le texte original : [...] principal objetivo programático da I Bienal do Mercosul : reescrever a história da arte de um ponto de vista latino-americano ».

⁷⁹¹ Sur la Première Biennale du Mercosul et la similitude de ce projet avec celui de la Biennale latino-américaine de 1978, voir Maria de Fátima Morethy COUTO, « La cuestión latinoamericana en las Bienales realizadas en Brasil », *caiana*, n° 10, 2017 ; et Maria de Fátima Morethy COUTO, « Para além das representações convencionais: a ideia de arte latino-americana em debate », *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, vol. 7, n° 13, 2017.

américain. Il souhaitait notamment la création, à Porto Alegre, d'un centre de documentation et de recherche sur l'art latino-américain – une idée proposée en 1978 à la rencontre de Caracas, analysée dans notre chapitre III – et la formation d'un conseil international qui se réunirait deux fois par année afin de discuter de stratégies de promotion de l'art latino-américain à l'étranger. Cette histoire se termine cependant en déjà-vu, c'est-à-dire sans lendemain, et Morais éprouve alors la même frustration qu'Aracy Amaral une quinzaine d'années auparavant. La Deuxième Biennale latino-américaine de São Paulo n'a jamais vu le jour, alors que la Biennale du Mercosul n'assure pas la suite du projet institutionnel latino-américaniste désiré par Morais⁷⁹².



Figure 52 Billet d'entrée à la Première Biennale d'arts visuels du Mercosul, sur lequel on lit « A maior mostra de arte da América Latina » [La plus grande exposition d'art d'Amérique latine], 1996.

Étant donné nos intérêts de recherche, particulièrement important est le fait que la Biennale du Mercosul propose d'honorer dans sa première édition à la fois un artiste, l'Argentin Xul Solar, et un critique d'art, le Brésilien Mário Pedrosa. Dans le projet de Morais pour la deuxième édition, ce principe était gardé, avec la prévision d'hommages à l'artiste brésilien Flávio de Carvalho et à la critique d'art argentine Marta Traba, dont Morais reconnaît la grande importance intellectuelle malgré leurs différences d'opinion. Artistes et critiques d'art se partagent donc la vedette. De fait, névrosée ou non, la génération latino-américaniste a été à l'origine de l'élaboration de questions fondamentales, auxquelles les générations suivantes ont eu à apporter des réponses. Dans le chapitre I, nous avons mentionné un important colloque organisé à l'ILPES-CEPAL en 1964. Selon Celso Furtado, c'était alors la première fois qu'un groupe d'économistes et de sociologues se réunissait pour débattre du problème du développement/sous-développement à partir de textes

⁷⁹² Dans l'article de 2002 susmentionné, Morais détaille sa proposition institutionnelle pour l'avenir de la Biennale du Mercosul, ainsi que les raisons de son échec. Frederico MORAIS, « I Biental do Mercosul: regionalismo e globalização », *Margens / Márgenes: Revista de Cultura*, op. cit.

théoriques préparés en Amérique latine⁷⁹³. En effet, dans les années 1990, avec un pied dans chaque camp (ou génération), la critique d'art en Amérique latine se trouve également devant un immense répertoire de textes et de projets d'expositions produits dans le sous-continent pendant trente ans. La multiplication des controverses est ainsi également le résultat du succès du projet de « production de théories » du latino-américanisme. La nouvelle critique ne peut donc certainement pas se passer de cette production.

Dans notre introduction, citant l'historien français Jean-François Sirinelli, nous avons affirmé la valeur heuristique du concept de génération⁷⁹⁴. Celui-ci nous a permis surtout d'identifier des préoccupations communes à un groupe intellectuel latino-américain dans un contexte historique précis, sans en déduire l'existence d'une homogénéité d'idées, d'opinions politiques ou de choix théorico-méthodologiques au sein de ce groupe. Ce concept devient toutefois problématique lorsqu'il sert, au contraire, à réduire des projets intellectuels à certaines de ses caractéristiques. C'est ce que nous remarquons lorsque les débats des années 1970 autour de la catégorie d'art latino-américain sont vus sous l'angle de la critique de la névrose d'identité. Cette caractérisation fait fi de la complexité d'un débat dans lequel se sont engagés des critiques aux valeurs politiques et artistiques aussi divergentes que Marta Traba, Damián Bayón et Frederico Morais.

Nos brèves références aux colloques *Latinoamérica hoy* (Mexico, 1987) et *Una nueva historia del arte en América Latina* (Oaxaca, 1996) et à la Première Biennale d'arts visuels du Mercosul (Porto Alegre, 1997), ainsi que les mentions au travail de Gerardo Mosquera, permettent de rappeler la place de nos recherches dans les débats à propos du latino-américanisme et de l'identité artistique et critique latino-américaine. Le point de départ de cette thèse a été un problème méthodologique : comment écrire une histoire intellectuelle de la critique d'art latino-américaniste qui, tout en en demeurant critique de ce projet, évite de le réduire à des termes tels « nationalisme », « essentialisme » ou « névrose d'identité ». Il est devenu difficile de réfléchir sur ce projet intellectuel sans que notre regard soit balisé par les reproches que lui adresse la génération qui a suivi. Or, dans nos analyses, nous avons précisément cherché à nous en éloigner, non pour les réfuter tout simplement, mais plutôt pour ouvrir d'autres perspectives d'analyse.

⁷⁹³ Celso FURTADO, *Obra autobiográfica, op. cit.*, p. 410 [1992].

⁷⁹⁴ Jean-François SIRINELLI, « Le hasard ou la nécessité ? Une histoire en chantier: L'histoire des intellectuels », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire, op. cit.*, p. 106.

Notre thèse considère en effet qu'une des tâches fondamentales de toute histoire du latino-américanisme est de placer le débat identitaire dans une perspective historique et, précisons-le, politique, en même temps qu'elle examine les nombreux dissensus et les projets concurrents rassemblés sous la bannière continentaliste. En réalité, le latino-américanisme et l'anti-latino-américanisme ont toujours été présents dans les milieux intellectuels du sous-continent au cours du 20^e siècle. Dans les années 1960 et 1970, le premier prend le dessus, tandis qu'à partir de la décennie suivante on assiste à une inversion de cet équilibre de forces. Certes, la nouvelle critique a eu un rôle fondamental dans la discussion des effets pervers de l'essentialisme stratégique⁷⁹⁵ latino-américain, c'est-à-dire le rayonnement d'une « classe moyenne éclairée »⁷⁹⁶ devenue porte-parole du sous-continent dans les relations culturelles internationales. Faire une critique du latino-américanisme est nécessaire, mais elle doit tout d'abord tenir compte de la diversité des projets politiques et critiques articulés autour de l'identité continentale. C'est ce que démontrent nos recherches, dont nous reprenons ci-dessous les enjeux fondamentaux en revenant sur nos hypothèses initiales.

2. Retour sur les hypothèses de travail

À travers le développement de nos trois hypothèses initiales, nous sommes parvenus, tout au long de cette thèse, à atteindre les objectifs que nous nous étions fixés :

- I. Examiner les processus de constitution des réseaux de sociabilité intellectuelle à l'intérieur desquels la critique d'art latino-américaniste s'est développée, en prêtant une attention particulière à l'intersection entre différents projets critiques et politiques qui s'articulent à l'intérieur de ce continentalisme ;

⁷⁹⁵ « Essentialisme stratégique » est un concept que Gayatri Spivak formule notamment lors de deux interviews données respectivement à Elizabeth Grosz (1984) et à Ellen Rooney (1993). Gayatri Chakravorty SPIVAK, Elizabeth GROSZ, « Criticism, Feminism and The Institution », dans Sarah HARASYM (dir.), *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies and Dialogues*, 1989 ; Gayatri Chakravorty SPIVAK, Ellen ROONEY, « In a Word: Interview », dans *Outside in the teaching machine*, Routledge, New York, 2015. Dans son analyse de l'œuvre de Gerardo Mosquera, Gabriela A. Piñero identifie, au contraire, l'existence d'un « abandon stratégique » de l'identité latino-américaine. Gabriela A. PIÑERO, « Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera », *caiana*, op. cit.

⁷⁹⁶ Luis CAMNITZER, « Cultural Identities Before and After the Exit of Bureau-Communism », dans *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*, op. cit., p. 56 [1991].

- II. Analyser ces réseaux dans leur intersection avec des réseaux européens et étasuniens analogues, en opposition ou en émulation desquels se constitue la critique latino-américaniste ;
- III. Identifier les failles et les limites du projet intellectuel de la critique latino-américaniste, dont notamment les effets délétères de la promotion de l'identité latino-américaine sur l'inclusion des populations autochtones et afro-latino-américaines.

Retour sur l'hypothèse 1 : *La critique d'art latino-américaniste s'est constituée par l'action de réseaux de sociabilité intellectuelle formés dans le cadre profondément conflictuel des relations culturelles internationales façonnées par la guerre froide, l'anticolonialisme et les politiques d'aide au développement.*

En s'intéressant aux réseaux de sociabilité intellectuelle latino-américaniste formés à partir des années 1960, nos recherches se sont éloignées de l'histoire des idées traditionnelle, approche qui a prédominé jusque-là dans les études de l'histoire de la critique d'art en Amérique latine. Tout au long de notre thèse, nous avons examiné non seulement les idées et les concepts développés dans la période couverte, mais aussi les conditions institutionnelles et les relations personnelles qui les ont rendus possibles, stimulés et façonnés. Les méthodologies actuelles en histoire de l'art ne tolèrent plus les analyses d'œuvres d'art visuelles qui se limitent aux thèmes et aux contenus explicites. De même, il nous semblait impératif de prendre en compte les supports matériels de la pensée critique latino-américaine : la correspondance échangée entre amis et collègues de travail, les revues culturelles, les livres collectifs, les colloques, les réunions d'expertise de l'UNESCO, les projets et les catalogues d'exposition. Ce sont les espaces de sociabilité intellectuelle où le projet latino-américaniste s'est articulé et dont il est, par conséquent, indissociable. À travers de nombreux exemples, nous croyons avoir démontré que l'inscription des idées et des théories au sein d'une histoire sociale de portée plus large favorise l'approfondissement des débats, notamment dans la mesure où celle-ci donne plus de visibilité aux dissonances, voire aux incohérences, au sein d'un réseau intellectuel constitué par l'articulation de projets critiques concurrents autour d'une identité continentale toujours contingente, réimaginée et reformulée à plusieurs reprises depuis le 19^e siècle.

Nous avons également tenu à analyser le projet latino-américanisme dans les circonstances historiques et politiques dans lesquelles il s'est développé. En effet, le latino-américanisme qui

nous a intéressé, celui qui a mobilisé la critique d'art en Amérique latine, ne peut être compris qu'au sein d'une lutte contre-hégémonique, dans laquelle l'identité latino-américaine a été une position politique privilégiée. Cette identité est le résultat d'une construction, d'un désir d'être ensemble – le moteur de la sociabilité – dont l'unité résultante n'est pas l'expression d'une essence identitaire de l'être latino-américain, mais plutôt une articulation politique motivée par des ambitions et des défis perçus comme communs à l'intelligentsia du sous-continent. Cette identité régionale se définit par opposition à une réalité extérieure, l'Europe, les États-Unis, le centre, le monde développé.

À partir des années 1950, le latino-américanisme devient particulièrement visible au sein du système des Nations Unies. En particulier, nous avons constaté que, dans le domaine des théories culturelles, les réseaux de sociabilité intellectuelle latino-américaniste tirent parti des projets de développement culturel et de diplomatie culturelle de l'UNESCO pour faire avancer leurs propres projets politiques et intellectuels d'intégration continentale anti-impérialiste, ce que nous avons appelé une diplomatie vers l'intérieur. Cet ancrage institutionnel a permis l'élargissement de ces réseaux, attirant vers le cadre continental des critiques et théoriciens d'art et littéraires qui s'étaient jusque-là concentrés sur la production d'études au niveau national. Pour plusieurs d'entre eux, c'est donc à l'UNESCO que l'on devient ou qu'on se découvre latino-américains.

En outre, nous avons souligné l'importance de la prise de conscience du sous-développement en tant que moteur de la quête identitaire et de la volonté d'avoir une critique culturelle qui réponde aux besoins et aux défis spécifiques à la place occupée par l'Amérique latine dans le système-monde. Cette conscience est aussi celle de la dépendance culturelle, un enjeu qui, de manière générale, vient rendre plus complexe la question identitaire, l'ancrant dans les débats sur le développement qui ont marqué l'après-Deuxième Guerre mondiale. C'est ce que nous avons observé, par exemple, dans les discussions tenues lors du symposium d'Austin de 1975. À ce moment-là, l'affirmation ontologique de la latino-américanité ne suffisait plus. Il fallait plutôt comprendre le sous-continent en tant que projet politique dans le cadre des relations internationales, des rêves développementalistes, de la guerre froide et de la lutte contre le colonialisme et l'impérialisme.

Dans la seconde moitié de la décennie suivante, le besoin de consolider le projet intellectuel de la critique d'art latino-américaniste a été pris au sérieux. Les tentatives d'institutionnalisation

se sont alors multipliées dans le sous-continent, avec la création de biennales et de rencontres qui se proposaient d'assurer une plus grande périodicité des échanges entre les protagonistes de ces réseaux intellectuels. Il s'agit de l'apogée de cette génération. Les espaces de sociabilité sont à ce moment-là de plus en plus nombreux – rencontres, publications et expositions résultant d'un effort concerté en vue de la construction d'un projet critique commun à l'ensemble du sous-continent. C'est aussi le moment où les divergences au sein de cette articulation sont devenues plus accentuées et plus évidentes, encore un indice clair de l'hétérogénéité intrinsèque du latino-américanisme.

Retour sur l'hypothèse 2 : *Le latino-américanisme a été l'une des réponses de la critique d'art latino-américaine à la crise de la modernité européenne, articulant différents projets critiques concurrents autour de l'identité culturelle continentale. C'est pourquoi le chant du cygne de la modernité dans les années 1980 et 1990 coïncide avec le déclin de ce projet intellectuel.*

L'étude de la sociabilité intellectuelle à partir des notions d'articulation et *du* politique, que nous empruntons à la pensée de Chantal Mouffe et Ernesto Laclau, a été méthodologiquement importante pour une compréhension plus nuancée de la production intellectuelle de la critique d'art latino-américaniste, ainsi que de ses efforts d'institutionnalisation. Elle nous a notamment permis de voir la diversité d'approches et de conceptions de la continentalité qui ont circulé parmi les critiques d'art latino-américanistes au cours de la période de vingt-cinq ans que nous avons étudiée. Les cadres institutionnels sont des espaces importants d'articulation de projets politiques, mais ils n'impliquent pas une quelconque homogénéité des idées ou des objectifs. C'est ce que nous avons démontré, par exemple, à travers l'analyse la collection éditoriale « América Latina en su cultura » de l'UNESCO. Nous avons observé, dans le cadre de cet engagement collectif, l'articulation de différents projets critiques latino-américains et latino-américanistes, représentées par des revues culturelles dont les disputes et les rivalités qui les opposent les unes aux autres ont été déjà abondamment décrites par l'histoire culturelle. Nous avons suggéré qu'il s'agit là d'un processus de formation de nouveaux sujets politiques résultant de l'articulation de volontés collectives différentes de celles qui sont dominantes, un projet contre-hégémonique dans le cadre des relations culturelles internationales.

Nous nous sommes d'ailleurs intéressés aux croisements de réseaux et aux tentatives de les articuler dans un seul projet critique cohérent, non seulement dans le cadre latino-américain, mais aussi dans une perspective transrégionale. Le parcours intellectuel de Damián Bayón en est le cas

paradigmatique. Le critique argentin établi à Paris cherche à articuler la pensée de son ami et ancien directeur de thèse, Pierre Francastel, avec la critique d'art latino-américaniste naissante dans les années 1960. Dans ce croisement, nous remarquons aussi le compromis plus ou moins réussi entre, d'un côté, le maintien de la centralité de la modernité européenne et, de l'autre, les ambitions de projection internationale de l'art et aussi de la critique d'art d'Amérique latine. Cependant, la crise du projet de la modernité européenne devient alors un problème incontournable. À la réunion de l'UNESCO à Quito en 1970, une des rencontres fondatrices de la critique d'art latino-américaniste, le Brésilien Mário Pedrosa appelle ses collègues à réfléchir sur la « crise culturelle mondiale ». Le projet intellectuel continentaliste a donc été, dès le début, tenu de répondre à cette crise, qui demandait des solutions situées dans le contexte du sous-développement, car il s'agissait avant tout d'une crise d'incongruité entre l'art et la vie et, plus clairement encore, entre les prétentions universalistes de la modernité européenne et la vie en Amérique latine.

Les différentes réponses du latino-américanisme à cette crise sont particulièrement visibles dans les discussions tenues lors du symposium de Austin, en 1975. Nous y avons identifié une dynamique complexe de convergences et de divergences entre les critiques d'art présents : des positions plus libérales versus des engagements politiques plus à gauche ; la défense de l'art moderne d'inspiration européenne versus la promotion d'un art conceptuel où l'on constate une influence new-yorkaise grandissante. S'y opposent notamment l'art de la résistance de l'Argentino-colombienne Marta Traba et la défense d'un « art postmoderne » par le Brésilien Frederico Morais. Deux réponses différentes à la crise du projet de la modernité européenne, toutes les deux latino-américanistes, préoccupées de la spécificité latino-américaine et désireuses d'un engagement politique anti-impérialiste. Pour autant, ce sont des propositions inconciliables quant aux pratiques artistiques qu'elles entendent promouvoir.

L'opposition au latino-américanisme a toujours existé à l'intérieur de la critique d'art du sous-continent, y compris vers la fin des années 1970, le moment où ce projet politique et intellectuel était à son apogée. Les polémiques autour de la Première Biennale latino-américaine de São Paulo et l'annulation de la deuxième édition de cet événement, censé être un important ancrage institutionnel continentaliste, montrent la complexité de la scène artistique et intellectuelle dans le sous-continent tout au long de la période qui a fait l'objet de nos recherches. Or, à partir des années 1980 et définitivement dans les années 1990, le projet de modernité européenne devient anachronique. Les enjeux politiques et artistiques ayant mobilisé les critiques d'art latino-

américains depuis les années 1960 avaient quitté le devant de la scène. La guerre froide était terminée et avec elle étaient disparues aussi les utopies révolutionnaires du 20^e siècle, tandis que l'enthousiasme pour la mondialisation créait de nouvelles opportunités d'internationalisation pour les artistes et les critiques d'art latino-américains. En conséquence, l'identité artistique continentale comme engagement anti-impérialiste cesse d'être un élément d'articulation des divers projets critiques du sous-continent. La frustration face aux utopies latino-américanistes ouvre la voie à la construction d'utopies d'un nouveau type : la mondialisation, le *global art*, le multiculturalisme. Les critiques d'art de la génération latino-américaniste restent cependant en activité pendant qu'une nouvelle génération prend progressivement le relais. En effet, leur rayonnement international se poursuit au-delà de leur âge d'or, comme le montrent nos analyses des expositions d'art latino-américain en Europe et aux États-Unis à la fin des années 1980 et aussi dans la première moitié de la décennie suivante.

Retour sur l'hypothèse 3 : *La fausse équivalence entre l'autoreprésentation des élites intellectuelles latino-américaines – cosmopolites, économiquement aisées et, dans la plupart des cas, composées de personnes non racisées – et l'identité culturelle continentale a été un trait constitutif de la critique d'art latino-américaniste entre les années 1960 et 1990.*

Notre thèse a souligné l'importance que la prise de conscience de l'asymétrie dans la sociabilité intellectuelle entre l'Amérique latine et les centres hégémoniques de la culture occidentale revêt pour les critiques d'art du sous-continent. Nous avons également démontré que cet enjeu marque très tôt les discussions dans la Commission économique pour l'Amérique latine de l'ONU, institution fondamentale d'articulation du latino-américanisme dans l'après-guerre. Dans le domaine des arts et de la culture, cette asymétrie est déterminante dans les processus d'organisation d'expositions d'art latino-américain en Europe et aux États-Unis. En effet, l'intérêt pour les arts d'Amérique latine n'implique pas automatiquement un intérêt pour les théories et les projets critiques latino-américains. Dans un cadre de relations culturelles internationales, c'est souvent contre cette exclusion que la critique d'art latino-américaniste a lutté.

Cependant, il est clair que les discours anticolonialistes et anti-impérialistes élaborés par les élites culturelles latino-américaines dissimulent leur engagement dans une autre forme de sociabilité asymétrique, celle avec les populations autochtones et afro-latino-américaines et, de manière générale, avec les moins nantis, exclus des processus d'articulation de revendications

sociales à la base de la formation du latino-américanisme comme identité politique de résistance. De fait, la séparation radicale entre les classes sociales, les élites économiques et culturelles d'un côté, le reste de la population de l'autre, est évidente. C'est pourquoi il est important de souligner les effets pervers d'une fausse équivalence entre l'identité latino-américaine et la « classe moyenne éclairée » qui représente internationalement le sous-continent.

Cette grave limitation du latino-américanisme traverse les différents projets collectifs que nous avons analysés dans notre thèse. Nous l'avons soulignée pour la première fois dans la collection « América Latina en su cultura » : la notion de « zone culturelle » qui a été proposée à la réunion de Lima de 1967 comme moyen de garantir une représentation adéquate de la diversité au sein du projet d'unité culturelle latino-américaine ne prend aucunement en considération le besoin de représentation de groupes autochtones ou afro-descendants, qui finissent par être invisibilisés par ce critère géographique. Tout aussi problématique est l'idée de métissage non conflictuel que l'on retrouve dans l'œuvre de Damián Bayón, lorsqu'il tente de concilier la pensée moderne de Pierre Francastel et la mise en valeur de la production artistique latino-américaine. Enfin, dans notre dernier chapitre, cet élitisme est devenu particulièrement net lorsque le projet continentaliste s'est inscrit dans les commémorations du cinquième centenaire du début de la colonisation des Amériques, en 1992. Le caractère européenisant du latino-américanisme devient alors évident. Il s'agit en partie du résultat de la dominance politique et académique du développementalisme latino-américain en Amérique latine au cours des décennies précédentes. Cela a entraîné une préoccupation exacerbée pour les relations internationales au détriment d'une analyse plus approfondie des conflits internes aux différents pays ou régions, ainsi que du rôle des élites du tiers monde dans la production des différentes formes d'inégalité dans le système-monde.

Il convient toutefois de noter que la conscience de l'existence d'une remarquable diversité culturelle, sociale et ethnique en Amérique latine n'a jamais été absente des débats politiques et des théories culturelles continentalistes. On en a vu un bon exemple à la Biennale latino-américaine de São Paulo de 1978. C'est alors dans la dimension ethnique de « l'origine » que s'affirme un effort de représentation de la diversité interne de l'unité continentale. C'est ce que l'on voit en analysant le projet de Juan Acha, qui organise l'exposition autour des racines autochtones, africaines ou eurasiennes des cultures latino-américaines. Pourtant, force est de constater que, malgré les bonnes intentions des élites culturelles latino-américaines, il s'agit à chaque fois de reproduire une logique coloniale. Les populations racisées et les plus pauvres sont souvent

thématisés, mais leurs voix ne sont pas vraiment entendues, car elles sont généralement exclues de la sociabilité intellectuelle dans laquelle s'est articulé le latino-américanisme dans la seconde moitié du 20^e siècle.

3. Vers un latino-américanisme intersectionnel dans le Sud global

L'enthousiasme pour l'intégration latino-américaine vécu à l'époque de la critique d'art latino-américaniste, dont nous avons constaté le déclin progressif à partir des années 1980, a depuis été relancé de différentes manières. Cela à la fois dans le cadre politique – par exemple, à travers la création du Mercosul en 1991 et de la Communauté d'États latino-américains et Caraïbes (CELAC) en 2010 – et culturel. La Biennale d'arts visuels du Mercosul, dont il a été question précédemment, en est un exemple évident dans le domaine des arts⁷⁹⁷. Également remarquable a été la fondation en 2001 du Musée d'art latino-américain de Buenos Aires (MALBA) autour de la collection personnelle de l'homme d'affaires argentin Eduardo F. Costantini. Depuis sa création, cette institution a accueilli différents projets muséologiques soucieux de proposer de nouvelles manières de raconter l'histoire de l'art latino-américain, parmi lesquels *Verboamérica* (2016), une reformulation de l'exposition de la collection permanente, avec pour commissaires l'historienne de l'art argentine Andrea Giunta et le directeur artistique du MALBA, Agustín Pérez Rubio (figure 53)⁷⁹⁸.

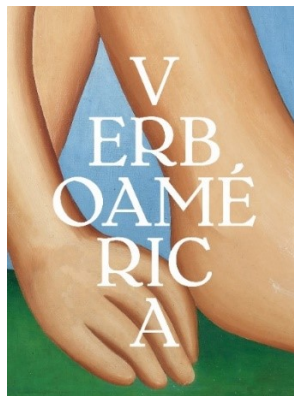


Figure 53 Couverture du catalogue de l'exposition *Verboamérica*, collection permanente du Musée latino-américain de Buenos Aires, 2016.

⁷⁹⁷ Pour une histoire de la Biennale du Mercosul, voir Gaudêncio FIDELIS, *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*, Porto Alegre, RS, Brasil, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

⁷⁹⁸ Andrea GIUNTA, Agustín PÉREZ RUBIO, *Verboamérica*, catalogue de l'exposition permanente du Musée d'art latino-américain de Buenos Aires (MALBA), Buenos Aires, Fondation Eduardo F. Costantini, 2016.

Tandis que le latino-américanisme des années 1960 et 1970 se comprenait dans le cadre géopolitique plus large du tiers monde, celui du 21^e siècle se pense à l'intérieur du Sud global, nouvelle catégorie d'articulation d'un projet contre-hégémonique à l'échelle internationale⁷⁹⁹. Encore une fois les conséquences sont tant politiques – par exemple, la création de l'alliance des BRICS (Brésil, Russie, Inde, Chine et Afrique du Sud) – que culturelles. Dans cette dernière catégorie, le Festival VideoBrasil, événement d'art vidéo créée au Brésil en 1983 par la commissaire Solange Farkas, est un cas remarquable⁸⁰⁰. Devenu biennal dans années 1990, cet événement réunit exclusivement des artistes du Sud global. Le VideoBrasil s'est donc vite converti en plateforme de promotion des réseaux Sud-Sud, en plus d'avoir formé, au fil des années, une précieuse collection historique accessible pour la recherche. Également important a été l'usage de cette catégorie géopolitique par la documenta 14, réalisée à Kassel et à Athènes en 2017⁸⁰¹. En effet, l'utopie de l'effacement des frontières créée par la mondialisation et le *global art* dans les années 1990 s'est rapidement révélée trompeuse. Certes, les histoires de l'art nationales de la modernité ne suffisaient plus, mais le cadre mondialisé post-conflictuel a dû aussi être revu au profit de nouvelles géographies, lesquelles réintroduisent l'idée de conflit dans l'équation⁸⁰².

La diffusion des théories postcoloniales et décoloniales a eu alors également un impact important dans la formulation d'une nouvelle pensée géopolitique, avec un intérêt non seulement de constitution d'une résistance économique ou culturelle, mais aussi épistémologique, à travers

⁷⁹⁹ Sur les différentes acceptions de ce concept, voir Sinah Theres KLOß, « The Global South as Subversive Practice: Challenges and Potentials of a Heuristic Concept », *The Global South*, vol. 11, n° 2, Indiana University, 2017. Pour un survol des théories reliant le « tiers monde » au « Sud global », voir M.D. LITONJUA, « Third World/Global South: From Modernization, to Dependency/Liberation, to Postdevelopment », *Journal of Third World Studies*, vol. 29, n° 1, University of Florida, 2012.

⁸⁰⁰ Pour plus d'informations, voir le site web du Festival : <https://site.videobrasil.org.br/en/festival/sobre>. Consulté le 20 juillet 2023.

⁸⁰¹ La documenta 14 s'est d'ailleurs associée à la revue *South as a State of Mind*, dont les numéros 6 (2015), 7 et 8 (2016) et 9 (2017) contiennent des essais critiques, des séries photographiques ou des textes littéraires d'autrices et d'auteurs ayant contribué à la formulation des projets émancipateurs du 20^e siècle. Pour plus d'informations, voir <https://www.documenta14.de/en/>. Consulté le 20 juillet 2023.

⁸⁰² Or, comme le précise l'anthropologue Néstor García Canclini, l'insuffisance des histoires nationales n'implique pourtant pas son insignifiance : « We live in the age of unframed art. Art has come off the canvas, refuses to represent a country, aims at making society without religious or political pressures. Nonetheless canvases are still being painted, nations (both central and peripheral) still exist under globalization, global society is broken, and interculturality can't be attained through homogenizing totalizations ». Néstor GARCÍA CANCLINI, *Art beyond itself: anthropology for a society without a story line*, Durham, Duke University, 2014, trad. de David L. FRYE, p. 101.

une réflexion sur la géopolitique des connaissances⁸⁰³. Le projet décolonial latino-américain, qui, dans les années 1990, est à plusieurs égards l'héritier intellectuel du latino-américanisme, a été mené par un groupe intellectuel surnommé « groupe colonialité/modernité »⁸⁰⁴. Il est devenu depuis la voix dominante dans les discussions sur la dépendance et, par conséquent, sur le besoin d'émancipation économique, culturelle et intellectuelle dans le sous-continent. Appuyé sur différents courants de la pensée latino-américaine – le développementalisme, la théorie de la dépendance et la théologie de la libération, parmi d'autres – et inspiré des études subalternes indiennes, ce groupe a proposé une série de concepts visant à une critique des hiérarchies coloniales Nord-Sud⁸⁰⁵. Cependant, formulée principalement dans des universités étasuniennes, notamment à l'Université Duke par le philosophe argentin Walter D. Mignolo, la pensée décoloniale latino-américaine a parfois été considérée comme aussi élitiste que le latino-américanisme des décennies précédentes. Le protagonisme des intellectuels latino-américains blancs – la classe moyenne éclairée évoquée plus haut – serait une fois de plus la cause de l'invisibilité des groupes minorisés en Amérique latine.

Les critiques les plus percutantes portées à ce projet intellectuel ont été formulées par la sociologue bolivienne-ayamara Silvia Rivera Cusicanqui. Dans l'essai « *Ch'ixinakax utxiwa: a Reflection on the Practices and Discourses of Decolonization* » (2020), elle dénonce à la fois l'impérialisme intellectuel des grands centres occidentaux et ce qu'elle considère être, d'après l'expression du sociologue mexicain Pablo González Casanova, le problème de la « colonisation interne », c'est-à-dire l'hégémonie des élites latino-américaines d'origine européenne et l'effacement des épistémologies et des tactiques de résistance autochtones⁸⁰⁶. Il s'agit particulièrement du groupe formé autour de Mignolo :

Neologisms such as *decolonial*, *transmodernity*, and *eco-si-mía* proliferate, and such language entangles and paralyzes their objects of study: the indigenous and African-descended people with whom these academics believe they are in dialogue. But they also

⁸⁰³ À propos de la notion de géopolitique des connaissances, voir, par exemple, Walter MIGNOLO, « Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder », entretien réalisé par Catherine WALSH, *Polis. Revista Latinoamericana*, n° 4, Centro de Investigación Sociedad y Políticas Públicas (CISPO), 2003, <https://journals.openedition.org/polis/7138>. Consulté le 20 juillet 2023.

⁸⁰⁴ Arturo ESCOBAR, « Mundos y conocimientos de otro modo: el programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano », *Tabula Rasa*, n° 1, 2003.

⁸⁰⁵ Voir, par exemple, Walter MIGNOLO, *Local histories/global designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*, Princeton, N.J., Princeton University, 2017.

⁸⁰⁶ Silvia RIVERA CUSICANQUI, « Ch'ixinakax utxiwa: A Reflection on Practices and Discourses of Decolonisation », dans *Ch'ixinakax utxiwa: On Practices and Discourses of Decolonisation*, Cambridge, Polity, 2020, trad. de Molly GEIDEL ; Pablo GONZÁLEZ CASANOVA, *Sociología de la explotación*, Buenos Aires, CLACSO, 2006 [1969].

create a new academic canon, using a world of references and counter-references that establishes hierarchies and adopt new gurus: [Walter] Mignolo, [Catherine] Walsh, Enrique Dussel, Javier Sanjinés. Equipped with cultural and symbolic capital, thanks to the recognition and certification from the academic centers of the United States, this new structure of academic power is realized in practice through a network of guest lectureships and visiting professorships between universities and also through the flow – from the South to the North – of students of indigenous and African descent from Bolivia, Peru, and Ecuador, who are responsible for providing theoretical support for racialized and exoticized multiculturalism in the academies. [...] The postcolonial discourse of North America is not only an economy of ideas, but it is also an economy of salaries, perks, and privileges that certifies value through the granting of diplomas, scholarships, and master's degrees and through teaching and publishing opportunities. For obvious reasons and as the crisis deepens in public universities in Latin America, this kind of structure is well suited to the exercise of patronage as a model of colonial domination⁸⁰⁷.

Selon Rivera Cusicanqui, il n'y a pas de vrai dialogue intellectuel entre les membres du groupe modernité/colonialité et les universités des pays de la région andine. Elle se plaint par ailleurs d'une reprise par Mignolo de certaines de ses idées, qu'il déconnecte de l'expérience politique militante où elles ont été formulées et de la tradition intellectuelle des Andes qui les soutient⁸⁰⁸. De fait, dans le cadre de nos recherches, il est possible d'affirmer que les sociabilités intellectuelles entre ces deux groupes sont fortement asymétriques.

En effet, il est clair que tout projet d'émancipation culturelle, économique ou épistémologique au 21^e siècle, que ce soit dans le cadre latino-américain ou dans celui plus large du Sud global, doit être essentiellement *intersectionnel*. Formulé à la fin des années 1980 par la juriste et féministe étasunienne Kimberle Crenshaw, le concept d'*intersectionnalité* sert à analyser les manières dont les identités raciales et de genre s'affectent les unes les autres⁸⁰⁹. En effet, « parce que l'expérience intersectionnelle dépasse la somme du racisme et du sexisme, toute analyse qui ne prend pas en compte l'intersectionnalité ne peut pas suffisamment aborder la manière particulière dont les femmes noires sont subordonnées »⁸¹⁰. Crenshaw s'intéresse ainsi au problème de l'effacement des différences internes à des groupes minorisés en lutte pour leur émancipation. Les femmes noires, par exemple, sont doublement invisibilisées : dans le

⁸⁰⁷ Silvia RIVERA CUSICANQUI, « Ch'ixinakax utxiwa: A Reflection on Practices and Discourses of Decolonisation », dans *Ch'ixinakax utxiwa: On Practices and Discourses of Decolonisation*, *op. cit.*, p. 59-61.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 58-59.

⁸⁰⁹ Kimberle CRENSHAW, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, n° 1, 1989.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 140. Notre traduction. Dans le texte original : « Because the intersectional experience is greater than the sum of racism and sexism, any analysis that does not take intersectionality into account cannot sufficiently address the particular manner in which Black women are subordinated ».

mouvement noir, parce que femmes, et dans le féminisme, parce que noires. L'intersectionnalité est ainsi un concept multiplicateur de différences, qui va dans le sens contraire des consensus post-politiques des années 1990 :

The problem with identity politics is not that it fails to transcend difference, as some critics charge, but rather the opposite - that it frequently conflates or ignores intragroup differences. In the context of violence against women, this elision of difference in identity politics is problematic, fundamentally because the violence that many women experience is often shaped by other dimensions of their identities, such as race and class⁸¹¹.

L'intérêt actuel pour l'intersectionnalité ouvre d'ailleurs la possibilité de renouveler le regard que nous portons sur l'histoire du 20^e siècle. Nous avons commencé cette conclusion par l'analyse sommaire d'un colloque latino-américaniste réalisé à Mexico en 1987. Dans son compte rendu, Affonso Romano de Sant'Anna reproche à l'évènement la complète absence de femmes intervenantes. Jouant sur le caractère continentaliste de la réunion, il affirme qu'elle avait été « sexiste à la mode latino-américaine » [*latino-americanamente machista*]⁸¹². Or, la même année, également au Mexique, une autre rencontre ancrée sur l'identité latino-américaine montrait qu'un autre continentalisme était possible : la 4^e Rencontre féministe latino-américaine et des Caraïbes⁸¹³. Il importe ainsi également de faire une révision de l'histoire du latino-américanisme du 20^e siècle sous le prisme du concept d'intersectionnalité. Certes, le continentalisme en Amérique latine a été trop souvent blanc et masculin, mais d'autres latino-américanismes ont existé et doivent faire l'objet de nouvelles recherches.

Dans notre introduction, nous avons cité Gayatri Spivak à propos de l'identification de l'élite culturelle latino-américaine à Caliban, personnage de Shakespeare que le critique littéraire cubain Roberto Fernández Retamar a érigé en modèle de l'intellectuel combattant⁸¹⁴. Avec la théoricienne indienne, nous avons affirmé que cette identification a produit l'invisibilisation d'autres formes de résistance, celles des peuples autochtones et afro-descendants d'Amérique latine. Cependant, Fernández Retamar n'est pas le seul à avoir réfléchi sur la résistance anticoloniale à partir de l'œuvre shakespearienne. En effet, en vue d'un latino-américanisme

⁸¹¹ Kimberle CRENSHAW, « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, vol. 43, n° 6, Stanford Law Review, 1991, p. 1242.

⁸¹² Affonso Romano de SANT'ANNA, « Identidade e integração », *Jornal do Brasil*, *op. cit.*

⁸¹³ Amalia FISCHER, Berta HIRIART, Eli BARTRA, *et al.*, *Memoria del IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe*, actes de la rencontre réalisée à Taxco, Mexique, en octobre 1987, Taxco, Coordination de la 4^e Rencontre féministe latino-américaine et des Caraïbes, 1987.

⁸¹⁴ Gayatri Chakravorty SPIVAK, « Three Women's Texts and a Critique of Imperialism », *Critical Inquiry*, *op. cit.* ; Roberto FERNÁNDEZ RETAMAR, « Caliban », *Casa de las Américas*, *op. cit.* [1971].

intersectionnel, il faudrait revisiter la polarité entre Ariel, l'autre modèle de la résistance anticolonial latino-américaine, et Caliban à la lumière de sa réélaboration par le poète, dramaturge et philosophe martiniquais Aimé Césaire. Dans *Une tempête: d'après « La tempête » de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre* (1968), Césaire caractérise Caliban comme un esclave noir, tandis qu'Ariel serait un esclave métis⁸¹⁵. Ariel obéit à Prospéro, le colonisateur, parce que celui-ci lui promet sa liberté. Or, Caliban ne cherche pas que sa liberté personnelle, mais se bat par principe contre la structure de l'oppression. Dans l'œuvre de Césaire, les binômes colonisateur et colonisé, externe et interne, centre et périphérie se complexifient ainsi à travers la mise en évidence d'une opposition qui est interne à la réalité (post)coloniale, les rapports de pouvoir et les formes de racialisation qui lui sont particulières. Cette même complexité se trouve dans la production du poète, essayiste et militant communiste haïtien René Depestre, qui introduit les discussions sur le racisme et les identités noires dans les débats marxistes et latino-américanistes de la Cuba révolutionnaire. Dans ses écrits, il affirme que le marxisme et les valeurs continentalistes de solidarité doivent mener à la défense d'un « processus qui déracialise les consciences sociales et privées »⁸¹⁶. Marxiste convaincu, Depestre était critique du mouvement de la Négritude, dont Césaire fut un des idéalisateurs. Toutefois, les deux auteurs avaient en commun un rapport à l'américanité qui était indissociable des questions raciales et de la lutte antiraciste.

L'article « A categoria político-cultural de amefricanidade » [La catégorie politico-culturelle de l'améfricanité] (1988), écrit par l'anthropologue et militante féministe américaine du Brésil Lélia Gonzalez, nous fournit aussi une référence théorique d'où revoir le projet latino-américaniste dans une perspective intersectionnelle⁸¹⁷. Gonzalez part du concept d'*Améfrique ladine* [*América Ladina*], formulé par les psychanalystes brésiliens Betty Milan et M.D. Magno, pour proposer l'*améfricanité* comme catégorie politique et analytique⁸¹⁸. Dans l'Amérique coloniale portugaise, le *ladino* était l'esclave qui avait subi l'acculturation, tandis que les nouveaux arrivants d'Afrique étaient appelés par le terme *boçal*. En inscrivant la présence africaine au nom

⁸¹⁵ Aimé CÉSAIRE, *Une tempête: d'après « La tempête » de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre*, Paris, Seuil, 1997 [1968].

⁸¹⁶ René DEPESTRE, *Cahier d'art de vivre: Cuba, 1964-1978*, Actes Sud, Arles, 2020, p. 251. Voir aussi Diogo Rodrigues de BARROS, « Antiracisme, poésie et révolution à Cuba », *Liberté : art et politique*, n° 333, 2022.

⁸¹⁷ Lélia GONZALEZ, « A categoria político-cultural de Amefricanidade », *Tempo Brasileiro*, n° 92/93, 1988.

⁸¹⁸ Formulée dans les années 1980, la catégorie de l'améfricanité a eu un regain en importance ces dernières années, favorisée par de nouvelles éditions des écrits de Gonzalez : Lélia GONZALEZ, *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*, édition organisée par Flávia RIOS et Márcia LIMA, Rio de Janeiro : Zahar, 2020.

du continent, l'expression d'Améfrigue ladine conteste la latinité européenne comme marqueur identitaire continental.

Selon Gonzalez, la « valeur méthodologique du concept d'Améfricanité réside dans le fait qu'il crée la possibilité de prise en compte d'une unité spécifique, historiquement forgée au sein de différentes sociétés qui se sont formées dans une certaine partie du monde »⁸¹⁹. Elle suggère en effet que l'*Améfrigue* devrait être considérée en tant que « système ethnographique de référence », créé par les descendantes et les descendants d'africains dans le contexte diasporique. De surcroît, il faut souligner que Gonzalez refuse les termes « *African American* » et « *Afro-American* », utilisés aux États-Unis. Selon elle, ces termes mènent à « la reproduction inconsciente de la position impérialiste des États-Unis, qui affirment être "L'AMÉRIQUE" »⁸²⁰. De même, il faut selon elle articuler les luttes antiraciste et féministe dans le contexte latino-américain, ce qu'elle propose notamment dans l'article « Por um feminismo afro-latino-americano » [Pour un féminisme afro-latino-américain]⁸²¹. Gonzalez partage, de toute évidence, les mêmes préoccupations géopolitiques du latino-américanisme du 20^e siècle. Or, elle suggère qu'il faut également combattre les axiomes de l'impérialisme hantant, depuis l'intérieur, l'Amérique latine comme lieu de résistance d'une latinité blanche subalternisée dans ses relations internationales.

Les avancées politiques et épistémologiques récentes dans le domaine des études décoloniales, ainsi qu'une attention renouvelée portée à l'œuvre d'artistes, d'autrices et d'auteurs noirs et autochtones en Amérique latine, mènent à une prise de conscience du besoin de multiplication des identités et des épistémologies de lutte contre-hégémonique, y compris dans le milieu des arts. Par conséquent, les identités artistiques nationales et régionales imaginées dans un cadre de relations culturelles internationales ne suffisent plus comme critères informant les nouveaux projets esthétiques d'émancipation. C'est pourquoi on a vu surgir un effort de transformation du débat continentaliste, avec un intérêt majeur pour des enjeux ethniques, de genre, de sexualité et de classe sociale qui interviennent de façon conséquente dans la discussion géopolitique.

⁸¹⁹ Lélia GONZALEZ, « A categoria político-cultural de Amefricanidade », *Tempo Brasileiro*, *op. cit.*, p. 77. Notre traduction. Dans le texte original : « Seu valor metodológico, a meu ver, está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma unidade específica, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formaram numa determinada parte do mundo ».

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 76. Notre traduction. Dans le texte original : « [O uso desses termos] aponta para a reprodução inconsciente da posição imperialista dos Estados Unidos, que afirmam ser « A AMÉRICA ».

⁸²¹ Lélia GONZALEZ, « Por um feminismo afro-latino-americano », *Isis Internacional*, vol. 9, 1988.

Présentée en 2017 au Hammer Museum de Los Angeles par les commissaires Cecilia Fajardo-Hill et Andrea Giunta, l'exposition *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* est une de ces nouvelles initiatives (figure 54)⁸²². Il s'agit d'un retour à la catégorie très critiquée d'« art latino-américain », que l'on articule cette fois-ci à l'identité de genre⁸²³. Ce projet est particulièrement intéressant parce qu'il s'occupe de la période de prédominance du latino-américanisme comme projet d'émancipation, qu'il importe de revisiter à partir d'un intérêt pour des formes de revendication sociale généralement négligées par l'historiographie.

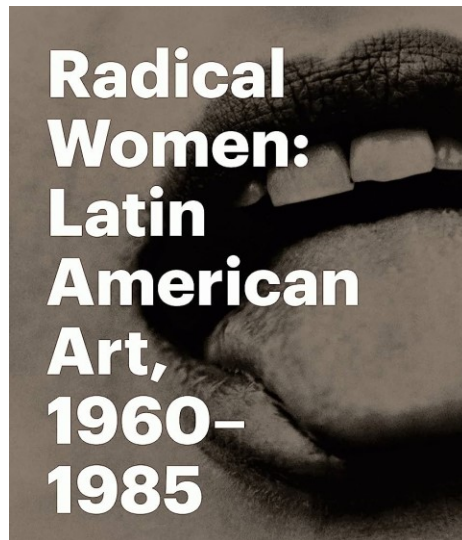


Figure 54 Couverture du catalogue de l'exposition *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, Hammer Museum, Los Angeles, 2017.

Un autre exemple significatif de reformulation du cadre continental a été l'importante exposition *Histórias Afro-atlânticas* [Les Histoires afro-atlantiques], réalisée en 2018 par le Musée d'art de São Paulo (MASP) et par l'Institut Tomie Ohtake (figure 55)⁸²⁴. Le cadre géographique y est conçu à partir d'une réflexion sur l'histoire coloniale et ses implications sociopolitiques actuelles, dont

⁸²² Cecilia FAJARDO-HILL, Andrea GIUNTA, *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, catalogue d'exposition, Los Angeles, Hammer Museum, 2017. Cette exposition a été présentée en 2018 au Brooklyn Museum de New York et à la Pinacothèque de l'État de São Paulo.

⁸²³ Voir également Andrea GIUNTA, *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2019 ; Georgina G. GLUZMAN, *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos, 2016 ; et Ana Paula SIMIONI, *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*, São Paulo, Edusp, 2022.

⁸²⁴ Adriano PEDROSA (dir.), *Histórias afro-atlânticas = Afro-Atlantic Histories*, catalogue d'exposition, São Paulo, Instituto Tomie Ohtake/MASP, 2018. Commissaires : Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Moritz Schwarcz et Tomás Toledo. Un partenariat du MASP avec le Musée des beaux-arts de Houston et la National Gallery of Art de Washington a assuré la réalisation d'une tournée de cette exposition aux États-Unis entre 2021 et 2024.

notamment le racisme, ce qui entraîne un élargissement de la continentalité latino-américaine, qui doit se penser en concomitance avec l'histoire africaine⁸²⁵.

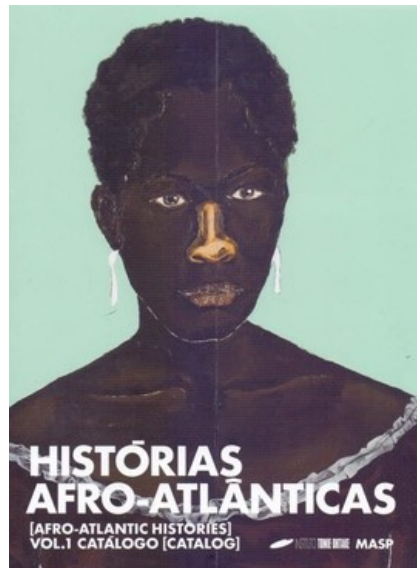


Figure 55 Couverture du catalogue de l'exposition *Histórias afro-atlânticas*, Musée d'art de São Paulo, 2019.

L'art et la pensée autochtones dans les Amériques sont également essentiels pour la réflexion sur les géographies artistiques au 21^e siècle. Encore dans ce cas, nous assistons à une multiplication des expositions et des études. Mentionnons, par exemple, l'exposition *Reinventing the Americas: Construct. Erase. Repeat*, centrée sur l'œuvre de l'artiste autochtone brésilien Denilson Baniwa, à l'affiche au Getty Research Institute de Los Angeles en 2022⁸²⁶. Plus qu'une exposition individuelle, il s'agit d'un projet collectif de Baniwa avec des artistes autochtones et *latinx* vivant à Los Angeles, un exemple évident de réarticulation de l'identité continentale, qui peut inclure désormais la diaspora latino-américaine (*latinx*) et aussi des projets collectifs menés à la fois par des artistes autochtones sud-américains et nord-américains. Étant donné le cadre institutionnel de nos propres recherches, il convient également de citer la récente exposition du collectif Mouvement des artistes Huni Kuin (MAHKU) au MASP, *MAHKU: Mirações* [*MAHKU:*

⁸²⁵ L'intérêt pour l'espace atlantique est par ailleurs présent dans l'historiographie brésilienne depuis au moins deux décennies. Pour un exemple d'ouvrage pionnier dans le lancement de cette réflexion, voir Luiz Felipe de ALENCASTRO, *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

⁸²⁶ Les informations générales sur cette exposition, ainsi que le matériel visuel et les textes présentés dans la galerie se trouvent dans le site https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/reinventing_americas/index.html. Consulté le 20 juillet 2023.

visions] (2023), puisque qu'il s'agit d'un des rares groupes d'artistes autochtones contemporains d'Amérique du Sud ayant exposé récemment à Montréal. L'exposition *Vende tela, compra terra* a été présentée à la SBC Galerie d'art contemporain en 2022, avec commissariat de l'artiste autochtone Ibã Huni Kuin et de l'anthropologue Daniel Dinato⁸²⁷. Le cadre continental est ici implicite, mais significatif, car cette galerie s'intéresse particulièrement depuis quelques années à l'art latino-américain et latino-canadien. Cela montre que l'idée d'Amérique latine diffusée dans le Nord global se complexifie également afin de reconnaître les différentes voix qui s'articulent parfois autour de l'identité latino-américaine.

Dans l'introduction de cette thèse, nous avons cité les politologues Chantal Mouffe et Ernesto Laclau, selon qui l'articulation de demandes sociales autour d'une identité politique n'a aucun fondement ontologique : « Il n'y a pas de besoin essentiel pour que ces demandes soient articulées ainsi. Mais il n'y a pas de besoin pour les articuler autrement non plus, étant donné que la relation d'articulation n'est pas une relation de besoin »⁸²⁸. L'identité latino-américaine reste-t-elle pertinente comme identité politique d'articulation des revendications des habitants du sous-continent ? Si tel est le cas, il convient de se demander si, parmi les volontés collectives qui s'y retrouvent, figurent désormais celles de populations traditionnellement exclues du continentalisme latino-américain. C'est pourquoi un nouveau latino-américanisme, inscrit dans le Sud global, doit nécessairement être intersectionnel, féministe et anti-raciste. L'Amérique latine existe, mais il faudrait l'inventer autrement.

⁸²⁷ *Vende tela, compra terra*, 2022. Commissaires : Ibã Huni Kuin et Daniel Dinato. Présentée à la SBC Galerie d'art contemporain, Montréal, du 3 septembre au 22 octobre 2022, <https://www.sbcgallery.ca/mahku>. Consulté le 20 juillet 2023.

⁸²⁸ Ernesto LACLAU, Chantal MOUFFE, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, op. cit., p. 106-107. Notre traduction. Dans le texte original : « Undoubtedly, there is no essential necessity for these demands to be articulated in this way. But nor is there a necessity for them to be articulated in any other way, given that, as we have seen, the relation of articulation is not a relation of necessity ».

BIBLIOGRAPHIE

Notre bibliographie comporte trois sections : 1. **La production de la critique d'art latino-américaniste** ; 2. **Le débat latino-américaniste** ; et 3. **Bibliographie générale**. Il est à noter qu'un même ouvrage apparaît parfois plus d'une fois, dans des éditions, des langues et des formats différents. C'est l'effet de l'intérêt que nous avons porté tout au long de cette thèse aux supports matériels de la pensée.

1. LA PRODUCTION DE LA CRITIQUE D'ART LATINO-AMÉRICANISTE

Cette première section ne contient que des publications de critiques d'art ayant participé activement aux réseaux de sociabilité intellectuelle latino-américaniste. Il s'agit principalement de titres cités dans notre thèse, sans aucune prétention à l'exhaustivité.

ACHA, Juan, « Etsedron: respuesta a Aracy Amaral », *Artes Visuales*, n° 10, 1976, pp. 13-14.

ACHA, Juan, « Hacia una crítica como productora de teorías », *Artes Visuales*, n° 13, 1977, p. I-X.

ACHA, Juan, « Las posibilidades del arte en América Latina », *Plural. Crítica y literatura*, n° 24, 1973, pp. 52-54.

ACHA, Juan, « Mitos y magia en el arte latinoamericano », *Artes Visuales*, n° 19, 1978, p. IV-V.

ACHA, Juan, « Toward Art Criticism as Producer of Theories », *Artes Visuales*, n° 13, 1977, p. XI-XVI.

ACHA, Juan, *Acerca de la realidad artística y la crítica en Latinoamérica*, La Havane, Arte y Literatura, 1991.

ACHA, Juan, *Aproximaciones a la identidad Latinoamericana*, Mexico, Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEM, 1996.

ACHA, Juan, *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Caracas, GAN, 1984.

ACHA, Juan, *Las artes plásticas como sistema de producción cultural*, Mexico, División de Estudios Superiores, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

ACHA, Juan, ASHTON, Dore, BARNITZ, Jacqueline, *et al.*, « Comentarios sobre la exposición "Plural" en Austin », *Plural. Crítica y literatura*, n° 52, 1976, pp. 79-83.

AMARAL, Aracy, « 'Made in England' : uma visão da América Latina », dans *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*, vol. 2. Circuitos de arte na América Latina e no Brasil, São Paulo, 34, 2006, pp. 55-58.

AMARAL, Aracy, « "Fantástico" são os outros », dans *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*, vol. 2. Circuitos de arte na América Latina e no Brasil, São Paulo, 34, 2006, pp. 43-48.

- AMARAL, Aracy, « “Made in England”: uma visão da América Latina », *Galeria Revista de Arte*, n° 8, 1988, pp. 78-79.
- AMARAL, Aracy, « A força mestiça da arte plástica latino-americana », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 4 novembre 1979, p. 30.
- AMARAL, Aracy, « Bienais ou a impossibilidade de reter o tempo », dans *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*, vol. 3. Bienais e artistas contemporâneos no Brasil, São Paulo, 34, 2006, pp. 138-147.
- AMARAL, Aracy, « Comentarios sobre la exposición “Plural” en Austin », *Plural. Crítica y literatura*, n° 53, 1976, pp. 77-79.
- AMARAL, Aracy, « Críticos da América Latina votam contra uma Bienal de arte latino-americana », dans *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer. Artigos e ensaios (1961-1981)*, São Paulo, 2^e édition (revue et augmentée), 34, 2013, pp. 417-424.
- AMARAL, Aracy, « Etsedron: una forma de violencia », *Artes Visuales*, n° 10, 1976, pp. 9-12.
- AMARAL, Aracy, « L’art et l’artiste brésilien : un problème d’identité et d’affirmation culturelle », dans Aracy AMARAL et Marie-Odile BRIOT (dir.), *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, Paris, Ministère des affaires étrangères, Association française d’action artistique, 1987, pp. 35-38.
- AMARAL, Aracy, « Simpósio de Austin », dans *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer. Artigos e ensaios (1961-1981)*, São Paulo, 2^e édition (revue et augmentée), 34, 2013, pp. 438-442.
- AMARAL, Aracy, « Um olhar sobre a América: Damián Bayón », dans *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*, vol. 2 : Circuitos da arte na América Latina e no Brasil, São Paulo, 34, 2006, pp. 138-147.
- AMARAL, Aracy, « Um roteiro de arte latino-americana que precede a Bienal », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 juillet 1978, p. 23.
- AMARAL, Aracy, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil*, São Paulo, Nobel, 1984.
- AMARAL, Aracy, *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, São Paulo/Rio de Janeiro, Pinacoteca do Estado de São Paulo/Museu de arte moderna do Rio de Janeiro, 1977.
- AMARAL, Aracy, *Tarsila: sua obra e seu tempo*, São Paulo, Perspectiva, EDUSP, 1975.
- AMARAL, Aracy, BRIOT, Marie-Odile (dir.), *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, catalogue d’exposition, Paris, Ministère des affaires étrangères, Association française d’action artistique, 1987.
- BARATA, Mário, « La Bienal latinoamericana de São Paulo: de lo imaginario incontrolable a la estética de la imperfección », *Artes Visuales*, n° 21, 1979, pp. 8-12.
- BAYÓN, Damián (dir.), *América Latina en sus artes*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1974.
- BAYÓN, Damián (dir.), *Arte moderno en América Latina*, Madrid, Taurus, 1985.

- BAYÓN, Damián (dir.), *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Ávila, 1977.
- BAYÓN, Damián (dir.), *L'Amérique latine dans son art*, Paris, Unesco, 1981, trad. de GUYOT, Joëlle.
- BAYÓN, Damián, « Advertencia al lector », dans Damián BAYÓN (dir.), *Arte moderno en América Latina*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 13-14.
- BAYÓN, Damián, « Carta de Lisboa », *Vuelta*, n° 197, 1993, pp. 69-70.
- BAYÓN, Damián, « Contestación a una pregunta: ¿Cuándo se vuelve latinoamericano el arte en América Latina? », *Artes Visuales*, n° 10, 1976, pp. 18-22.
- BAYÓN, Damián, « Crítica y autocrítica », *Plural. Crítica y literatura*, n° 53, 1976, pp. 27-32.
- BAYÓN, Damián, « Entrevista con Damián Bayón sobre arte latinoamericano contemporáneo », entretien réalisé par Julián GÁLLEGO, *Revista de Occidente*, n° 20, 1977, pp. 2-7.
- BAYÓN, Damián, « L'Escorial est-il bien "espagnol" ? », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 17, n° 1, 1962, pp. 23-45.
- BAYÓN, Damián, « Malentendu européen sur l'art latino-américain », dans *Art d'Amérique latine 1911-1968*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.
- BAYÓN, Damián, « Prefacio del relator », dans Damián BAYÓN (dir.), *El Artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Ávila, 1977, pp. 15-19.
- BAYÓN, Damián, « Prefacio », dans Damián BAYÓN (dir.), *Arte moderno en América Latina*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 15-23.
- BAYÓN, Damián, « Reflexiones sobre un simposio de arte », *Plural. Crítica y literatura*, n° 52, 1976, pp. 77-79.
- BAYÓN, Damián, « Un domaine presque ignoré : l'Art architectural de l'Amérique espagnole », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 14, n° 2, 1959, pp. 269-296.
- BAYÓN, Damián, *Arte de ruptura*, Mexico, J. Mortiz, 1973.
- BAYÓN, Damián, *Artistas contemporáneos de América Latina*, Paris/Barcelona, Unesco/Serbal, 1981.
- BAYÓN, Damián, *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción [1940-1972] con una puesta al día hasta 1987*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- BAYÓN, Damián, *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción, 1940-1972*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- BAYÓN, Damián, *L'Architecture en Castille au XVI^e siècle: commande et réalisations*, Paris, Klincksieck, 1967.
- BAYÓN, Damián, *La commande architecturale en Castille au XVI^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Pierre Francastel, Sorbonne, Paris, 1964.

- BAYÓN, Damián, -GÁLLEGO, Julián, « Una libre conversación sobre arte último », *Plural. Crítica y literatura*, n° 24, 1973, pp. 33-38.
- BAYÓN, Damián, GÁLLEGO, Julián, « Picasso: tema y variaciones », *Mundo Nuevo*, n° 8, 1967.
- BAYÓN, Damián, GASPARINI, Paolo, *The changing shape of Latin American architecture: conversations with ten leading architects*, New York, Wiley, 1979.
- BAYÓN, Damián, GASPARINI, Paolo, *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*, Paris, Unesco, 1977.
- BAYÓN, Damián, PONTUAL, Roberto, *La Peinture de l'Amérique Latine au XX^e siècle*, Paris, Mengès, 1990.
- DESNOES, Edmundo, « La utilización social del objeto de arte », dans Damián BAYÓN (dir.), *América Latina en sus artes*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1974, pp. 189-206.
- DESNOES, Edmundo, *Memorias del subdesarrollo*, La Havane, Casa de las Américas, 1965.
- EDER, Rita, « Algunos aspectos de la crítica de arte en América latina », *Artes Visuales*, n° 13, 1977, pp. 9-14.
- EDER, Rita, « ¿Cuándo se vuelve latinoamericano el arte de América Latina? », *Artes Visuales*, n° 10, 1976, pp. 27-30.
- EDER, Rita, « El debate latinoamericano en el arte: notas para un análisis », dans *Simpósio [I Bienal latinoamericana de São Paulo]*, vol. 1, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1978.
- EDER, Rita, « México en la Primera Bienal latinoamericana », *Artes Visuales*, n° 21, 1979, pp. 19-21.
- EDER, Rita, LAUER, Mirko, ACHA, Juan, *Teoría social del arte: bibliografía comentada*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- FÈVRE, Fermín., *La crisis de las vanguardias*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, coll. « Pueblos, Hombres y Formas en el Arte », 1975.
- FÈVRE, Fermín., « Las formas de la crítica y la respuesta del público », dans Damián BAYÓN (dir.), *América Latina en sus artes*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1974, pp. 45-61.
- GLUSBERG, Jorge, *Retórica del arte latinoamericano*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, coll. « Colección del Centro de Documentación de Arte y Arquitectura para América Latina », 1978.
- JUAN, Adelaida de, *Introducción a Cuba: las artes plásticas*, La Habana, Inst. del Libro, coll. « Cuadernos populares », 1968.
- KALENBERG, Ángel, « O universalismo construtivo: Joaquín Torres-García », dans Roberto PONTUAL (dir.), *América Latina: geometria sensível*, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1978, pp. 31-50.
- KALENBERG, Angel, *Amérique latine: 10^e Biennale de Paris*, catalogue d'exposition, Paris, Biennale de Paris, 1977.
- LAUER, Mirko, « Epístola de São Paulo », *Artes Visuales*, n° 21, 1979, pp. 13-18.

- LAUER, Mirko, « Notas para un prólogo », dans Alberto SIERRA MAYA (dir.), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, Medellín, Museo de Antioquia, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011, pp. 19-28.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, « Arte, modernidad y nacionalismo (1867-1876) », *Historia Mexicana*, vol. 17, n° 2, 1967, pp. 240-252.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, « Comentario al texto de Mário Pedrosa », *Artes Visuales*, n° 10, 1976, pp. 35-38.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, « Doce Artistas latinoamericanos de hoy », *Plural. Crítica y literatura*, n° 51, 1975, pp. 81-82.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, « Una reflexión sobre la presencia del mito en el arte latinoamericano », dans *Simpósio [I Bienal latino-americana de São Paulo]*, vol. 2, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1978.
- MORAIS, Frederico, « América Latina, vulnerável, resistente », *O Globo*, Rio de Janeiro. Suplemento de domingo, 5 mars 1978, p. 9.
- MORAIS, Frederico, « Bienal de São Paulo, o desencontro da América Latina », *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 novembre 1978, p. 33.
- MORAIS, Frederico, « Bienal: a política do fato consumado », *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 avril 1978, p. 38.
- MORAIS, Frederico, « Entre la construction et le rêve : l'abîme », dans Aracy AMARAL et Marie-Odile BRIOT (dir.), *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Ministère des affaires étrangères, Association française d'action artistique, 1987, pp. 47-53.
- MORAIS, Frederico, « I Bienal do Mercosul: regionalismo e globalização », *Margens / Márgenes: Revista de Cultura*, n° 1, 2002, pp. 58-65.
- MORAIS, Frederico, « Reescrevendo a história da arte latino-americana », dans *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre, FBAVM, 1997.
- MORAIS, Frederico, « Trance, transito, transitorio », *Plural. Crítica y literatura*, n° 53, 1976, pp. 79-80.
- MORAIS, Frederico, *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- MORAIS, Frederico, *Artes plásticas: a crise da hora atual*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.
- MORAIS, Frederico, *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*, La Habana, Casa de las Américas, coll. « Nuestros países », 1990.
- PEDROSA, Mário, « A Bienal de cá para lá », dans *Arte, ensaios*, São Paulo, Cosac Naify, organisation, préface et notes de Lorenzo MAMMÌ, 2015, pp. 440-508.
- PEDROSA, Mário, « Arte hoy, ¿hacia dónde? Manifiesto para los tupiniquis e Nambás », *Artes Visuales*, n° 10, 1976, pp. 31-34.

- PEDROSA, Mário, « Crise da arte-poesia e comunicação », dans *Arte, ensaios*, São Paulo, Cosac Naify, organisation, préface et notes de Lorenzo MAMMÌ, 2015.
- PEDROSA, Mário, « Crise do condicionamento artístico », dans *Arte, ensaios*, São Paulo, Cosac Naify, organisation, préface et notes de Lorenzo MAMMÌ, 2015.
- PEDROSA, Mário, « Discurso aos tupiniquins ou nambás », *Versus*, n° 4, 1976.
- PEDROSA, Mário, *A opção brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.
- PEDROSA, Mário, *A opção imperialista*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.
- PEDROSA, Mário, *Mundo, homem, arte em crise*, organisation d'Aracy AMARAL, São Paulo, Perspectiva, 1975.
- PONTUAL, Roberto (dir.), *América Latina: geometria sensível*, catalogue d'exposition, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1978.
- PONTUAL, Roberto, « Abertura para a América Latina », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Livro, 11 mars 1978, p. 6.
- PONTUAL, Roberto, « Afluência latino-americana », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 5 avril 1979, p. 2.
- PONTUAL, Roberto, « Anthropophagie et/ou construction : une question de modèles », dans Aracy AMARAL et Marie-Odile BRIOT (dir.), *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Ministère des affaires étrangères, Association française d'action artistique, 1987, pp. 39-46.
- PONTUAL, Roberto, « Arte ibero-americano. Ver e debater », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 19 juin 1978, p. 2.
- PONTUAL, Roberto, « Bienal Latino-Americana de São Paulo: Primeiros desacertos », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 31 mai 1978, p. 6.
- PONTUAL, Roberto, « Encontro de Caracas I. Cultura e poder », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 12 juillet 1978, p. 4.
- PONTUAL, Roberto, « Encontro de Caracas II. Em busca da identidade esquecida », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 15 juillet 1978, p. 2.
- PONTUAL, Roberto, « Encontro de Caracas III. Artistas e críticos: interrogantes », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 17 juillet 1978, p. 2.
- PONTUAL, Roberto, « Encontro de Caracas IV. Propostas, conclusões. Até 1980 », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 21 juillet 1978, p. 2.
- PONTUAL, Roberto, « Encontro de Caracas V. Mostrar e documentar », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 27 juillet 1978, p. 2.
- PONTUAL, Roberto, « Mitos impostos, mitos depositos », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 8 novembre 1978, p. 1.

- PONTUAL, Roberto, « Museus unidos », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 14 décembre 1978, p. 2.
- PONTUAL, Roberto, « São Paulo/Buenos Aires. Eixo em formação », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 17 octobre 1978, p. 2.
- PONTUAL, Roberto, « Ser ou não ser latino-americano », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 10 février 1978, pp. 2.
- PONTUAL, Roberto, *Explode geração!*, Rio de Janeiro, Avenir, 1985.
- PONTUAL, Roberto, *Roberto Pontual: obra crítica*, organisation d'Izabela PUCU et Jacqueline MEDEIROS, Rio de Janeiro, Azougue, 2013.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *La crítica del arte en el siglo XX*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- ROMERA, Antonio R., « Despertar de una conciencia crítica », dans Damián BAYÓN (dir.), *América Latina en sus artes*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1974, pp. 5-18.
- ROMERO BREST, Jorge, « Comentario al texto de Damián Bayón », *Artes Visuales*, n° 10, 1976, pp. 23-26.
- ROMERO BREST, Jorge, « El arte argentino y el arte universal », *Ver y Estimar*, n° 1, 1948, pp. 4-16.
- ROMERO BREST, Jorge, « El arte, la obra de arte, las artes », dans *Simpósio [I Bienal latino-americana de São Paulo]*, vol. 2, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1978.
- ROMERO BREST, Jorge, « El artista latinoamericano y su identidad », *Plástica*, n° 2, 1978, pp. 26-30.
- ROMERO BREST, Jorge, « La crisis del arte en Latinoamérica y en el mundo », dans Damián BAYÓN (dir.), *América Latina en sus artes*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1974, pp. 89-111.
- ROMERO BREST, Jorge, « Sobre los salones », *Ver y Estimar*, n° 10, 1949, pp. 4-6.
- TRABA, Marta, « A manera de prólogo como los escritores inseguros que se justifican », dans *Mirar en Bogotá*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, Subdirección de Comunicaciones Culturales, 1976, pp. 347-353.
- TRABA, Marta, *A resistência às vanguardas no vazio*, entretien réalisé par Frederico MORAIS, *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 août 1977, p. 35.
- TRABA, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Mexico, Siglo XXI, 1973.
- TRABA, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- TRABA, Marta, *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950-1970*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977, trad. de SANTOS, Memani Cabral dos.

TRABA, Marta, *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Librería Central, 1961.

TRABA, Marta, *Marta Traba.*, Bogota, Editorial Planeta, 1984.

TRABA, Marta, *Mirar en Bogotá*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, Subdirección de Comunicaciones Culturales, 1976.

2. LE DÉBAT LATINO-AMÉRICANISTE

Cette section comprend d'autres travaux d'autrices et d'auteurs engagés dans le débat continentaliste en Amérique latine, tant dans la critique d'art que dans d'autres domaines des études culturelles.

ABRAMO, Radha, « Bienal, uma mostra da cultura latina », *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 6 juin 1978, p. 35.

ABRAMO, Radha, « Bienal: uma montagem ortodoxa », *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 14 octobre 1978, p. 29.

ABRAMO, Radha, « O regulamento do diálogo », *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno de domingo, 2 avril 1978, p. 58.

ARETZ, Isabel, *América Latina en su música*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1977.

BEUTTENMÜLLER, Alberto, « I Bienal latino-americana em busca de identidade cultural », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Suplemento cultural, 5 novembre 1978, p. 7.

CAMNITZER, Luis, « Cultural Identities Before and After the Exit of Bureau-Communism », dans *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*, Austin, University of Texas Press, 2013, pp. 54-62.

CAMNITZER, Luis, « The Museo latinoamericano and MICLA », dans *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*, Austin, University of Texas Press, 2013, pp. 164-174.

CANDIDO, Antonio, « A experiência hispano-americana de Antonio Candido », entretien réalisé par Pablo ROCCA, *Literatura e Sociedade*, vol. 14, n° 12, 2009, pp. 18-27.

CANDIDO, Antonio, « À travers sa littérature, le sursaut d'un continent », *Le Courrier de l'UNESCO*, vol. 25, n° 3, 1972, pp. 10-15, 31-32.

CANDIDO, Antonio, « Literatura y subdesarrollo », dans César FERNÁNDEZ MORENO (dir.), *América Latina en su literatura*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1973, pp. 335-353.

CANDIDO, Antonio, « Sous-développement et littérature en Amérique latine », *Cahiers d'histoire mondiale*, n° 4, 1970, pp. 618-639, trad. de FELL, Claude.

- CANDIDO, Antonio, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2009.
- CANDIDO, Antonio, *Introducción a la literatura de Brasil*, Caracas, Monte Avila Editores, 1968.
- CANDIDO, Antonio, *Introducción a la literatura de Brasil*, La Habana, Casa de las Américas, 1971.
- CANDIDO, Antonio, RAMA, Angel, *Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Candido e Angel Rama, o esboço de um projeto latino-americano (1960-1983)*, organisation de Pablo ROCCA, São Paulo, Edusp, 2018.
- CARPENTIER, Alejo, *Entrevistas, Alejo Carpentier*, La Habana, Letras Cubanas, 1985.
- CARPENTIER, Alejo, *Le Royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, 1999.
- CARPENTIER, Alejo, *Tientos y diferencias: ensayos*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.
- CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 2015.
- CÉSAIRE, Aimé, *Une tempête: d'après « La tempête » de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre*, Paris, Seuil, 1997.
- COUTINHO, Wilson, « Críticos enterram de vez a idéia da Bienal latino-americana », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 28 octobre 1980, p. 10.
- DEPESTRE, René, *Cahier d'art de vivre: Cuba, 1964-1978*, Arles, Actes Sud, 2020.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, « Amérique latine, essor d'une nouvelle culture dans un monde en mutation », *Le Courrier de l'UNESCO*, vol. 25, n° 3, 1972, pp. 4-8.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, « Introducción », dans César FERNÁNDEZ MORENO (dir.), *América Latina en su literatura*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1973, pp. 5-18.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, « Líneas de la poesía argentina », *Mundo Nuevo*, n° 24, 1968, pp. 52-66.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, « Pour la connaissance de l'Amérique latine », *Cahiers d'histoire mondiale*, n° 4, 1970, pp. 609-617.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, *América Latina en su literatura*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1973.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, *La realidad y los papeles: panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1967.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, « Ángel Rama y La Casa de las Américas », *Casa de las Américas*, n° 296-297, 2019, pp. 178-196.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, « Caliban », *Casa de las Américas*, n° 296-297, 2019, pp. 50-93.

- FRAGINALS, Manuel Moreno, *África en América Latina*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « El mundo en América Latina », 1977.
- GERMANI, Gino, « América Latina existe, y si no habría que inventarla », *Mundo Nuevo*, n° 36, 1969, pp. 21-23.
- GONZALEZ, Lélia, « A categoria político-cultural de Amefricanidade », *Tempo Brasileiro*, n° 92/93, 1988, pp. 69-81.
- GONZALEZ, Lélia, « Por um feminismo afro-latino-americano », *Isis Internacional*, vol. 9, 1988, pp. 133-141.
- GONZALEZ, Lélia, *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*, édition organisée par Flávia RIOS et Márcia LIMA, Rio de Janeiro, Zahar, 2020.
- GULLAR, Ferreira (dir.), *Arte brasileira hoje: situação e perspectivas*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, coll. « Estudos sobre o Brasil e a América Latina », 1973.
- GULLAR, Ferreira, *Entrevista con Ferreira Gullar en Rio de Janeiro*, entretien réalisé par Antônio Henrique AMARAL, Marília KRAUZ, Carla STELLWEG, Teresa ARAGAO, et Eli BARTRA, *Artes Visuales*, n° 21, 1979.
- GULLAR, Ferreira, *Interview with Ferreira Gullar in Rio de Janeiro*, 1979, entretien réalisé par Antônio Henrique AMARAL, Marília KRAUZ, Carla STELLWEG, Teresa ARAGAO, et Eli BARTRA, *Artes Visuales*, n° 21, 1979.
- GULLAR, Ferreira, *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- LE PARC, Julio, « Questions », dans Mari Carmen RAMÍREZ, Tomás YBARRA-FRAUSTO et Héctor OLEA (dir.), *Resisting categories: Latin American and/or Latino?*, Houston, The Museum of Fine Arts, 2012, pp. 783-787.
- LEANDER, Birgitta (dir.), *Europa, Asia y África en América Latina y el Caribe: migraciones « libres » en los siglos XIX y XX y sus efectos culturales*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « El mundo en América Latina », 1989.
- LEANDER, Birgitta, « Préface », dans Birgitta LEANDER (dir.), *Europa, Asia y África en América Latina y el Caribe: migraciones « libres » en los siglos XIX y XX y sus efectos culturales*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « El mundo en América Latina », 1989, pp. 1-3.
- LEIRNER, Sheila, « L’art du Nouveau Monde vers un monde nouveau », dans *Amériques Latines: art contemporain*, catalogue d’exposition, Paris, Fondation Nationale des Arts, 1993, pp. 11-16.
- LEIRNER, Sheila, « “Mitos e magias” ou a arte sob rotulação », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 mars 1978, p. 13.
- LEMONS, Fernando C., « A Bienal está aí », *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 5 novembre 1978, p. 58.
- LEMONS, Fernando C., « Bienal: defesa do tema », *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 6 août 1978, p. 68.

- LEMOS, Fernando C., « I Bienal Latino-Americana. Mitos e Magia », *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno de domingo, 19 mars 1978, p. 71.
- LEMOS, Fernando C., « I Bienal Latino-Americana. Uma inversão de papéis », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 avril 1978, p. 71.
- MOSQUERA, Gerardo (dir.), *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, Cambridge, Mass, MIT, 1995.
- MOSQUERA, Gerardo, « El arte latinoamericano deja de serlo », *ARCO Latino*, 1996, pp. 7-10.
- MOSQUERA, Gerardo, « Goodbye identidad, welcome diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina », dans Rebeca LEÓN (dir.), *Arte en América Latina y cultura global*, Santiago, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2002, pp. 123-137.
- MOSQUERA, Gerardo, « Good-Bye Identity, Welcome Difference », *Third Text*, vol. 15, n° 56, 2001, pp. 25-32.
- MOSQUERA, Gerardo, « Introduction », dans Gerardo MOSQUERA (dir.), *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, Cambridge, Mass., MIT, 1995, pp. 10-17.
- MOSQUERA, Gerardo, « Latin American Art Ceases to be Latin American Art », *arara*, n° 10, 2011.
- MOSQUERA, Gerardo, *Para Gerardo Mosquera, é preciso libertar-se de uma identidade latino-americana reducionista*, entretien réalisé par Marcos Grinspum FERRAZ, *ARTE!Brasileiros*, avril 2021, <https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/e-preciso-libertar-se-de-uma-identidade-latino-americana-reducionista/>. Consulté le 15 septembre 2021.
- PAZ, Octavio (dir.), *Anthologie de la poésie mexicaine*, Paris, Éditions Nagel, coll. « UNESCO d'œuvres représentatives. Série latino-américaine », 1952, trad. de LÉVIS-MANO, Guy.
- PAZ, Octavio, « Octavio Paz on An Anthology of Mexican Poetry », entretien réalisé par Eliot WEINBERGER, *Fulcrum: An Annual of Poetry and Aesthetics*, n° 6, 2007, pp. 622-624.
- PAZ, Octavio, *Le Labyrinthe de la solitude: suivi de Critique de la pyramide*, Paris, Gallimard, 1972, trad. de LAMBERT, Jean Clarence.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelone, Editorial Seix Barral, 1974.
- PRIETO, Adolfo, « Conflictos de generaciones », dans César FERNÁNDEZ MORENO (dir.), *América Latina en su literatura*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1973, pp. 406-423.
- RAMA, Ángel, *Diario, 1974-1983*, Buenos Aires/Montevideo, El Andariego/Trilce, 2008.
- RAMA, Ángel, *La generación crítica 1939-1969: I. Panoramas*, Montevideo, ARCA, 1972.
- RAMA, Ángel, RIBEIRO, Berta G., RIBEIRO, Darcy, *Diálogos latino-americanos: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*, São Paulo, Global, 2015.
- RIBEIRO, Darcy, « [Sans titre] », dans *Simpósio [I Bienal latino-americana de São Paulo]*, vol. 1, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1978.

- RIBEIRO, Darcy, *As Américas e a civilização: estudos de antropologia da civilização. Processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos Americanos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
- RIBEIRO, Darcy, *Golpe e exílio*, Brasília et Rio de Janeiro, UnB et Fundação Darcy Ribeiro, 2010.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, « A propósito de “Mundo Nuevo” », *Mundo Nuevo*, n° 25, 1968, pp. 93-94.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, « Una tarea cumplida », *Mundo Nuevo*, n° 25, 1968, p. 4.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *El Boom de la novela latinoamericana: ensayo*, Caracas, Tiempo nuevo, 1972.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *El juicio de los parricidas: la nueva generación argentina y sus maestros*, Buenos Aires, Deucalión, 1956.
- SEGRE, Roberto, *América latina en su arquitectura*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1975.
- TORRENS, María Luisa, « Etsedron o la carencia de interes libidinoso por la realidad », *Artes Visuales*, n° 10, 1976, pp. 15-17.
- YURKIEVICH, Saúl, « Arte latinoamericano: de la practica dispar a la unidad teórica », *Artes visuales*, n° 13, 1977.
- ZEA, Leopoldo, *América Latina en sus ideas*, Paris/Mexico, UNESCO/Siglo XXI, coll. « América Latina en su cultura », 1986.
- « El simposio de Austin », *Plural. Crítica y literatura*, n° 51, 1975, pp. 67-68.
- « Escritores na Bienal latina », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 4 novembre 1979, p. 30.
- « Exigencia latinoamericana: integración en la libertad », *Gaceta UNAM*, Mexico, édition 77, 1987, pp. 9-11.
- « La política: teatro de símbolos y de signos », *Gaceta UNAM*, Mexico, édition 77, 1987, pp. 11-13.
- « Simpósio da Bienal termina com propostas e críticas », *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 7 novembre 1978, p. 37.
- « Um panorama da crítica continental », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 4 novembre 1979, p. 30.
- I Bienal latino-americana de S. Paulo [Catálogo]*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1978.
- Simpósio [I Bienal latino-americana de São Paulo]*, vol. 1, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1978.
- Simpósio [I Bienal latino-americana de São Paulo]*, vol. 2, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1978.

3. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- AGULHON, Maurice, « La sociabilité, est-elle objet d’histoire ? », dans Étienne FRANÇOIS (dir.), *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse: 1750-1850*, Paris, Recherche sur les civilisations, 1987, pp. 13-23.
- AGULHON, Maurice, *La sociabilité méridionale: confréries et associations dans la vie collective en Provence orientale à la fin du 18^e siècle*, La Pensée Universitaire, Aix-en-Provence, 1966.
- AHMAD, Aijaz, « Jameson’s Rhetoric of Otherness and the “National Allegory” », *Social Text*, n° 17, 1987, pp. 3-25.
- ALAMBERT, Francisco, « Três críticos: Antonio Candido, Paulo Emilio e Mário Pedrosa », *Sinais Sociais*, vol. 7, n° 20, 2012, pp. 78-113.
- ALAMBERT, Francisco, CANHÊTE, Polyana, *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*, São Paulo, Boitempo, 2004.
- ALBURQUERQUE F., Germán, *La Trinchera Letrada: Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fria*, Santiago, Ariadna Ediciones, 2017, <http://books.openedition.org/ariadnaediciones/230>. Consulté le 21 mars 2020.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de, *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- ALTAMIRANO, Carlos, MYERS, Jorge, *Historia de los intelectuales en América Latina*, Buenos Aires, Katz, 2008.
- ALTHUSSER, Louis, « Idéologie et appareils idéologiques d’État (notes pour une recherche) », dans *Positions*, Paris, Éditions sociales, 1982, pp. 67-125.
- ALVES, Francisco Rodrigues, « Introdução », dans *Simpósio [I Bienal latino-americana de São Paulo]*, vol. 1, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1978.
- AMIN, Samir, *L’éveil du sud, l’ère de Bandoung 1955-1980: Panorama politique et personnel de l’époque*, Paris, Le Temps des cerises, 2008.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York, Verso, 2016.
- ANDERSON, Perry, « Fernand Braudel and National Identity », dans *A zone of engagement*, New York, Verso, 1992, pp. 251-278.
- ANDERSON, Perry, *Considerations on Western Marxism*, New York, Verso, 1989.
- ANDERSON, Perry, *The H-Word: The Peripeteia of Hegemony*, New York, Verso, 2017.
- ANDRADE, Everaldo de Oliveira, « Mário Pedrosa, o golpe de 1964 e a crítica ao desenvolvimentismo », *Perseu*, vol. 11, 2016, p. 264.

- ANDRADE, Mário de, *Paulicéia desvairada*, São Paulo, Casa Mayença, 1922.
- ANJOS, Moacir dos, *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*, Rio de Janeiro, Cobogó, 2017.
- ANJOS, Moacir dos, *Local/global: arte em trânsito*, Jorge Zahar, 2010.
- APPADURAI, Arjun, *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, Minneapolis, University of Minnesota, 1996.
- ARENDR, Hannah, *La crise de la culture: huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1972.
- ARENDR, Hannah, *Les origines du totalitarisme*, 3 vol., Paris, Seuil, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Da Hogarth a Picasso: l'arte moderna in Europa*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- ARIZTONDO, Salvador (dir.), « Francisco Ayala y Damián Bayón: diario de una relación personal », dans Salvador ARIZTONDO (dir.), *49 cartas (1955-1990). Francisco Ayala y Damián Bayón*, Granada, Universidad de Granada, 2013, pp. 9-39.
- ARIZTONDO, Salvador (dir.), *Damián Bayón. Correspondencia recibida*, Granada, Diputación de Granada, 2000.
- ARIZTONDO, Salvador, « Damián Bayón, viajero del arte », dans Salvador ARIZTONDO (dir.), *Damián Bayón. Correspondencia recibida*, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 7-39.
- ARMATO, Alessandro, « José Gómez Sicre y Marta Traba: historias paralelas », dans Andrea GIUNTA (dir.), Austin, présenté à Synchronicity: Contacts and Divergences in Latin American and U.S. Latino Art: 19th Century to the Present. 3rd International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars., University of Texas at Austin, 2014, pp. 118-127.
- ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART, *Comptes rendus de la XXII^e Assemblée générale, tenue du 17 au 20 août 1970.*, Montréal, 1970.
- ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART, *Art et perception: compte rendu du 2^e Congrès extraordinaire de l'Association Internationale des Critiques d'Art, Ottawa et Toronto, août 1970*, Ottawa/Toronto, AICA, 1970.
- ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART, *Congrès international extraordinaire des critiques d'art, tenu à Brasilia, São Paulo et Rio de Janeiro du 17 au 25 Septembre 1959*, Brasilia, São Paulo, Rio de Janeiro, AICA, 1959.
- AYALA, Francisco, BAYÓN, Damián, *49 cartas (1955-1990). Francisco Ayala y Damián Bayón*, Granada, Universidad de Granada, 2013.
- AZÚA, Carlos Real de, RAMA, Ángel, MONEGAL, Emir Rodríguez, « Evasión y arraigo de Borges y Neruda. Diálogo entre Carlos Real de Azúa, Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal », *Revista Nacional*, n° 202, 1960.
- BARRIENDOS RODRÍGUEZ, Joaquín (dir.), *Juan Acha, despertar revolucionario = Juan Acha, Revolutionary Awakening*, Mexico, MUAC, 2017.

- BARROS, Diogo Rodrigues de, « Antiracisme, poésie et révolution à Cuba », *Liberté : art et politique*, n° 333, 2022, p. 80.
- BASTIDE, Roger, « Sous “La Croix du Sud” : L’Amérique latine dans le miroir de sa littérature », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 13, n° 1, Cambridge University, 1958, pp. 30-46.
- BAUDELAIRE, Charles, *L’art romantique*, Paris, Garnier, 1931.
- BAUMAN, Zygmunt, *La décadence des intellectuels: des législateurs aux interprètes*, Paris, J. Chambon, 2007.
- BECHELANY, Camila, « L’exposition "Modernidade, art brésilien du 20^e siècle" : dislocation et assimilation à l’aube de la globalisation de l’art », *Marges. Revue d’art contemporain*, n° 23, 2016, pp. 23-34.
- BECHELANY, Camila, « Modernidade, art brésilien du 20^e siècle (Paris, 1987): uma exposição entre assimilação e deslocamento na história internacional da arte », *Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, vol. 15, n° 2, 2016, pp. 238-252.
- BECK, Ulrich, « Redefining Power in the Age of Globalization: Eight Theses », *Le Debat*, vol. 125, n° 3, 2003, pp. 75-84.
- BERNAL, María Clara (dir.), *Redes intelectuales: arte y política en América Latina*, Bogota, Uniandes, 2015.
- BERNIER, Christine, LELARGE, Isabelle (dir.), *La critique d’art : entre diffusion et prospection*, Montréal, Musée d’Art Contemporain de Montréal, 2007.
- BHABHA, Homi K., « The Other Question... », *Screen*, vol. 24, n° 6, 1983, pp. 18-36.
- BHABHA, Homi K., *The location of culture*, Londres, Routledge, 2004.
- BIELSCHOWSKY, Ricardo, « A trajetória histórica do pensamento da Cepal: 1948-1998 », dans Carlos Antônio BRANDÃO (dir.), *Teorias e políticas do desenvolvimento latino-americano*, Rio de Janeiro, Contraponto/Centro Internacional Celso Furtado, 2018, pp. 47-92.
- BOIS, Yve-Alain, « Pierre Francastel et l’architecture », dans Thierry DUFRÊNE (dir.), *Pierre Francastel, l’hypothèse même de l’art*, catalogue d’exposition, Paris, INHA, 2010, pp. 44-50.
- BOSCHI, Caio C., « Espaços de sociabilidade na América Portuguesa e historiografia brasileira contemporânea », *Varia Historia*, vol. 22, Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006, pp. 291-313.
- BOUDEVILLE, Jacques-R., « Avant-propos », dans *Développement et sous-développement*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Theoria : étude sur la théorie moderne de l’économie », 1966, p. VII-XI.
- BOURDIEU, Pierre, « Sartre, l’invention de l’intellectuel total », *Agone*, n° 26-27, 2002.
- BOZO, Dominique, « Préface », dans *Art d’Amérique latine 1911-1968*, catalogue d’exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 11.
- BRAGA, Felipe Paranguá, « MAM Rio em chamas: reconstruções sob novas bases », *MODOS: Revista de História da Arte*, vol. 6, n° 2, 2022, pp. 350-378.

- BRAUDEL, Fernand, « L'Histoire à la recherche du monde », dans Roselyne de AYALA, Paule BRAUDEL et Maurice AYMARD (dir.), *Les ambitions de l'histoire*, vol. 2, Paris, De Fallois, coll. « Les écrits de Fernand Braudel », 1997, pp. 34-46.
- BRAUDEL, Fernand, *L'identité de la France*, 3 vol., Paris, Arthaud-Flammarion, 1986.
- BRIOT, Marie-Odile, « Passage de la ligne », dans Aracy AMARAL et Marie-Odile BRIOT (dir.), *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Ministère des affaires étrangères, Association française d'action artistique, 1987, pp. 55-58.
- BRONTË, Charlotte, *Jane Eyre*, Paris, Flammarion, 2013, trad. de GILBERT, Marion, DUVIVIER, Madeleine.
- BUÑUEL, Luis, CARRIÈRE, Jean-Claude, « Le Charme discret de la bourgeoisie », *Avant-scène Cinéma*, n° 135, 1973.
- BYÉ, Maurice, « Préface », dans *Développement et sous-développement*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Theoria : étude sur la théorie moderne de l'économie », 1966.
- CAILLOIS, Roger, « Illusions à rebours (fin) », *Nouvelle Revue française*, n° 25, 1955, pp. 58-70.
- CAILLOIS, Roger, « Illusions à rebours », *Nouvelle Revue française*, n° 24, 1954, pp. 1010-1024.
- CAILLOIS, Roger, « “La littérature latino-américaine sera la grande littérature de demain”, affirme Roger Caillois », entretien réalisé par Jacqueline PIATIER, *Le Monde*, 10 avril 1965, pp. 12-13.
- CAILLOIS, Roger, OCAMPO, Victoria, *Correspondance (1939-1978)*, Paris, Stock, 1997.
- CANO, Gilberto Loaiza, « Sociabilidad: objeto historiográfico », *Historia Caribe*, n° 28, Universidad del Atlántico, 2016, pp. 13-16.
- CARDOSO, Fernando Henrique, *As Ideias e seu lugar. Ensaio sobre as teorias do desenvolvimento*, Petropolis, Vozes, 1995.
- CASTRO, Américo, *La realidad histórica de España*, Mexico, Porrúa, 1954.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago, *Crítica de la razón latinoamericana* [en ligne], Bogotá, D.C., Editorial Pontificia Universidad Javeriana : Pontificia Universidad Javeriana : Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, 2011, <http://www.digitaliapublishing.com/a/19510/>. Consulté le 13 janvier 2017.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago, *El tonto y los canallas: notas para un republicanismo transmoderno*, Bogotá, Primera edición, Pontificia Universidad Javeriana, 2019.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago, *Revoluciones sin sujeto: Slavoj Žižek y la crítica del historicismo posmoderno*, Mexico, Akal, 2015.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago, MENDIETA, Eduardo, *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, Mexico/San Francisco, California, Miguel Ángel Porrúa/University of San Francisco, 1998.

- CAVALCANTI SIMIONI, Ana Paula, « Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 2, Institut national d'histoire de l'art, 2013, <https://journals.openedition.org/perspective/5539?lang=es>. Consulté le 24 juillet 2023.
- CHAKRABARTY, Dipesh, *Provincialiser l'Europe : la pensée postcoloniale et la différence historique*, Paris, Amsterdam, 2009.
- CICCACIO, Ana Maria, « I Bienal latino-americana nasce de contradições », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 octobre 1978, p. 38.
- COCKCROFT, Eva, « Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War », *Art Forum*, vol. 12, n° 10, 1974, pp. 39-41.
- COHEN-SOLAL, Annie, *Jean-Paul Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2005.
- COLLOQUE PIERRE FRANCASTEL, *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire: l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy, « A União Panamericana e a Bienal de São Paulo: a difusão de um conceito de “arte latino-americana” no Brasil dos anos 1950/60 », dans Maria Amélia BULHÕES, Bruna FETTER et Nei Vargas da ROSA (dir.), *Arte além da arte: Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy, « Clement Greenberg. A arte de vanguarda e a teoria moderna », *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, vol. 13, n° 21, 2004, <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27895>. Consulté le 14 juillet 2023.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy, « Do moderno e do contemporâneo na arte brasileira », *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, vol. 17, n° 28, 2010, <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/18793>. Consulté le 24 juillet 2023.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy, « La cuestión latinoamericana en las Bienales realizadas en Brasil », *caiana*, n° 10, 2017, pp. 48-60.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy, « Para além das representações convencionais: a ideia de arte latino-americana em debate », *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, vol. 7, n° 13, 2017, pp. 124-145.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy, « Trânsitos entre arte e crítica na América Latina (1950-1970) », *arte e ensaios*, vol. 24, n° 24, 2012, pp. 96-105.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy, *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*, Campinas, Unicamp, 2004.
- CRENSHAW, Kimberle, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, n° 1, 1989.
- CRENSHAW, Kimberle, « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, vol. 43, n° 6, Stanford Law Review, 1991, pp. 1241-1299.

- CROCE, Marcela, *Contorno: izquierda y proyecto cultural*, Buenos Aires, Colihue, 1996.
- CUMMINGS, Milton C., *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey*, Washington DC, Center for Arts and Culture, 2003, www.culturalpolicy.org.
- CUNHA, Euclides da, *Hautes terres: la guerre de Canudos*, Paris, Métailié, 2012, trad. de COLI, Jorge, SEEL, Antoine.
- DAMATTA, Roberto, *Relativizando: uma introdução à antropologia social*, Petrópolis, Editora Vozes, 1981.
- DAY, Holliday T., STURGES, Hollister, « Prologue », dans Holliday T. DAY et Hollister STURGES (dir.), *Art of the fantastic: Latin America 1920-1987*, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, 1987, pp. 10-11.
- DEBRAY, Régis, *La France à l'Exposition universelle, Séville 1992: facettes d'une nation*, Paris, Flammarion, 1992.
- DEMYK, Noëlle, « D'un paradigme à l'autre : les apories de la notion d'aire culturelle », *Cahiers des Amériques latines*, n° 40, Institut des hautes études de l'Amérique latine, 2002, pp. 178-187.
- DEVÉS VALDÉS, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Tomo 2. Desde la CEPAL al neoliberalismo (1950-1990)*, Buenos Aires, Biblos, 2003.
- DEVÉS VALDÉS, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Tomo 1. Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*, Buenos Aires, Biblos, 2000.
- DEVÉS-VALDÉS, Eduardo, « Introducción. La noción “redes intelectuales” y su significado para los estudios eidológicos y para pensar el futuro intelectual latinoamericano », dans Eduardo DEVÉS-VALDÉS (dir.), *Redes intelectuales en América Latina: hacia la constitución de una comunidad intelectual*, Providencia (Santiago du Chili), Universidad de Santiago de Chile, Instituto de Estudios Avanzados, 2007, pp. 29-36.
- DORFLES, Gillo, « Nuevas tendencias artísticas y críticas en Italia », *Plural. Crítica y literatura*, n° 24, 1973, pp. 24-26., trad. de FOPPA, Alaide.
- DUFRÊNE, Thierry (dir.), *Pierre Francastel, l'hypothèse même de l'art*, catalogue d'exposition, Paris, INHA, 2010.
- DUFRÊNE, Thierry, « Lire Francastel aujourd'hui: un historien de l'expérience artistique », dans Thierry DUFRÊNE (dir.), *Pierre Francastel, l'hypothèse même de l'art*, catalogue d'exposition, Paris, INHA, 2010, pp. 5-21.
- DUNCAN, Carol, WALLACH, Alan, « The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: an Iconographic Analysis », *Marxist Perspectives*, n° 4, 1978, pp. 29-51.
- DUSSEL, Enrique D., *1492, l'occultation de l'autre*, Paris, Ouvrières, 1992.
- DUVERGER, Christian (dir.), *Les Arts de l'Amérique latine: exposition itinérante de l'Unesco*, Paris, Unesco, 1977.
- ESCOBAR, Arturo, « Mundos y conocimientos de otro modo: el programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano », *Tabula Rasa*, n° 1, 2003, pp. 51-86.

- ESCOBAR, Arturo, *Encountering Development: the Making and Unmaking of the Third World*, Princeton, NJ, Princeton University, 1995.
- ESCOBAR, Arturo, *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*, Caracas, Fundación Editorial el perro y la rana, 2007.
- ESPECHE, Ximena, « Lo rioplatense en cuestión: el semanario Marcha y la integración (1955-1959) », *Cuadernos del CILHA*, vol. 12, n° 1, Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras. Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana, 2011, pp. 153-172.
- FAJARDO-HILL, Cecilia, GIUNTA, Andrea, *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, catalogue d'exposition, Los Angeles, Hammer Museum, 2017.
- FATIO, Carla Francisca, *Processos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal latino-americana de 1978 e o seu legado para a América Latina e o Brasil*, Doctorat en Intégration de l'Amérique Latine, communication et culture, Université de São Paulo, São Paulo, 2012.
- FAUSTO, Boris, DEVOTO, Fernando J., *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*, São Paulo, 34, 2005.
- FEBVRE, Lucien, *La terre et l'évolution humaine: Introduction géographique à l'histoire*, Chicoutimi, J.-M. Tremblay, 2006.
- FELGUÉREZ, Manuel, « La necesaria pluralidad del arte latinoamericano », *Artes Visuales*, n° 10, 1976, pp. 6-8.
- FIDELIS, Gaudêncio, *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*, Porto Alegre, RS, Brasil, Fundação Bienal de Artes Visuales do Mercosul, 2005.
- FIORI, José Luís, « As trajetórias intelectuais do debate sobre desenvolvimento na América Latina », dans Carlos Antônio BRANDÃO (dir.), *Teorias e políticas do desenvolvimento latino-americano*, Rio de Janeiro, Contraponto/Centro Internacional Celso Furtado, 2018, pp. 17-46.
- FISCHER, Amalia, HIRIART, Berta, BARTRA, Eli, et al., *Memoria del IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe*, Taxco, Coordination de la 4e rencontre féministe latino-américain et des Caraïbes, 1987.
- FONDEBRIDER, Jorge, « Bio-bibliografía », dans César FERNÁNDEZ MORENO, *Obra poética*, vol. II. Querencias y otros libros, Buenos Aires, Perfil libros, 1999, pp. 593-650.
- FORSÉ, Michel, « Les réseaux de sociabilité : un état des lieux », *L'Année sociologique*, vol. 41, Presses Universitaires de France, 1991, pp. 247-264.
- FOX, Claire F., *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, Minneapolis, Minn., University of Minnesota, 2013.
- FRANÇA, José-Augusto, « Arte e técnica », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 juillet 1963, p. 38.
- FRANÇA, José-Augusto, « Na morte de Pierre Francastel », *Diário de Lisboa*, Suplemento literário, 22 janvier 1970, p. 4.

- FRANÇA, José-Augusto, « Pierre Francastel », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 janvier 1966, p. 44.
- FRANCASTEL, Pierre, *A realidade figurativa*, São Paulo, Perspectiva, 1973.
- FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles.*, Paris, Minuit, 1956.
- FRANCASTEL, Pierre, *Arte e técnica nos séculos XIX e XX.*, Lisboa, Livros do Brasil, 1963, trad. de D'AVILA, Humberto, GUSMÃO, Adriano de.
- FRANCASTEL, Pierre, *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, Valencia, Fomento de Cultura, 1961.
- FRANCASTEL, Pierre, *Histoire de la peinture française*, Bruxelles, Gonthier, 1955.
- FRANCASTEL, Pierre, *Historia de la Pintura Francesa*, Madrid, Alianza, 1970, trad. de NOEL, Sofia.
- FRANCASTEL, Pierre, *L'histoire de l'art instrument de la propagande germanique*, Librairie de Médicis, 1945.
- FRANCASTEL, Pierre, *La realidad figurativa: elementos estructurales de Sociología del Arte*, Buenos Aires, Emecé, 1970.
- FRANCASTEL, Pierre, *Nouveau dessin, nouvelle peinture, l'École de Paris*, Paris, Librairie de Médicis, 1946.
- FRANCASTEL, Pierre, *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au Cubisme*, Lyon, Audin, 1951.
- FRANCASTEL, Pierre, *Pintura y sociedad: nacimiento y destrucción de un espacio plástico, del renacimiento al cubismo*, Buenos Aires, Emecé, 1960, trad. de BAYÓN, Damián.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo, *A Alma do tempo: memórias*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2018.
- FRANCO, Rolando, *La FLACSO clásica (1957-1973): vicisitudes de las ciencias sociales latinoamericanas*, Santiago du Chili, FLACSO, 2007.
- FUENTES, Carlos, *Le Miroir enterré: réflexions sur l'Espagne et le Nouveau Monde*, Paris, Gallimard, 1994, trad. de MASSON, Jean-Claude.
- FURTADO, Celso, *La formation économique du Brésil.*, Paris, Mouton, 1972.
- FURTADO, Celso, *Obra autobiográfica*, São Paulo, Companhia das Letras, 2014.
- FURTADO, Celso, *Os ares do mundo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- FUSCO, Coco, « Hispanic Artists and other Slurs », *Village Voice*, 1988, pp. 6-7.
- GAGLIARDI, Armando, GUERRA, Rebeca, « Manuel Espinoza: una vida dedicada a los museos venezolanos », *Museos Ve. Revista digital de los museos Venezolanos*, n° 14, 2012, pp. 9-23.
- GÁLLEGO, Julián, « Pierre Francastel. In memoriam », *Revista de Occidente*, n° 86, 1970, pp. 162-170.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Art beyond itself: anthropology for a society without a story line*, Durham, Duke University, 2014, trad. de FRYE, David L.

- GIDDENS, Anthony, *The third way: the renewal of social democracy*, Cambridge/Oxford, Polity Press, 1998.
- GILMAN, Claudia, « Enredos y Desenredos de Angel Rama y Emir Rodríguez Monegal », *Nuevo Texto Crítico*, vol. 24, n° 1, 2011, pp. 69-92.
- GILMAN, Claudia, « Los primeros años de Casa de las Américas: estética y política en la construcción de una red », dans César ZAMORANO DÍAZ (dir.), *Escrituras en tránsito. Revistas y redes culturales en América Latina*, Santiago, Cuarto Propio, 2018, pp. 129-153.
- GILMAN, Claudia, « Política y cultura: Marcha a partir de los años 60 », *Nuevo Texto Crítico*, vol. 6, n° 1, 1993, pp. 153-186.
- GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, siglo veintiuno editores, 2012.
- GIUNTA, Andrea, *Avant-garde, internationalism, and politics: Argentine art in the sixties*, Durham, Duke University, 2007.
- GIUNTA, Andrea, *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2019.
- GIUNTA, Andrea, MALOSETTI COSTA, Laura, *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- GIUNTA, Andrea, PÉREZ RUBIO, Agustín, *Verboamérica*, catalogue d'exposition, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini, MALBA, 2016.
- GLONDYS, Olga, *La guerra fría cultural y el exilio republicano español: Cuadernos del Congreso por la Libertad de Cultura (1953-1965)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.
- GLUZMAN, Georgina G., *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos, 2016.
- GOLDMAN, Shifra M., « Latin American Art's US Explosion: Looking a Gift Horse in the Mouth », *New Art Examiner*, vol. 17, n° 4, 1989, pp. 28-29.
- GOLDMAN, Shifra M., « Latin Visions and Revisions », *Art in America*, vol. 76, n° 5, 1988, pp. 138-147, 198-199.
- GOMES, Ângela Maria de Castro, « Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados », *Revista Estudos Históricos*, vol. 11, n° 21, 1998, pp. 121-128.
- GONZÁLEZ BERNALDO DE QUIRÓS, Pilar, « La "sociabilidad" y la historia política », *Nouveaux mondes, mondes nouveaux*, EHESS, 2008, <https://journals.openedition.org/nuevomundo/24082>. Consulté le 30 août 2021.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, *Sociología de la explotación*, Buenos Aires, CLACSO, 2006.
- GRAMSCI, Antonio, *Quaderni del carcere*, Gramsci Project, 1929, <http://quaderni.gramsciproject.org/>. Consulté le 12 novembre 2020.

- GRAMUGLIO, María Teresa, « Sur: constitution du groupe et projet culturel », *Punto de Vista. Revista de Cultura*, n° 17, 1983, pp. 7-9.
- GRAMUGLIO, María Teresa, SARLO, Beatriz, WARLEY, Jorge A., « Sur: revista et groupe intellectuel (dossier) », *Punto de Vista. Revista de Cultura*, n° 17, 1983, pp. 7-14.
- GRATEROL ACEVEDO, Gloria Lisbeth, « La Asociación General de Estudiantes Latinoamericanos: un espacio de formación de la juventud en París », *páginas*, n° 22, Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Artes. Escuela de Historia, 2018, pp. 95-109.
- GUILBAUT, Serge, « Latin America does not exist! », texte présenté lors du colloque *Una Nueva Historia del Arte en América Latina*, organisé par Rita Eder, Oaxaca, 1996, <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/semiarioros.html>. Consulté le 19 juin 2023.
- GUILBAUT, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne: expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, J. Chambon, 1989, trad. de FRAIXE, Catherine.
- HABERMAS, Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, 2 vol., Paris, Fayard, 2009, trad. de FERRY, Jean-Marc.
- HABERMAS, Jürgen, « Modernity - An Incomplete Project », dans Hal FOSTER (dir.), *Postmodern Culture*, Londres, Pluto, 1985, pp. 3-15.
- HALL, Stuart, « Avant-propos. Les moi assiégés », dans *Identités et cultures: politiques des différences*, vol. 2, Paris, Éditions Amsterdam, 2019, pp. 48-57, trad. de CERVULLE, Maxime.
- HALL, Stuart, « Qui a besoin de l'"identité" ? », dans *Identités et cultures: politiques des différences*, vol. 1, Paris, Éditions Amsterdam, 2019, pp. 374-398, trad. de CERVULLE, Maxime.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio, *Historia contemporanea de América Latina*, Madrid, Alianza, 1970.
- HARAWAY, Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, n° 3, 1988, pp. 575-599.
- HEINICH, Nathalie, « II. / Première génération : esthétique sociologique », dans *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004, pp. 16-25, <https://www.cairn.info/la-sociologie-de-l-art--9782707143310-page-16.htm#pa14>. Consulté le 30 octobre 2020.
- HOGGART, Richard, *An idea and its servants: UNESCO from within*, New Brunswick, Transaction, 2011.
- HOGGART, Richard, *La culture du pauvre: étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Minuit, 1970, trad. de GARCÍAS, François, GARCÍAS, Jean-Claude, PASSERON, Jean-Claude.
- HOGGART, Richard, *The uses of literacy: aspects of working-class life, with special reference to publications and entertainment*, Londres, Chatto & Windus, 1957.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Racines du Brésil*, Paris, Gallimard, 2011.
- IUMATTI, Paulo Teixeira, NICODEMO, Thiago Lima, « Personal Archives and Historical Writing in Brazil: A Critical Review », *Revista Brasileira de História*, vol. 38, n° 78, ANPUH, 2018, pp. 97-120.

- JAMESON, Fredric, « Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism », *Social Text*, n° 15, 1986, pp. 65-88.
- JAREMTCHUK, Dária, « Horizontes do êxodo: artistas brasileiros em Nova York », *Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, vol. 13, n° 1, 2014, <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/14488>. Consulté le 10 juillet 2023.
- JITRIK, Noé, « Sentiments complexes sur Borges », *Les Temps Modernes*, n° 420-421, Argentine entre populisme et militarisme, 1981, pp. 195-223.
- JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira, *I Bienal Latino-Americana de São Paulo: 40 anos depois*, catalogue de l'exposition présentée au Centre Culturel São Paulo (CCSP) du 15 mars au 5 mai 2019. Rio de Janeiro, Garupa, 2020, <https://centrocultural.sp.gov.br/2020/07/29/catalogo-i-bienal-latino-americana-de-sao-paulo-40-anos-depois/>. Consulté le 6 février 2023.
- KEUCHEYAN, Razmig, « The Defeat of Critical Thinking (1977-1993) », dans *The Left Hemisphere: Mapping Critical Theory Today.*, London, Verso, 2014, pp. 7-32, trad. de ELLIOTT, Gregory.
- KING, John Peter, *Sur: a study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*, Cambridge, Cambridge University, 1986.
- KING, John, *The role of Mexico's Plural in Latin American literary and political culture: from Tlatelolco to the "philanthropic ogre"*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- KLINTOWITZ, Jacob, « Na Bienal latino-americana, os riscos do nacionalismo xenófobo », *Jornal da Tarde*, São Paulo, Grupo O Estado de São Paulo, 9 septembre 1978, p. 24.
- KLOß, Sinah Theres, « The Global South as Subversive Practice: Challenges and Potentials of a Heuristic Concept », *The Global South*, vol. 11, n° 2, Indiana University, 2017, pp. 1-17.
- KOSELLECK, Reinhart, *Le règne de la critique*, Paris, Minuit, 1979, trad. de HILDENBRAND, Hans.
- LACLAU, Ernesto, MOUFFE, Chantal, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, New York, Verso, 2014.
- LAPEYRE, Henri, « Deux interprétations de l'histoire d'Espagne : Américo Castro et Claudio Sánchez Albornoz », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 20, n° 5, 1965, pp. 1015-1037.
- LE CAM, Sophie, « La rivalité Paris/New York à travers les expositions récentes d'œuvres françaises et américaines. », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 1, Association française d'études américaines (AFEA), 2003, <https://journals.openedition.org/transatlantica/553>. Consulté le 25 avril 2023.
- LE GOFF, Jacques, « Ouverture », dans *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire: l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976, pp. 7-8.
- LEAL, André, « O incêndio do MAM-RJ e as respostas de Mário Pedrosa às crises artísticas, museológicas e políticas da época », *Sociologias Plurais*, vol. 7, n° 1, 2021, <https://revistas.ufpr.br/sclplr/article/view/79169>. Consulté le 8 janvier 2023.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, « Diogène couché », *Les Temps modernes*, n° 110, 1955, pp. 1186-1220.

- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Race et histoire*, Paris, Unesco, 1952.
- LITONJUA, M.D., « Third World/Global South: From Modernization, to Dependency/Liberation, to Postdevelopment », *Journal of Third World Studies*, vol. 29, n° 1, University of Florida, 2012, pp. 25-56.
- LODO, Gabriela Cristina, *A Primeira Bienal latino-americana de São Paulo*, Maîtrise en histoire, avec spécialisation en histoire de l'art, Université de Campinas, Campinas, 2014.
- LÓPEZ, Miguel A., « Redrawing Global Aspirations of Exhibition-making from a Southern Perspective: Latin American Biennial of São Paulo (1978) and Coloquio de Arte No-Objetual (1981) », dans Paul O'NEILL, Mick WILSON et Lucy STEEDS (dir.), *The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice?*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 2016, pp. 73-84.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- MACHADO, Lourival Gomes, « A ficção do espaço », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 janvier 1957, p. 44.
- MACHADO, Lourival Gomes, « À maneira de conclusão », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 janvier 1957, p. 12.
- MACHADO, Lourival Gomes, « Para além da técnica », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 janvier 1957, p. 42.
- MARCUSE, Herbert, *A ideologia da sociedade industrial*, Rio de Janeiro, Zahar, 1967, trad. de REBUÁ, Giasone.
- MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Mexico, Joaquin Mortiz, 1968, trad. de GARCÍA PONCE, Juan.
- MARCUSE, Herbert, *L'Homme unidimensionnel: essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Minuit, 1968.
- MARCUSE, Herbert, *Vers la libération: au-delà de l'homme unidimensionnel*, Paris, Denoël/Gonthier, 1969.
- MARGUERITE, Marie-Lys, « Pierre Francastel entre 1937 et 1948 : un intellectuel pendant la guerre », dans Thierry DUFRÈNE (dir.), *Pierre Francastel, l'hypothèse même de l'art*, catalogue d'exposition, Paris, INHA, 2010, pp. 100-111.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, *Sept essais d'interprétation de la réalité péruvienne*, Paris, F. Maspero, 1977, trad. de PARIS, Robert.
- MARINI, Ruy Mauro, « La acumulación capitalista mundial y el subimperialismo », *Cuadernos Políticos*, n° 12, 1977, pp. 21-39.
- MAROJA, Camila Santoro, *Framing Latin American Art: Artists, Critics, Institutions and the Configuration of a Regional Identity*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, Université Duke, Durham (NC), 2015.
- MARTIN, Jean-Hubert (dir.), *Magiciens de la terre*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, Babel, 1933.

- MELLO, Mário Vieira de, *Desenvolvimento e cultura: o problema do estetismo no Brasil*, Brasília, Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.
- MENJOT, Denis, « L'historiographie du moyen âge espagnol : de l'histoire de la différence à l'histoire des différences. Étude et bibliographie », *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, n° 8, 2009, <http://journals.openedition.org/e-spania/19028>. Consulté le 22 octobre 2020.
- MEREWETHER, Charles, « The Phantasm of Origins: New York and the Art of Latin America », *Art and Text*, n° 30, 1989, pp. 55-56.
- MICHAUD, Éric, « Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art », dans *Histoire de l'art une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, pp. 49-84.
- MIGNOLO, Walter, « Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder », entretien réalisé par Catherine WALSH, *Polis. Revista Latinoamericana*, n° 4, Centro de Investigación Sociedad y Políticas Públicas (CISPO), 2003, <https://journals.openedition.org/polis/7138>. Consulté le 20 juillet 2023.
- MIGNOLO, Walter, *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa, 2007.
- MIGNOLO, Walter, *Local histories/global designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*, Princeton, N.J., Princeton University, 2017.
- MONOD, Jean-Claude, *Penser l'ennemi, affronter l'exception. Réflexions critiques sur l'actualité de Carl Schmitt*, Paris, La Découverte, 2016.
- MONTARULI, Silvana, « El concepto de integración en el discurso de Simón Bolívar. Perspectivas para el presente », dans Luis SUÁREZ SALAZAR et Tania GARCÍA LORENZO (dir.), *Las relaciones interamericanas: continuidades y cambios.*, CLACSO, 2010, pp. 189-212.
- MORALES, Miguel Enrique, « El latino-americanismo de Simón Bolívar: unidad, inclusión y exclusión social en "La carta de Jamaica" », *Revista Chilena de Literatura*, n° 103, Universidad de Chile, 2021, pp. 603-623.
- MOREJÓN, Idalia, *Política y polémica en América Latina: las revistas Casa de las Américas y Mundo nuevo*, Leiden (Pays-Bas), Alemenara, 2017.
- MOUFFE, Chantal, *L'illusion du consensus*, Paris, Albin Michel, 2016, trad. de COLONNA D'ISTRIA, Pauline.
- MOUFFE, Chantal, *On the political*, London, Routledge, 2005.
- MOUFFE, Chantal, *The Return of the political*, New York, Verso, 2020.
- NIETO, Clara, *Los amos de la guerra: el intervencionismo de Estados Unidos en América Latina de Eisenhower a G.W. Bush*, Mexico, D.F., Debate, 2006.
- NORBERG, Jakob, *Sociability and Its Enemies: German Political Theory After 1945*, Evanston, Illinois, Northwestern University, 2014.

- O’GORMAN, Edmundo, « Latinoamérica: Así no », *Nexos*, n° 123, 1988, <https://www.nexos.com.mx/?p=5076>. Consulté le 16 juin 2023.
- OLIVEIRA, Francisco de, « A Economia brasileira: crítica à razão dualista », *Estudos CEBRAP*, n° 2, 1972, pp. 3-82.
- ORY, Pascal, SIRINELLI, Jean-François, *Les intellectuels en France, de l’Affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Colin, 1986.
- PALADINO, Luiza Mader, « O exílio chileno de Mário Pedrosa: solidariedade, arte popular e vocação comunitária », *MODOS: Revista de História da Arte*, vol. 5, n° 1, 2021, pp. 14-31.
- PAULA, Arethusa Almeida de, *Mitos Vadios - uma experiência da arte de ação no Brasil*, Maîtrise en esthétique et histoire de l’art, FFLCH/ECA/FAU, Université de São Paulo, São Paulo, 2008.
- PEDROSA, Adriano (dir.), *Histórias afro-atlânticas = Afro-Atlantic Histories*, São Paulo, Instituto Tomie Ohtake : MASP, 2018.
- PEREIRA, Maria Antonieta, « Subdesenvolvimento e crítica da razão dualista », *Margens / Márgenes: Revista de Cultura*, n° 2, 2002, pp. 56-65.
- PERRY, Rachel E., « Immutable Mobiles: UNESCO’s Archives of Colour Reproductions », *The Art Bulletin*, vol. 99, n° 2, Routledge, 2017, pp. 166-185.
- PEYROU, Rosario, « Prólogo », dans *Diario, 1974-1983*, Buenos Aires/Montevideo, El Andariego/Trilce, 2008.
- PIÑERO, Gabriela A., « Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera », *caiana*, n° 6, 2015, pp. 19-32.
- PIÑERO, Gabriela A., « Políticas de representación/políticas de inclusión: La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990) », *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 36, n° 104, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014, pp. 157-186.
- PIÑERO, Gabriela A., *Ruptura y continuidad: Crítica de arte desde América Latina*, Santiago, Metales Pesados, 2019.
- PINI, Ivonne, BERNAL, María Clara, « José Gómez Sicre and his Impact on the OAS’ Visual Arts Unit: For an International Latin American Art », *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique latine*, n° 15, Association ESCAL, 2020, trad. de BRODIE, Jane, <https://journals.openedition.org/artelogie/4757>. Consulté le 30 juillet 2023.
- PINTO, Aníbal, « El pensamiento de la CEPAL y su evolución », *El trimestre económico*, n° 343, Fondo de Cultura Económica, 2019, pp. 743-779.
- PLANTE, Isabel, *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.
- POLLOCK, Jackson, BARR, Alfred H., O’HARA, Frank, *et al.*, *Pollock: Estados Unidos*, New York, NY, International Council at the Museum of Modern Art, 1957.

- PEPELARD, Johan, « Pierre Francastel, pour une anthropologie culturelle », dans Johanne LAMOUREUX, Neil MCWILLIAM et Constance MORÉTEAU (dir.), *Histoires sociales de l'art: une anthologie critique*, vol. 1, Dijon, Presses du réel, 2016, pp. 247-257.
- PRADO JÚNIOR, Caio, *Formação do Brasil contemporâneo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- PRASHAD, Vijay, *Une histoire politique du tiers-monde*, Montréal, Écosociété, 2019, trad. de CHAMPAGNE, Marianne.
- PRASHAD, Vijay, *Les nations obscures: une histoire populaire du tiers-monde*, Montréal, Ecosociété, 2010.
- PRASHAD, Vijay, *The Darker Nations: a People's History of the Third World*, New York, The New Press, 2007.
- PREBISCH, Raul, *Hacia una dinamica del desarrollo latinoamericano*, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1971.
- PROCHASSON, Christophe, « “Atenção: Verdade!”: arquivos privados e renovação das práticas historiográficas », *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*, vol. 11, n° 21, 1998, pp. 105-119.
- RAMÍREZ, Mari Carmen, « Beyond “the Fantastic”: Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art », dans Gerardo MOSQUERA (dir.), *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, Cambridge, Mass, MIT, 1995, pp. 229-246.
- RAMÍREZ, Mari Carmen, « Beyond “The Fantastic”: Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art », *Art Journal*, vol. 51, n° 4, College Art Association, 1992, pp. 60-68.
- RAMÍREZ, Mari Carmen, « The Multicultural Shift », dans Mari Carmen RAMÍREZ, Tomás YBARRA-FRAUSTO et Héctor OLEA (dir.), *Resisting categories: Latin American and/or Latino?*, Houston, The Museum of Fine Arts, 2012, pp. 944-956.
- RAMÍREZ, Mari Carmen, YBARRA-FRAUSTO, Tomás, OLEA, Héctor (dir.), *Resisting categories: Latin American and/or Latino?*, Houston, The Museum of Fine Arts, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques, *La méésentente: politique et philosophie*, Paris, Galilée, 2013.
- RASMUSSEN, Waldo, « Préface », dans *Art d'Amérique latine, 1911-1968*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, pp. 12-13.
- RASMUSSEN, Waldo, BERCHT, Fatima, FERRER, Elizabeth, *Latin American Artists of the Twentieth Century*, catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 1993.
- RESTREPO, Eduardo, ROJAS, Alex, *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, Bogotá, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Maestría en Estudios Culturales, Universidad Javeriana/Universidad del Cauca, 2010.
- REVEL, Jean-François, « Préface », dans *Du bon sauvage au bon révolutionnaire*, Paris, Laffont, 1976.
- RIBEIRO, Djamilia, *La place de la parole noire*, Paris, Anacaona, 2019.

- RIBEIRO, Guilherme, « La genèse de la géohistoire chez Fernand Braudel : un chapitre de l'histoire de la pensée géographique », *Annales de géographie*, n° 4, Armand Colin, 2012, pp. 329-346.
- RIVAROLA PUNTIGLIANO, Andres, « El continentalismo Latinoamericano: nacionalismo de quinta frontera », dans Gerardo CAETANO et Diego HERNÁNDEZ NILSON (dir.), *Alberto Methol Ferré : reflexiones sobre geopolítica y la región*, Planeta, Montevideo, 2019, pp. 45-66.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia, « Ch'ixinakax utxiwa: A Reflection on Practices and Discourses of Decolonisation », dans *Ch'ixinakax utxiwa: On Practices and Discourses of Decolonisation*, Cambridge, Polity, 2020, pp. 46-70, trad. de GEIDEL, Molly.
- ROCCA, Pablo, *35 años en Marcha: crítica y literatura en Marcha y en el Uruguay, 1939-1974*, Montevideo, División Cultural, Intendencia Municipal de Montevideo, 1992.
- ROCCA, Pablo, *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano*, thèse de doctorat sous la direction de Jorge Schwartz, Faculté de philosophie, lettres et sciences humaines, Université de São Paulo, 2006, <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-10082007-151634/>. Consulté le 29 août 2022.
- ROCCA, Pablo, *Revistas culturales del Río de la Plata: campo literario, debates, documentos, índices (1942-1964)*, Montevideo, Comisión Sectorial de Investigación Científica, Universidad de la República, 2009.
- ROCCA, Pablo, *Revistas culturales del Río de la Plata: diálogos y tensiones (1945-1960)*, Montevideo, Universidad de la República, 2012.
- RODNEY, Walter, *How Europe Underdeveloped Africa*, New York, Verso, 2018.
- RODÓ, José Enrique, *Ariel*, Sevilla, Renacimiento, 2020.
- RODRÍGUEZ, Octavio, « Sobre la concepción del sistema centro-periferia (1977) », *Revista de la CEPAL*, n° 3, 1977, pp. 203-247.
- RODRÍGUEZ, Octavio, *El estructuralismo latinoamericano*, Mexico, Siglo XXI/CEPAL, 2006.
- RODRÍGUEZ, Sandra Patricia, « Conmemoraciones del cuarto y quinto centenario del “12 de octubre de 1492”: debates sobre la identidad americana », *Revista de Estudios Sociales*, n° 38, 2011, pp. 64-75.
- ROSENBERG, Harold, « Sobre la desdefinición del arte », *Plural. Crítica y literatura*, n° 24, 1973, p. 6, trad. de SEGOVIA, Tomás.
- ROSENBERG, Harold, « The Fall of Paris », dans *The Tradition Of The New*, New York, Da Capo, 1994, pp. 209-220.
- ROSENBERG, Harold, *The Tradition Of The New*, New York, Da Capo, 1994.
- RUFFINELLI, Jorge, « La crítica literaria en Mexico: Ausencias, proyectos y querellas », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 16, n° 31/32, Centro de Estudios Literarios « Antonio Cornejo Polar » (CELACP), 1990, pp. 153-169.
- SAID, Edward W., *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1993.

- SAID, Edward W., *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978.
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio, *España, un enigma histórico.*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1956.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de, « Brésil : qu'est-ce que ce pays ? », dans Aracy AMARAL et Marie-Odile BRIOT (dir.), *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Ministère des affaires étrangères, Association française d'action artistique, 1987, pp. 39-33.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de, « Identidade e integração », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 9 décembre 1987, p. 2.
- SANTIAGO, Silvano, « O cosmopolitismo do pobre », *Margens / Márgenes: Revista de Cultura*, n° 2, 2002, pp. 4-13.
- SANTIAGO, Silvano, *As raízes e o labirinto da América Latina*, Rio de Janeiro, Rocco, 2006.
- SARLO, Beatriz, « La perspectiva americana en los primeros años de Sur », *Punto de Vista. Revista de Cultura*, n° 17, 1983, pp. 10-12.
- SARLO, Beatriz, « Los dos ojos de "Contorno" », *Revista Iberoamericana*, vol. 49, n° 125, 1983, pp. 797-807.
- SARLO, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 2014.
- SARLO, Beatriz, *La batalla de las ideas: (1943-1973)*, Buenos Aires, Emecé, 2007.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo*, Paris, Herne, 1990, trad. de BATAILLON, Marcel.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations. III, Littérature et engagement, février 1947-avril 1949*, Paris, Nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, 2013.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1990.
- SAUVY, Alfred, « Document: Trois mondes, une planète », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 12, 1986, pp. 81-83.
- SAYAG, Alain, « Deux visions d'affrontement de manière radicale ». Alain Sayag, conservateur au Centre Georges Pompidou, entretien réalisé par Emmanuel FESSY, *Journal des Arts*, n° 25, 1996.
- SAYAG, Alain, « Préface », dans *Art d'Amérique latine, 1911-1968*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, pp. 14-15.
- SCHEPS, Marc (dir.), *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, München, Prestel, 1993.
- SCHMITT, Carl, « La notion de politique », dans *La notion de politique ; Théorie du partisan*, Paris, Flammarion, 2017, trad. de FREUND, Julien.
- SCHWARZ, Roberto, « Idéias fora do lugar », *Estudos CEBRAP*, n° 5, 1973, pp. 151-161.
- SCHWARZ, Roberto, *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, São Paulo, 34, 2012.

- SERVIDDIO, Fabiana, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Buenos Aires, Mino Y Davila, 2012.
- SIERRA MAYA, Alberto (dir.), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, Medellín, Museo de Antioquia, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011.
- SIMIONI, Ana Paula, *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*, São Paulo, Edusp, 2022.
- SIMMEL, Georg, « The Sociology of Sociability », *American Journal of Sociology*, vol. 55, n° 3, 1949, pp. 254-261., trad. de HUGHES, Everett C.
- SIRINELLI, Jean-François, « Le hasard ou la nécessité? Une histoire en chantier: L'histoire des intellectuels », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 9, 1986, pp. 97-108.
- SOUZA, Tálisson Melo de, *Transações e transições na arte contemporânea: mediação e geopolítica nas Bienais de São Paulo (1978-1983)*, Thèse de doctorat en sciences humaines (sociologie), Université Fédérale de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, « Can the subaltern speak? », dans Lawrence GROSSBERG et Cary NELSON (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois, 1988, pp. 66-111.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, « Three Women's Texts and a Critique of Imperialism », *Critical Inquiry*, vol. 12, n° 1, The University of Chicago Press, 1985, pp. 243-261.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, GROSZ, Elizabeth, « Criticism, Feminism and The Institution », dans Sarah HARASYM (dir.), *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies and Dialogues*, 1989.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, ROONEY, Ellen, « In a Word: Interview », dans *Outside in the teaching machine*, New York, Routledge, 2015.
- STAVENHAGEN, Rodolfo, « FLACSO, CLACSO y la búsqueda de una sociología latinoamericana », *Perfiles latinoamericanos*, vol. 22, n° 43, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Académica de Mexico, 2014, pp. 7-17.
- STELLWEG, Carla, « [Sans titre] », *Artes Visuales*, n° 10, 1976, p. 1.
- SULLIVAN, Edward, « Mito y realidad: Arte latinoamericano en los Estados Unidos », *Arte en Colombia*, n° 41, 1989, pp. 60-63.
- SWIDERSKI, Liliana Noemí, « La nacionalidad como proyecto en la obra de César Fernández Moreno », *Anclajes*, n° 9, Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas (IILyD) de la Facultad de Ciencias Humanas, 2005, pp. 157-173.
- TERÁN, Oscar, CAETANO, Gerardo, *Ideas en el siglo: intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Argentina, Buenos Aires, Fundación OSDE/Siglo XXI, 2004.
- TIO BELLIDO, Ramón (dir.) *Amériques Latines: art contemporain*, Paris, Fondation Nationale des Arts, 1993.
- VALLE C., Augusto DEL, « La fiesta del no-objetualismo: polémicas sobre arte contemporáneo en América Latina », dans Alberto SIERRA MAYA (dir.), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre*

- Arte No-objetual y Arte Urbano*, Medellín, Museo de Antioquia/Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011, pp. 33-71.
- VIÑAS, David, « “Les Temps Modernes” et nous », *Les Temps Modernes*, n° 420-421, 1981, pp. 51-55.
- VIÑAS, David, « Entrevista a David Viñas », entretien réalisé par Pablo ROCCA, dans *Revistas culturales del Río de la Plata: campo literario, debates, documentos, índices (1942-1964)*, Montevideo, Comisión Sectorial de Investigación Científica, Universidad de la República, 2009.
- VIÑAS, David, « La historia excluida: ubicación de Martínez Estrada », *Contorno*, n° 4, 1954, pp. 10-16.
- WALLERSTEIN, Immanuel Maurice, *Comprendre le monde: introduction à l'analyse des systèmes-monde*, Paris, La Découverte, 2006.
- WALLERSTEIN, Immanuel Maurice, *Geopolitics and Geoculture: Essays on the Changing World-System*, Cambridge, Angleterre, Paris : Cambridge University, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1991.
- WESTAD, Odd Arne, *The global Cold War: Third World Interventions and the Making of our Times*, Cambridge, Mass., Cambridge University, 2007.
- WOLFE, David A., « Capitalist Crisis and Marxist Theory », *Labour / Le Travail*, vol. 17, Canadian Committee on Labour History, Athabasca University, 1986, pp. 225-254.
- WOLFSON REYES, Gabriel, « Último round: la revista “Plural” como respuesta sintáctica a “Casa de las Américas” », *IBEROAMERICANA. América Latina - España - Portugal*, vol. 16, n° 61, 2016, pp. 189-210.
- ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia, « As bienais nacionais de São Paulo: o caso da pré-bienal 1970 », *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 2017, pp. 101-123.
- « Déclaration des principes de la coopération culturelle internationale », dans *Actes de la Conférence générale. Quatorzième session, Paris, 1966. Résolutions*, Paris, UNESCO, 1967, pp. 92-94.
- Actes de la Conférence générale. Quatorzième session, Paris, 1966. Résolutions*, Paris, UNESCO, 1967.
- Actes de la Conférence générale. Treizième session, Paris, 1964. Résolutions*, Paris, UNESCO, 1965.
- Actes de la Conférence générale. Vingt-cinquième session, Paris, 1989. Résolutions*, Paris, UNESCO, 1990.
- General History of the Caribbean*, 6 vol., Paris/Londres, UNESCO/Macmillan, 1993.
- Historia general de América Latina*, 9 vol., Paris/Madrid, UNESCO/Trotta, 1999.
- Propuestas para el humor*, Mexico, Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM), coll. « Cuadernos Visuales », 1980.

ANNEXE 1

BIOGRAPHIES DES CRITIQUES D'ART DE LA GÉNÉRATION LATINO-AMÉRICANISTE

Nous présentons ci-dessous de brèves biographies de quelques critiques d'art de la génération latino-américaniste. Cette liste reprend principalement celles et ceux cités au cours de notre thèse, sans aucune prétention à l'exhaustivité. Il existe des variations importantes dans les dates de naissance, qui vont de 1900 à 1947. La plupart sont nés dans les années 1930. Cependant, l'âge n'est pas un critère ici. Nous incluons donc également Mário Pedrosa, né en 1900, et Jorge Romero Brest, né en 1905, compte tenu de leur importante contribution aux réseaux de sociabilité intellectuelle latino-américaniste des années 1970. Dans cette liste, on remarque par ailleurs la surreprésentation de Brésil, Argentine et Mexique, un problème que nous avons constaté précédemment dans nos recherches.

Juan Acha (1916-1995)

Né au Pérou, Juan Acha s'est établi au Mexique à partir de 1972. Il a contribué à de nombreuses revues culturelles au Pérou et au Mexique, dont notamment les mexicaines *Plural*, *Crítica y literatura* et *Artes Visuales*. Son essai « *Hacia una crítica como productora de teorías* » (1977) a été particulièrement influent dans la critique d'art latino-américaniste. Parmi ses livres les plus remarquables figurent *Las artes plásticas como sistema de producción cultural* (1978), *Ensayos y ponencias latinoamericanistas* (1984), *Las culturas estéticas de América Latina* (1994) et *Aproximaciones a la identidad latinoamericana* (1996). Acha a été par ailleurs l'organisateur du symposium de la Première Biennale latino-américaine de São Paulo (1978) et du Premier Colloque latino-américain d'art non objectuel et d'art urbain (Medellin, 1981).

Aracy Amaral (1930)

La Brésilienne Aracy Abreu Amaral est professeure émérite à la Faculté d'architecture et urbanisme de l'Université de São Paulo. Entre 1975 et 1979, elle a été également directrice de la Pinacothèque de l'État de São Paulo. Elle est l'auteur de plusieurs livres, dont de *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas* (1970), *Artes plásticas na Semana de 22* (1970), *Tarsila: sua obra e seu tempo* (1975), et *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970* (1985). En tant que commissaire, Amaral a été responsable pour *Expo-projeção 73* (Groupe de réalisateurs expérimentaux indépendants, São Paulo, 1973), *Projeto construtivo brasileiro na arte, 1950-1962* (Pinacothèque de l'État de São Paulo et Musée d'art moderne de Rio de Janeiro, 1977) et *Modernidade : art brésilien du 20^e siècle* (avec Roberto Pontual, Frederico Morais

et Marie-Odile Briot, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1987), parmi d'autres. Amaral a participé au symposium d'Austin (1975), à la Première Rencontre ibéro-américaine de critiques d'art et d'artistes plasticiens de Caracas (1978) et au symposium de la Première Biennale latino-américaine de Sao Paulo (1978).

Mário Barata (1921-2007)

Né au Brésil, Mário Barata a été membre fondateur de l'Association internationale des critiques d'arts, dont il a été secrétaire régional pour l'Amérique latine dans les années 1970. Il a été également professeur d'histoire de l'art à l'Université du Brésil (actuellement Université fédérale de Rio de Janeiro) de 1945 à 1969 et conservateur au Musée des beaux-arts de Rio de Janeiro. Barata a été l'un des experts invités à la réunion de l'UNESCO sur les arts d'Amérique latine (Quito, 1970), ayant aussi contribué à *América Latina en sus artes* (1974) et à *Arte moderno en América Latina* (1985).

Damián Bayón (1915-1995)

Né en Argentine, Damián Carlos Bayón a commencé ses études en histoire et critique d'art à Buenos Aires auprès de Jorge Romero Brest. En 1964, il obtient un doctorat en histoire à la Sorbonne, sous la direction de Pierre Francastel. Bayón a été un collaborateur fréquent à de nombreuses revues culturelles, dont *Ver y estimar* (Buenos Aires), *Asomante* (Porto Rico), *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura* (Paris), *Mundo Nuevo* (Paris), *Plural. Crítica y literatura* (Mexico) et *Vuelta* (Mexico). Il est l'auteur de *Construcción de lo visual* (1965), *Arte de ruptura* (1973) et *Aventura plástica de Hispanoamérica* (1974), parmi d'autres. Il a également dirigé des ouvrages collectifs, dont *Arte moderno en América latina* (1985), ainsi que de nombreux livres publiés par l'UNESCO, parmi lesquels *América Latina en sus artes* (1974) et *Panorámica de la arquitectura latinoamericana* (avec Paolo Gasparini, 1977). Dans les années 1970, Bayón a été professeur invité à l'Université du Texas à Austin à plusieurs reprises, où il a notamment participé à l'organisation du « symposium d'Austin » en 1975 – dont les actes sont parus sous sa direction, *El artista latinoamericano y su identidad* (1977) – en plus d'avoir été le commissaire, avec Kazuya Sakai, de l'exposition *12 artistas latinoamericanos de hoy* (1975).

Adelaida de Juan (1931-2018)

La Cubaine Adelaida de Juan a été professeure à l'Université de La Havane. Elle est l'autrice, entre autres, d'*Introducción a Cuba : las artes plásticas* (1968) et *Los temas en la pintura cubana* (1972). Elle a notamment participé à la réunion d'experts de l'UNESCO sur les arts plastiques en Amérique latine (Quito, 1970), ayant postérieurement contribué à *América Latina en sus artes* (1974). De Juan a été également

présente à la Première Rencontre de critiques d'art et d'artistes plasticiens de Caracas, en plus d'avoir contribué à *Arte moderno en América Latina* (1985). De surcroît, elle aurait été invitée au symposium d'Austin (1975) et à la réunion de critiques d'art à propos du projet inachevé de la Deuxième Biennale latino-américaine de São Paulo. Cependant, dans ces deux cas, en raison d'un contexte politique tendu, elle n'y aurait pas participé faute de visa lui permettant d'entrer aux États-Unis et au Brésil respectivement.

Edmundo Desnoes (1930)

Né à Cuba, Edmundo Desnoes est écrivain et critique d'art. Célèbre pour le roman *Memorias del subdesarrollo* (1965), il a également publié les essais *Lam: azul y negro* (1963) et *Para verte mejor, América Latina* (avec Paolo Gasparini, 1972). Il a notamment participé à la réunion d'experts de l'UNESCO sur les arts plastiques en Amérique latine (Quito, 1970), ayant postérieurement contribué à *América Latina en sus artes* (1974). Desnoes a occupé divers postes dans des institutions culturelles à Cuba, dont celui de responsable pour les éditions d'art et de littérature à l'Institut cubain du livre.

Rita Eder (1943)

Née au Mexique, Rita Eder est professeure de l'Université nationale autonome du Mexique. Elle a été directrice de l'Institut de recherches esthétiques, dans cette même université, entre 1990 et 1998. Autrice de nombreux articles, elle a également publié, avec Juan Acha et Mirko Lauer, une bibliographie commentée de l'histoire sociale de l'art, *Teoría social del arte, bibliografía comentada* (1986), en plus d'avoir contribué à *Arte moderno en América Latina* (1985). Eder a participé au symposium d'Austin (1975) et au symposium de la Première Biennale latino-américaine de Sao Paulo (1978). Dans les années 1990, Eder participe à une série de colloques dans lesquels la nouvelle critique d'Amérique latine, apparue dans les années 1980, prolonge les discussions sur l'art latino-américain initiées par la génération précédente. Parmi ces colloques, *Una nueva historia del arte en América Latina* (Oaxaca, 1996).

Fermín Fèvre (1933-2005)

L'Argentin Fermín Fèvre a été pendant de nombreuses années critique d'art dans la presse de son pays, notamment dans les quotidiens *Clarín* et *La Nación*. Il a également contribué à des revues culturelles telles les mexicaines *Plural* et *Artes Visuales*. Il est l'auteur de *La expresión americana* (1966) et *Criterios para la crítica de arte contemporánea* (avec Marta Slemenson et Germán Kratochwil, 1969). Fèvre figure aussi parmi les auteurs qui ont contribué à *América Latina en suas artes* (1974) et à *Arte moderno en América Latina* (1985).

Jorge Glusberg (1932-2012)

Jorge Glusberg, critique d'art et commissaire argentin, a été une des figures incontournables de l'avant-garde de son pays dans les années 1970 et 1980. Il a fondé le Centro de arte y comunicación (CAyC), dont il a été le directeur de 1968 jusqu'à son décès, en 2012. Il est notamment l'auteur de *Retórica del arte latinoamericano* (1982). Glusberg a participé au symposium de la Première Biennale latino-américaine de São Paulo, en plus d'avoir organisé, à Buenos Aires, les *Jornadas de la crítica* (1978), événement qui prolonge les discussions tenues au Brésil. Parmi ses nombreuses expositions comme commissaire, il faut souligner *Hacia un perfil del arte latinoamericano: muestra del Grupo de los Trece e invitados especiales* (1972).

Ángel Kalenberg (1936)

L'Uruguayen Ángel Kalenberg a été directeur du Musée National des arts visuels de Montevideo (MNAV) de 1969 à 2007. Il a d'ailleurs été le commissaire de la représentation spéciale de l'Amérique latine à la 10^e Biennale de Paris en 1977. Il est l'auteur de plusieurs livres, dont *Introducción a Joaquín Torres-García* (1970) et *El museo como intermediario entre la autoridad y los artistas* (1973). Il a aussi contribué au catalogue de l'exposition *América Latina: geometría sensible* (1978), détruite tragiquement dans l'incendie du MAM-RJ, où de nombreuses peintures du peintre et théoricien de l'art uruguayen Joaquín Torres-García prêtées par le MNAV ont été perdues. Kalenberg a participé au symposium de la Première Biennale latino-américaine de São Paulo de 1978, ayant été plus tard parmi les opposants à la réalisation d'une deuxième édition de cet événement.

Mirko Lauer (1947)

Le poète et critique d'art péruvien Mirko Lauer est né en République Tchèque. Il est docteur en littérature péruvienne et latino-américaine de l'Université nationale principale de San Marcos, Pérou. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, parmi lesquels *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* (1976), *La producción artesanal en América Latina* (1989) et, dans la critique littéraire, *La polémica del vanguardismo, 1916-1928* (2001). Il a participé au symposium de la Première Biennale latino-américaine de São Paulo de 1978 et aussi au Premier Colloque latino-américain d'art non objectuel et d'art urbain (Medellin, 1981). En tant que chroniqueur, il est par ailleurs actif dans le débat politique péruvien depuis plusieurs décennies. Actuellement, il écrit quotidiennement dans le journal *La República* de Lima.

Jorge Alberto Manrique (1936-2016)

Le Mexicain Jorge Alberto Manrique, spécialiste de l'art colonial, a été professeur à l'Université nationale autonome du Mexique et chercheur à l'Institut de recherches esthétiques de cette université, qu'il a dirigé entre 1974 et 1980. Il a été le fondateur du Musée national de l'art de Mexico (MUNAL), dont il est le directeur de 1982 à 1983. Il a également dirigé le Musée d'art moderne de cette même ville de 1987 à 1988. Il a été notamment le coordonnateur de *Historia del arte mexicano* (1982-1983), publié en dix volumes. Il a en outre participé à la réunion de l'UNESCO sur les arts d'Amérique latine (Quito, 1970), au symposium d'Austin (1975) et au symposium de la Première Biennale latino-américaine de São Paulo (1978).

Frederico Morais (1936)

Le Brésilien Frederico Morais a été un important promoteur des avant-gardes brésiliennes entre les années 1960 et 1980. Il a été pendant longtemps associé au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro, où il organise notamment, en 1971, les « dimanches de la création » afin de promouvoir l'art expérimental et la participation des publics. Également importante a été sa conception d'une « nouvelle critique », selon laquelle les critiques d'art doivent agir en tant qu'instigateurs des arts au lieu d'être le regard externe qui juge la qualité des œuvres. Il est l'auteur de *Artes plásticas: a crise da hora atual* (1975) et *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório* (1979). En 1975, Morais a participé au symposium d'Austin. En 1997, il a été le commissaire de la Première Biennale d'arts visuels du Mercosul, où il reprend, en lignes générales, le projet de la Biennale latino-américaine des São Paulo, amorcé à la fin des années 1970.

Mário Pedrosa (1900-1981)

Critique d'art et militant politique, le brésilien Mário Pedrosa a été une figure incontournable dans la scène artistique brésilienne dans les années 1950 et 1960, en plus d'avoir eu une influence conséquente dans la formation des jeunes critiques de la génération latino-américaniste au Brésil. Pedrosa a eu également une forte présence internationale, ayant été particulièrement actif au sein de l'Association internationale des critiques d'art, dont il a été un des vice-présidents au début des années 1970. En 1959, il a notamment organisé le Premier Congrès extraordinaire de l'AICA, réalisé à Brasilia, São Paulo et Rio de Janeiro. Parmi ses publications dans le domaine de la critique d'art, il faut souligner *Mundo, homem, arte em crise* (organisé par Aracy Amaral, 1975). D'autres importantes anthologies de ses textes critiques et théoriques sont parues dans les années 1990 (organisées par Otilia Arantes) et en 2015 (organisées par Lorenzo Mammi). Pedrosa a participé à la réunion de l'UNESCO sur les arts d'Amérique latine (Quito, 1970) et au symposium de la

Première Biennale latino-américaine de São Paulo. Il était retourné au Brésil l'année précédente, après sept ans d'exil politique, d'abord au Chili et puis à Paris.

Roberto Pontual (1939-1994)

Né à Recife, au Brésil, Roberto Pontual a fait la critique d'art dans le *Jornal do Brasil*, un quotidien de Rio de Janeiro, de 1974 à 1980, devenant par la suite correspondant international pour cette même publication à Paris. Il a été également conservateur au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro de 1973 à 1976. Parmi ses publications, il faut souligner *Dicionário das artes plásticas no Brasil* (1969), *Arte brasileira contemporânea* (1976), *Explode geração!* (1984) et *La peinture de l'Amérique latine au XX^e siècle* (avec Damián Bayón, 1990). En tant que commissaire, il a été notamment responsable pour l'exposition *América Latina: geometria sensível* (MAM-RJ, 1978) et *Modernidade : art brésilien du 20^e siècle* (avec Aracy Amaral, Frederico Moraes et Marie-Odile Briot, MAMVP). Il a par ailleurs participé à la Première Rencontre ibéro-américaine de critiques d'art et d'artistes plasticiens de Caracas (1978), à propos de laquelle il a publié une série de chroniques dans le *Jornal do Brasil*.

Ida Rodríguez Prampolini (1925-2017)

Née au Mexique, Ida Rodríguez Prampolini a été professeure d'histoire de l'art contemporain à l'Université nationale autonome du Mexique. Après avoir obtenu un doctorat en histoire de l'UNAM, elle a continué ses recherches à l'Université de Santander (Colombie), à l'Université McGill, à Montréal, et aussi dans les universités de Pérouse et de Bologne. À partir de la fin des années 1980, elle s'intéresse particulièrement à la sauvegarde de l'art autochtone mexicain. Elle est notamment l'autrice de *La crítica de arte en México en el siglo XIX, 1810-1903* (1964), ouvrage en trois volumes, en plus d'avoir contribué à *Arte moderno en América Latina* (1985). Rodríguez Prampolini a également participé à la Première Rencontre ibéro-américaine de critiques d'art et d'artistes plasticiens de Caracas (1978).

Antonio R. Romera (1908-1975)

Né en Espagne, Antonio Rodríguez Romera arrive au Chili en 1940 en tant que réfugié de la guerre civile espagnole. Il enseigne alors l'histoire de l'art dans les universités de Santiago, Concepción et Valparaíso. Il a été également président de la section chilienne de l'AICA. Il est l'auteur de *Art in Latin America Today: Chile* (1963) et *Asedio a la pintura chilena* (1969), en plus d'avoir contribué à l'ouvrage *América Latina en sus artes* (1974). Romera fut également un dessinateur et caricaturiste prolifique.

Carlos Rodríguez Saavedra (1918-2020)

Le Péruvien Carlos Rodríguez Saavedra est l'auteur de *Palabras* (1987) et *La lucha con el ángel* (1998). Il a contribué à la fondation du Musée de la Banque Centrale de Réserve du Pérou en 1979, institution dont il a été le directeur de 1980 à 1982. Il a participé à la réunion de l'UNESCO sur les arts d'Amérique latine (Quito, 1970), ainsi qu'au symposium d'Austin de 1975.

Jorge Romero Brest (1905-1989)

Jorge Romero Brest a été un important promoteur des avant-gardes dans son pays, l'Argentine, notamment en tant que directeur du Centre d'arts visuels de l'Instituto di Tella de Buenos Aires de 1963 à 1969. Il a été également directeur du Musée national des beaux-arts de 1955 à 1963. En 1948, il a fondé la revue *Ver y estimar*, ayant contribué de façon conséquente à la formation et aux carrières de critiques d'art tels Damián Bayón et Marta Traba. Il a été par ailleurs un membre éminent de l'Association internationale des critiques d'art, dont il a été un des vice-présidents dans les années 1970. Parmi ses livres figurent *¿Qué es el arte abstracto?* (1962), *Arte visual: pasado, presente y futuro* (1981) et *La pintura del siglo XX, 1900-1974* (1986). Il a aussi contribué à *América Latina en sus artes* (1974) et à *Arte moderno en América Latina* (1985). Romero Brest a par ailleurs participé au symposium de la Première Biennale latino-américaine de São Paulo (1978).

Marta Traba (1930-1983)

Née en Argentine, Marta Traba a fait des études en histoire de l'art auprès de Jorge Romero Brest à Buenos Aires, de Pierre Francastel à Paris et de Giulio Carlo Argan à Rome. En 1954, elle s'installe à Bogota, où elle devient la plus importante promotrice de l'art moderne, y compris auprès du grand public, grâce à une émission télé dans laquelle elle enseigne l'histoire de l'art moderne et latino-américain entre 1955 et 1957. Traba a été en outre professeure dans différentes universités colombiennes et vénézuéliennes. En 1962, elle participe à la fondation du Musée d'art moderne de Bogota, dont elle devient la directrice. Parmi ses livres les plus importants, il faut souligner *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961), *Historia abierta del arte colombiano* (1973), *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas* (1973) et *Mirar en Bogotá* (1976). Remarquable aussi est *Marta Traba* (1984), une anthologie d'articles et chroniques publiée à la suite de son décès. Traba a participé au symposium d'Austin (1975), à la Première Rencontre ibéro-américaine de critiques d'art et d'artistes plasticiens de Caracas (1978) et au symposium de la Première Biennale latino-américaine de Sao Paulo (1978).

ANNEXE 2

LIGNE DU TEMPS DE LA CRITIQUE D'ART LATINO-AMÉRICANISTE

Dans cette section, nous listons quelques faits fondamentaux de l'histoire de la critique d'art latino-américaniste, dont les réunions, les colloques, les expositions et les publications à travers lesquels les réseaux de sociabilité intellectuelle de cette génération se sont formés et consolidés. Quelques-uns de ces évènements ont été analysés au cours de notre thèse doctorale. Des faits biographiques significatifs sont également mentionnés, dont les décès de certains des protagonistes de ces réseaux.

1967

- **27 novembre - 1^{er} décembre** | Réunion d'experts pour l'étude des cultures d'Amérique latine (UNESCO), Lima, Pérou.

1968

- **29 juillet - 2 août** | Réunion d'experts sur les littératures d'Amérique latine (UNESCO), San José de Costa Rica.
- **Mai-juin** | Première Biennale ibéro-américaine de peinture de Coltejer [*I Bienal iberoamericana de pintura Coltejer*], Medellín, Colombie.

1969

- **6-10 octobre** | Réunion d'experts sur l'architecture d'Amérique latine (UNESCO), Buenos Aires, Argentine.

1970

- **22-26 juin** | Réunion d'experts pour l'étude des arts plastiques en Amérique latine (UNESCO), Quito, Équateur.
- **Juin** | Deuxième Biennale ibéro-américaine de peinture de Coltejer [*II Bienal iberoamericana de pintura Coltejer*], Medellín, Colombie.
- **Juillet** | Mandat d'arrestation contre Mário Pedrosa émis au Brésil. Il s'exile au Chili.
- **Août** | L'assemblée générale de l'Association internationale des critiques d'art (AICA) discute des difficultés politique de Mário Pedrosa au Brésil. Il est élu, à côté de Jorge Romero Brest et José-Augusto França, vice-président de l'association.

1971

- **22-30 novembre** | Réunion d'experts pour l'étude de la musique en Amérique latine (UNESCO), Caraballeda, Venezuela.
- Le poète César Fernández Moreno devient le directeur du Bureau régional de l'UNESCO pour la culture en Amérique latine, La Havane, Cuba.

1972

- **Mai** | Première édition de la Rencontre d'arts plastiques latino-américains [*Encuentro de plástica latinoamericana*], Instituto de arte latinoamericano, Santiago du Chili, Casa de las Américas, La Havane, Cuba.
- **Juin** | Troisième Biennale ibéro-américaine de peinture de Coltejer [*III Bienal iberoamericana de pintura Coltejer*], Medellín, Colombie.
- **Juin** | Exposition *Hacia un perfil del arte latinoamericano: muestra del Grupo de los Trece e invitados especiales*, commissariat de Jorge Glusberg, Centro de arte y comunicación (CAyC), Buenos Aires.

1973

- **Octobre** | Deuxième Rencontre d'arts plastiques latino-américains [*II Encuentro de plástica latinoamericana*], Casa de las Américas, La Havane, Cuba.
- Parution du livre *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, de Marta Traba.

1974

- **6-14 septembre** | Réunion d'experts sur l'histoire des idées en Amérique latine et pour la planification du nouveau programme sur les cultures autochtones et immigrées (UNESCO), Mexico, Mexique.
- Parution du livre *América Latina en sus artes*, sous la direction de Damián Bayón, collection « América Latina en su cultura » de l'UNESCO.
- Parution du livre *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción, 1940-1972*, de Damián Bayón.

1975

- **27-29 octobre** | Symposium *Speak Out! ¡Charla! Bate-Papo! A Symposium on Contemporary Art and Literature of Latin America* (connu comme « symposium d'Austin »), Université du Texas à Austin, États-Unis.
- **28 septembre - 12 novembre** | Exposition *12 Latin American Artists Today / 12 Artistas latinoamericanos de hoy*, University of Texas Art Museum, Austin, commissariat de Damián Bayón et Kazuya Sakai.
- **Décembre - février 1976** | Les n° 51, 52 et 53 de la revue culturelle mexicaine *Plural* proposent de nombreux comptes rendus et textes critiques concernant le symposium d'Austin et l'exposition *12 Artistas latinoamericanos de hoy*.
- Parution du livre *América Latina en su arquitectura*, sous la direction de Roberto Segre, collection « América Latina en su cultura » de UNESCO.
- Parution du livre *Mundo, homem, arte em crise*, de Mário Pedrosa.
- Parution du livre *Artes plásticas: a crise da hora atual*, de Frederico Morais.

1976

- **17-24 mai** | Rencontre d'arts plastiques latino-américains [*Encuentro de plástica latinoamericana*], Porto Rico, République Dominicaine, Panama et Cuba.
- La revue mexicaine *Artes Visuales* présente dans son n°10 un dossier sur le symposium d'Austin de l'année précédente.

1977

- **1^{er} septembre - 1^{er} novembre** | L'Amérique latine à l'honneur à la 10^e Biennale de Paris, commissariat d'Ángel Kalenberg.
- **11 septembre** | Première réunion de critiques d'art coordonnée par Aracy Amaral en vue de l'organisation de la Première Biennale latino-américaine de São Paulo.
- **1^{er} octobre** | Deuxième réunion de critiques d'art coordonnée par Aracy Amaral en vue de l'organisation de la Première Biennale latino-américaine de São Paulo.
- Parution du livre *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*, de Damián Bayón et Paolo Gasparini.
- Parution, sous la direction de Damián Bayón, de *El artista latinoamericano y su identidad*, actes du volet d'arts visuels du symposium d'Austin de 1975.
- Parution, en portugais, de *Duas décadas vulneráveis das artes plásticas latino-americanas*, de Marta Traba.

- L'exposition itinérante *Les Arts de l'Amérique latine*, de l'UNESCO, commence à circuler en Europe.

1978

- **13-19 mai** | Premier Colloque latino-américain de photographie [*Primer Coloquio latinoamericano de fotografía*], Conseil mexicain de photographie, Mexico.
- **Mai** | Première exposition de la photographie latino-américaine contemporaine [*Primera Muestra de fotografía latinoamericana contemporánea*], Musée d'art moderne de l'Institut National des beaux-arts, Mexico.
- **8 juin - 22 juillet (date prévue)** | Exposition *Arte agora III. América Latina, geometria sensível*, Musée d'art moderne de Rio de Janeiro (MAM-RJ), commissariat de Roberto Pontual.
- **18-27 juin** | Première Rencontre ibéro-américaine de critiques d'art et d'artistes plasticiens [*Primer encuentro iberoamericano de críticos de arte y artistas plásticos*], Caracas.
- **18 juin - 16 juillet** | Exposition *Arte iberoamericano hoy*, Musée des beaux-arts et Musée d'art contemporain, Caracas.
- **18 juin - 16 juillet** | Exposition *Panorámica del arte venezolano*, Galerie d'art national, Caracas.
- **22 juin - 21 juillet** | Première Biennale ibéro-américaine d'art de l'Institut Culturel Domecq [*Primera Bienal iberoamericana de arte del Instituto cultural Domecq*], Mexico.
- **8 juillet** | Un incendie de grandes proportions détruit le MAM-RJ, y compris l'exposition temporaire *América Latina, geometria sensível*.
- **12-27 juillet** | Roberto Pontual publie une série de cinq chroniques dans le *Jornal do Brasil*, de Rio de Janeiro, à propos de la rencontre de critiques d'art Caracas.
- **3 novembre - 17 décembre** | Première Biennale latino-américaine de São Paulo
- **3-6 novembre** | Symposium de la Première Biennale latino-américaine de São Paulo
- **5 novembre** | *Mitos vadios, happening* réalisé en tant que manifestation contre la Première Biennale latino-américaine de São Paulo.
- **13-19 novembre** | Premières journées internationales de la critique [*Primeras jornadas de la crítica*], Association argentine de critiques d'art, Buenos Aires.
- **20-22 novembre** | Rencontre des directrices et des directeurs de musées d'Amérique latine et des Caraïbes, réalisée à Villa de Leyva, Colombie.
- Fondation de l'Union des musées de l'Amérique latine et des Caraïbes (UMLAC)
- En Colombie, après la rencontre de Villa de Leyva, des critiques d'art d'Amérique latine se réunissent avec Waldo Rasmussen, directeur du *International Program* du Musée d'art moderne de

New York (MoMA) en vue de l'organisation d'une exposition itinérante d'art latino-américain par cette institution.

- Parution du livre *Retórica del arte latinoamericano*, de Jorge Glusberg.

1979

- **Mai** | Rencontre d'arts plastiques latino-américains et des Caraïbes [*Encuentro de plástica latinoamericana y del Caribe*], Casa de las Américas, La Havane, Cuba.
- Parution du livre *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*, de Frederico Morais.
- Le n°21 de la revue mexicaine *Artes visuales* publie une série d'articles sur la Première Biennale latino-américaine de São Paulo.

1980

- **16-18 octobre** | Réunion des critiques d'art d'Amérique latine, convoqués par initiative d'Aracy Amaral afin de discuter de l'avenir de la Biennale latino-américaine, São Paulo, Brésil. Le projet d'une Deuxième Biennale latino-américaine de São Paulo est officiellement abandonné.
- **Octobre 1980** | Réunion de la UMLAC à São Paulo.
- **Novembre** | Le projet d'exposition itinérante d'art latino-américain élaboré par le MoMA est abandonné, ainsi que l'ouvrage critique prévu pour l'accompagner.

1981

- **18-21 mai** | Primer Coloquio latinoamericano de arte no-objetual y arte urbano, Musée d'art moderne de Medellin, Colombie.
- **Octobre** | Colloque *Artes visuales e identidad en América latina*, Forum d'art contemporain de la ville de Mexico.
- **5 novembre** | Décès de Mário Pedrosa.
- Parution de *Artistas contemporaneos de América latina*, de Damián Bayón, publié par l'UNESCO.

1983

- **27 novembre** | Marta Traba et Ángel Rama meurent dans un accident aérien à Madrid.

1984

- **Mai-juin** | Première biennale de La Havane, Cuba.

1985

- Parution de *Arte moderno en América Latina*, sous la direction de Damián Bayón.

1987

- **28 juin - 13 septembre** | Exposition *Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987*, Indianapolis Museum of Art.
- **10 décembre - 14 février 1988** | Exposition *Modernidade : art brésilien du 20^e siècle*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

1989

- **12 février** | Décès de Jorge Romero Brest.
- **18 mars 1989** | Inauguration du Mémorial de l'Amérique latine [*Memorial da América Latina*], São Paulo.

1990

- Parution, en espagnol, de *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*, de Frederico Morais.
- Parution, en France, de *La peinture de l'Amérique latine au XX^e siècle*, de Damián Bayón et Roberto Pontual.

1992

- **11 août - 12 octobre** | Exposition *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, présentée dans l'ancienne gare ferroviaire Plaza de Armas, Séville, Pavillon de la ville de Séville dans l'Exposition universelle de 1992.
- **12 novembre - 11 janvier 1993** | Exposition *Art d'Amérique latine 1911-1968*, Centre Georges Pompidou, Paris.
- **17 novembre - 11 janvier 1993** | Exposition *Amériques latines : art contemporain*, Hôtel des Arts, Paris.

1993

- **9 février - 25 avril** | Exposition *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, Musée Ludwig, Cologne.
- **6 juin - 7 septembre** | Exposition *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Musée d'art moderne de New York.

1994

- **2 mai** | Décès de Roberto Pontual.

1995

- **12 février** | Décès de Damián Bayón.
- Parution de *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, sous la direction de Gerardo Mosquera.