

Balkans) et à l'avenir utopique » (p. 240). Un très beau voyage dans une pensée toujours d'actualité, à faire absolument !

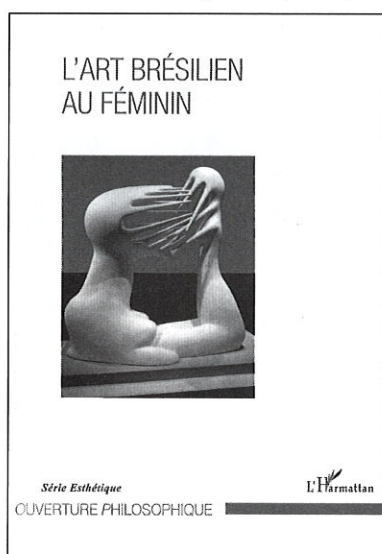
Lise Brossard

¹ Lórán Hegyi, Robert Storr, Laurie Hurwitz, Angela Madesani.

² En 1943, Patrick Poirier a un an, il perd son père dans le bombardement de la ville de Nantes, en partie détruite.

Hugues Henri,
L'art brésilien au féminin,
 Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2017, 218 pages.

L'*art brésilien au féminin*, comme l'indique le titre, constitue l'étude d'un panel de femmes artistes au Brésil, qui s'inscrivent d'emblée dans une forme intersectionnelle d'invisibilité. En effet, elles sont sujettes à plusieurs catégories de différence et de marginalisation, elles sont femmes, artistes et afro-brésiliennes, elles adoptent également des postures féministes, avec tout ce que cela comprend en complexité identitaire.



L'auteur, Hugues Henri, valorise dans cet ouvrage, qui représente un fragment de sa thèse de doctorat, une visibilité et une lisibilité des démarches artistiques qui sont liées par un manifeste basé sur une esthétique anthropophage fondée en 1928 par Tarsila do Amaral. Il met en exergue une création au féminin, qui se déploie à l'intérieur de ce mouvement inaugural du modernisme dans l'art brésilien : l'anthropophagie. Il s'attache à discerner le contexte d'émergence de ce courant, du point de vue historique et socio-politique, tout en relevant ses caractéristiques esthétiques idéologiques et identitaires. Il s'accorde également à souligner les spécificités et les originalités de ce mouvement face aux avant-gardes européennes, avec un certain regard critique.

Anita Malfatti, Tarsila do Amaral et Maria Martins (abordées dans la première partie), aussi Lygia Pape, Lygia Clark, Anna-Maria Maiolino et Adriana Varejão (dans la deuxième partie), par leur implication artistique, démontrent un certain engagement. Les pionnières de l'anthropophagie sont indiscutablement

Anita Malfatti qui l'initie empiriquement et Tarsila do Amaral qui la systématise et la qualifie. Dans le prolongement, les quatre autres, plus contemporaines, empruntent des pratiques plastiques diverses : sculptures, installations, performances, vidéo, cinéma. Ces pratiques et leurs éventuelles déclinaisons se présentent comme des actes d'opposition et de revendication, voire comme des armes contre la dictature. L'accent peut être mis sur trois de ces femmes, Lygia Pape, Lygia Clark et Anna-

Maria Maiolino, car elles seront contraintes à l'exil, en raison de l'aggravation de la situation sociale et politique due à la dictature militaire au Brésil dès 1968.

Les pratiques artistiques en question ici passent par l'appropriation et contribuent à la construction d'une esthétique porteuse d'une identité brésilienne. Ainsi, l'auteur nous immerge dans leur démarche respective et décrit avec efficacité les œuvres sélectionnées, en faisant émerger les enjeux de celles-ci. Il ne manque pas de resituer les influences et les références qui participent à l'élaboration des réalisations et au principe même de l'anthropophagie : l'appropriation. Elles s'appuient en effet sur les tendances artistiques occidentales, principalement des avant-gardes contemporaines (Pop art, Art Minimaliste, Nouveau réalisme, Body art, Arte Povera...). Elles adoptent aussi de nouveaux médias, comme le corps bien sûr, également le cinéma expérimental, la vidéo, la performance et l'installation. À cela vient s'ajouter une réappropriation des mythes indigènes amazoniens et du panthéon des dieux et déesses afro-brésiliennes du Candomblé. L'ensemble donne lieu à une recherche qui privilégie la participation active du spectateur-acteur, aussi et surtout la nécessité d'inventer des formes appropriées de résistance à l'oppression généralisée de la société brésilienne, ce, après le putsch de l'armée qui instaure une longue et dure dictature au Brésil dès 1964.

La question de la condition féminine est au centre des pratiques de ces artistes, elles s'inscrivent également dans la lutte contre le machisme dans la vie privée et collective. Aussi, elles cherchent à agir sur la situation globale de la société brésilienne. Certaines œuvres sont de fait participatives, et entretiennent un rapport entre l'art et le rituel. Lygia Clark privilégie la manipulation d'objets artistiques par le spectateur, les *Bichos*, qui sont des assemblages en aluminium articulé, réalisés en 1960. Le *bicho* (animal ou bête) est la métaphore du tout vivant, résumé par sa nature bestiale. Il est considéré comme une entité organique qui est habitée, une sorte d'objet animé, chargé, qui détient une dimension animiste. Cette créature a été inventée par Tarsila do Amaral, pour qui elle était un vecteur de métamorphose, d'hybridation, et comme telle, emblématique de l'anthropophagie féminine originelle. Les *Bichos* de Lygia Clark sollicitent la participation du spectateur, par une réaction instinctive, profonde, corporelle, comparable à celle d'un animal. Une relation s'instaure entre les deux, dans une dimension métaphorique, où le *bicho* réagit à l'action du spectateur-acteur.

L'œuvre d'art se présente comme une expérience à vivre, voire comme un rituel, ce qui n'est pas sans rappeler le Candomblé et ses autres variables : l'Umbanda et la Macumba, des pratiques religieuses afro-brésiliennes, héritées des Yoruba. La dimension rituelle est clairement explorée dans une performance réalisée en 1973 par Lygia Clark et intitulée *Cannibalisme*. Il s'agit d'un simulacre qui renvoie aux rituels cannibales des Tupinamba que l'artiste affirme et revendique. Ce qui amène à considérer un autre aspect de ces démarches ici : la proposition sensorielle, pour une nouvelle perception de la relation qui se joue entre l'artiste, l'œuvre, l'autre et le monde. La notion d'altérité s'avère tout à fait intéressante ici également ; elle évoque la relation à l'autre, l'auteur ne manque pas de s'en référer à Édouard Glissant et sa réflexion sur la relation.

Selon Hugues Henri tout porte à croire que ces femmes artistes du Brésil sont en mesure de perpétuer et affirmer une posture anthropophage authentique, et ce même au regard du contexte mondialisé. Ceci en puisant dans la richesse métissée et hybridée de l'identité culturelle et artistique brésilienne, celle qui les a précédées, mais aussi qui se réinvente aujourd'hui. Tout ceci se joue dans une perpétuelle dialectique comme le souligne l'auteur entre intérieur-extérieur, entre le soi et l'autre, entre le baroque et le primitivisme, entre centre et périphérie, entre local et global.

Anne-Catherine Berry

Catherine Grenier,
Alberto Giacometti,

Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2017, 352 pages.

Le titre de la première œuvre qui a fait remarquer Alberto Giacometti, *Tête qui regarde*, pourrait servir à le définir », note Catherine Grenier dans l'introduction de son ouvrage consacré à l'artiste. La photographie de la première de couverture en donne immédiatement le ton : un portrait d'Alberto Giacometti, le regard posé sur la silhouette longiligne de *La Nuit*, l'une de ses sculptures fantomatiques qu'il décrit comme « une jeune fille qui tâtonne dans le noir » (p. 174). Ici, « L'homme et l'artiste se rejoignent fondamentalement dans l'exercice si particulier du regard. Un regard qu'amis, amantes et modèles ont maintes fois décrit : à la fois séducteur, moqueur et sidérant » (p. 12). C'est par ce regard, qui ne laisse personne indifférent à sa présence, que l'auteure nous invite à ouvrir les pages de son livre sur un artiste majeur de notre époque. Catherine Grenier est historienne de l'art, directrice de la fondation Giacometti à Paris. Elle a écrit nombreux ouvrages réalisés à partir d'interviews avec des artistes. L'originalité de sa démarche consiste à présenter une grande biographie qui se lit comme un roman passionnant.

Alberto Giacometti, l'évocation seule du nom fait immédiatement surgir la vision de ces silhouettes légères et fragiles, filiformes et étirées, qui semblent se diluer dans l'espace en déployant une force magique. Ce que l'on découvre au fil de la lecture, c'est que ces figures infiniment petites, ou extrêmement allongées, surgissant seules d'immenses socles qui les retiennent au sol, sont le résultat d'une quête inépuisable, d'un recommencement sans fin qui s'exprime aussi dans le dessin et la peinture, et jusque dans les traces qui jalonnent les murs de l'atelier de l'artiste. Ces figures insolites représentent un véritable défi lancé par l'artiste au mode de conception de la sculpture. L'œuvre est immense, la personnalité d'Alberto Giacometti est complexe, singulière, et comme ses travaux, en perpétuelle métamorphose. C'est l'originalité de cette personnalité « d'un artiste hanté par