

2016

Les transferts de « l'art total » de la Suisse au Brésil : une modernisation très particulière

Ana Paula Cavalcanti Simioni
Universidade de São Paulo, ana.simioni@hotmail.com

Follow this and additional works at: <http://docs.lib.purdue.edu/artlas>

 Part of the [Interior Architecture Commons](#), [Latin American Languages and Societies Commons](#),
and the [Modern Art and Architecture Commons](#)

Recommended Citation

Simioni, Ana Paula Cavalcanti. "Les transferts de « l'art total » de la Suisse au Brésil : une modernisation très particulière." *Artl@s Bulletin* 5, no. 1 (2016): Article 5.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC BY-NC-ND license](#).

Les transferts de « l'art total » de la Suisse au Brésil : une modernisation très particulière

*Ana Paula Cavalcanti Simioni **

Université de São Paulo

Abstract

This article considers the projects of decorative art realized by John and Regina Graz, the first ones to have tried to introduce the idea of "total art" in Brazil (1920-30). It examines the way they transposed into a very different context models and hierarchies learnt during their training in Geneva, according to a process of selective reception which corresponded to the Brazilian local elite's projects of identity and distinction. This study of the reception of decorative arts in Brazil allows us to uncover modernist artistic models different from those coming from Paris, to which we still summarize the history of Brazilian artistic modernity. The resulting diversified geography widens the roads of internationalization of modernism in a perspective that is more global than that of the traditional canon.

Résumé

Cet article considère les projets d'art décoratif réalisés par John et Regina Graz, un couple pionnier dans l'introduction de l'idée d' « art total » au Brésil (1920-30). On s'intéresse à la façon dont ils transposèrent dans un contexte très différent des modèles et des hiérarchies appris durant leur formation à Genève, selon un processus de réception sélective qui correspondait aux projets d'identité et de distinction de l'élite locale brésilienne. Plus largement, cette étude de la réception des arts décoratifs au Brésil permet de découvrir d'autres modèles artistiques modernistes que ceux venus de Paris, auxquels on résume encore l'histoire de la modernité artistique brésilienne. La géographie diversifiée qui en résulte élargit les routes d'internationalisation du modernisme dans une perspective plus globale que celle du canon traditionnel.

* Ana Paula Cavalcanti Simioni. Docteure en Sociologie. Professeur à l'Institut d'Études brésiliennes de l'Université de São Paulo. Email: anapcs@usp.br.

L'histoire de l'art moderne au Brésil se focalise habituellement sur l'étude des pratiques « pures » de l'art, telles la peinture, la sculpture et l'architecture. Ainsi, les arts décoratifs reçoivent moins d'attention. Pourtant, l'étude du développement du mobilier moderne dans le pays, en particulier dans sa phase initiale, renouvelle l'interprétation du processus d'intégration des langages modernistes¹. En premier lieu, ils décentralisent les relations de centre et de périphérie récurrents qui font de Paris le principal émetteur des avant-gardes artistiques pour les « autres » mondes. Les introducteurs de meubles modernes au Brésil venaient en effet, par leurs origines et par leurs formations, d'autres villes : Gregori Warchavchik naquit à Odessa (Ukraine), finit ses études comme architecte à Rome au *Regio Istituto Superiore di Belle Arti* en 1920, pour arriver au Brésil en 1923 ; John Graz naquit à Genève, où il fit ses études à l'Académie des Beaux-Arts. On peut supposer que ces décorateurs se formèrent dans des traditions différentes de la tradition française, même si leurs études en architecture furent probablement un facteur important dans le choix des arts appliqués. Il faut aussi souligner en outre que, plus clairement que les beaux-arts, les arts décoratifs répondaient à des commandes précises. Ces commandes permettent de reconstituer un circuit particulier de consommation du « moderne » au Brésil, dont les beaux-arts n'étaient pas nécessairement exclus. Ainsi, la réception du modernisme à partir de l'étude des projets décoratifs est une façon fructueuse pour comprendre un processus transnational dans sa complexité, en prenant en compte les modèles, les artistes et leur public, dans leurs relations contradictoires.

Cet article analyse les projets décoratifs réalisés par John et Regina Gomide Graz, un couple parmi les plus importants artistes décorateurs actifs au Brésil entre les années 1920 et la fin des années

1940. Les Graz jouèrent un rôle décisif d'initiateurs de l'idée d'« art total » dans le pays. Leur formation en Suisse fut décisive pour expliquer cette option inhabituelle parmi leurs collègues artistes brésiliens².

Par une autre modernité: la formation suisse de John et Regina Gomide Graz

John Graz et Regina Gomide (Graz) se rencontrèrent à Genève. La famille de Regina s'y était installée entre 1913 et 1920, du fait de la nomination du père, Gabriel Gonçalves Gomide, ex-Ministre du Tribunal de Contas da União, à un poste de diplomate représentant le gouvernement brésilien³. L'année de l'arrivée à Genève des Gomide, les frères de Regina, Antonio et Maria Gomide, s'inscrivirent à l'École des Beaux-Arts de Genève, dont John était déjà un élève en vue⁴. Il est intéressant de noter qu'auparavant, entre 1911 et 1913, John avait étudié la décoration et le design auprès de Carl Moss à l'École des Beaux-Arts de Munich. Il était donc passé par la patrie du *Jugendstil* et du développement de diverses expériences sur la décoration moderne, en particulier celles d'August Endell, dont l'orientation rationaliste est considérée comme l'une des origines du Bauhaus.⁵

Rapidement, John et Regina commencèrent à se fréquenter et, en 1920 quand la famille revint au Brésil, John, fiancé avec Regina, avait déménagé à São Paulo. Les deux artistes s'établirent dans la ville au début des années 1920 et furent rapidement absorbés par le cercle des jeunes

² À propos du couple, de sa production, voir en particulier : Aracy Amaral, "À margens de uma pesquisa: os artistas da Semana de Arte Moderna," *Mirante das artes*, mar/abr 1968, 11-12.

³ Luis Felipe Fernandes, *John Graz* (Rio de Janeiro: Editora Internacional, 1985).

⁴ Selon la documentation rencontrée dans les Archives de la Terrassière, John Graz fut un élève remarquable, obtenant une moyenne de 6,0, c'est-à-dire la note maximum, dans la plupart des disciplines qu'il suivit à l'EBA entre 1907 et 1910. Pour de plus amples informations sur la période durant laquelle il fut élève à l'EBA, consulter : 1992 va32.47. Boîte de fiches d'élèves, 1900-1940). En outre, il reçut d'autres prix qui montrent qu'il s'agissait d'un artiste en pleine ascension : en 1916, il remporta un concours organisé en Suisse dans lequel il obtint une bourse de la fondation Théodore Lissignol ; en 1917 il gagna un autre concours, cette fois-ci d'affiches, organisé par la Société des Jeunes Commerçants de Lausanne. Consulter : Archives Cantonales Vaudoises, *L'Œuvre. Revue Mensuelle* (2), 1917.

⁵ Irma Arestizábal, "John Graz and the Graz-Gomide Family," *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 21 (1995): 183.

¹ Sur le mobilier moderne au Brésil, voir Maria Cecilia Loschiavo, *Móvel moderno no Brasil* (São Paulo: EDUSP, 1995); Irma Arestizábal, "John Graz and the Graz-Gomide Family," *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 21 (1995); *A Casa Art Déco Carioca*, (Rio de Janeiro, Espaço Cultural Península, 2007); Anna Maria Affonso dos Santos Pieroni, "John Graz: o arquiteto de interiores" (Master, University of São Paulo, Faculty of Architecture and Urbanism, 2008); Ana Paula Cavalcanti Simioni, "Anatomia de um Móvel Moderno: algumas questões em torno do Mobiliário da Casa Modernista, de Gregori Warchavchik," *ARS 20* (2013): 42-55.

artistes responsables de la Semaine de 1922, l'épisode traditionnellement présenté comme le point de départ du modernisme au Brésil⁶. Tous deux participèrent d'ailleurs à l'évènement : John avec quelques toiles et Regina avec des tapis de style désigné plus tard comme le style art déco. À partir de 1923, John et Regina commencèrent à se dédier conjointement aux arts appliqués, en particulier à la construction d'élégants et complexes projets décoratifs pour les élites locales (activité qui les occupa des années 1920 aux années 1950).

Même si d'autres architectes et artistes se dédièrent aux décorations d'intérieur entre 1920 et 1930, comme les immigrants d'origine russe Gregori Warchavchi et Lasar Segall, ceux-ci le firent de manière ponctuelle, et non comme une activité prédominante et sur plusieurs décennies⁷. L'option du couple, selon des témoignages posthumes de John Graz communément admis par notre historiographie, découlait de contingences financières⁸. Dans un pays où les débouchés pour vendre des toiles étaient restreints, la décoration apparut assez vite comme un bon moyen de survie. Mais il faut souligner le rôle déterminant qu'avait eu la période de formation des artistes, au début du XX^e siècle, à l'École des Beaux-Arts de Genève.

À la différence des autres traditions artistiques nationales dans lesquelles le poids de la hiérarchie des genres reléguait les arts décoratifs à un rôle secondaire, dans toute la Suisse les arts appliqués jouissaient en effet d'un grand prestige, au moins depuis la fin du XIX^e siècle. Lors des Expositions universelles, le pays se retrouvait enserré d'un côté par la production de luxe française dont la supériorité qualitative était remarquable et de l'autre, par les œuvres allemandes dont la relation

intime et fertile avec l'industrie générait une production à grande échelle, bien adaptée à un marché en cours de mondialisation. Conscient de la faible compétitivité des produits suisses sur les marchés étrangers, le gouvernement suisse avait commencé vers 1884 à investir dans les arts appliqués, fondant des écoles techniques et assurant la promotion de concours et de prix dans ce domaine. C'est à cette époque que le choc esthétique entre les « deux Suisses » atteignit son apogée. Genève (soit la Suisse francophone), en fonction de sa situation géographique, s'était davantage inspiré de l'exemple français, alors que Bâle et Zurich suivaient le modèle des académies allemandes. D'une manière générale, l'art des artistes de Suisse romande avait acquis une forme plus traditionnelle, alors que chez leurs congénères germanophones, l'esprit régnant avait été l'ouverture aux nouveautés, artistiques comme technologiques⁹. Commentant la deuxième Exposition nationale des Arts appliqués à Genève, en 1931, point culminant de ce processus de différenciation, l'historien et critique d'architecture Herbert Moos souligna la disparité entre les deux cantons:

Du choc entre ce passé, spécifiquement suisse et local, et le monde actuel, avant tout international, économique et technique, sont nés les arts appliqués suisses, tels que nous le voyons à la II^{ème} Exposition nationale des Arts appliqués à Genève (...) Les considérations d'ordre industriel et économique priment chez les Suisses alémaniques, ce qui s'explique aisément. D'une part, la région bénéficie de l'accès à un marché plus vaste et plus riche en possibilités d'absorption que la Suisse romande. Son industrie est plus variée, plus moderne et moins spécialisée en articles de précision. D'autre part, la Suisse alémanique est plus intimement liée à l'Allemagne où la situation économique était réellement favorable. Les industries de décoration suisses travaillent ainsi pour une clientèle, certes anonyme et dont ils ne peuvent connaître le gout, mais dont ils devinent la situation économique. Aussi leur production est-elle plus standardisée, conçue plus industriellement

⁶ Sur le modernisme au Brésil consulter: Aracy Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22* (São Paulo: Ed 34, 1998); Annateresa Fabris, "Modernismo: nacionalismo e engajamento" in *Bienal Brasil Século XX*, Ed AGUILAR, Nelson (São Paulo: Fundação Bienal, 1994); Ana Paula C. Simioni, "Modernisme brésilien: entre la consécration et la contestation", *Perspective* 2 (2013) <https://perspective.revues.org/3893?lang=pt>

⁷ Denise Mattar, *No tempo dos modernistas: d. Olívia Guedes Penteadó, a senhora das artes* (São Paulo: Fondation Armando Alvares Penteadó, 2002); Fernando Pinheiro, *Lasar Segall: arte em sociedade* (São Paulo: Cossac & Naify, 2008); José Lira, *Warchavchik. Fraturas da vanguarda* (São Paulo: Cossac & Naify, 2011).

⁸ Dans un entretien pour la presse, l'auteur affirme l'impossibilité de vivre de la peinture comme la raison de son choix pour la décoration : "John Graz, O último pintor da Semana de 22," *Manchete* nov. 1980, 1491.

⁹ Stephanie Pallini, *Entre Modernisme et Tradition: la Suisse Romande l'Entre Deux-Guerres Face aux Avant-Gardes* (Wabern/Berne : Betelli Verlags Ed., 2004).

et économiquement que celle des artistes-décorateurs de la Suisse romande. (...) ¹⁰.

En 1913, lorsque la famille Gomide débarqua en Europe et inscrivit ses enfants à l'École des Beaux-Arts de Genève, ce débat était vif, impliquant les institutions dédiées à l'enseignement des arts. L'EBA, principale école de formation des artistes du canton de Genève, n'avait pas échappé aux pressions externes. On peut le percevoir dans le nom même de l'institution. Dans les références aux artistes disponibles au Brésil, on rencontre toujours la mention qu'ils ont étudié à l'"École des Beaux-Arts et Arts Appliqués de Genève", alors que le nom officiel de l'école était seulement "Ecole des Beaux-Arts de Genève". L'erreur n'est pas anecdotique. Elle contient une signification culturelle. Il suffit d'observer le programme de l'école pour percevoir que les arts dits appliqués occupaient à l'époque la moitié des cours proposés ¹¹.

Autrement dit en Suisse romande, les distinctions et les hiérarchies de prestige entre pratiques artistiques étaient beaucoup plus subtiles qu'on aurait pu le croire ; surtout elles contrariaient la manière dont était généralement conçu le curriculum d'une école des beaux-arts, au moins à partir de la tradition franco-romaine dans laquelle ces arts occupaient une petite partie de la formation. Ainsi, au moment de la formation de John Graz et Regina Gomide, les arts décoratifs occupaient un espace symbolique de prestige dans le champ artistique genevois, ce qui se traduisait, dans l'École des Beaux-arts de Genève, par un curriculum versatile qui englobait tant les disciplines tournées vers les arts traditionnels que les autres dédiées aux arts appliqués (Fig. 1). Il y avait même un cours spécialement dédié à la formation d'artistes tapissiers, tapissiers que l'on

considérerait comme des dessinateurs de superficies décoratives ¹².

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS	
M ^r Graz - John	
Genevois — 1891 — App Architecte	
<hr/>	
1907-1908	1910-1911
Projections 5,75	Figure decor ^{te} 6 - 6
Figure A ^{te} 5	Perspective ^{te} 6 - 6
	Ornement ^{te} 6 - 5,8
<hr/>	
1908-1909	1914-1915
Figure A ^{te} 5,50-5	Figure decor ^{te} 6 - 6
Architecture ^{te} 5,30-4,70	Ornement ^{te} 6 - 6
Reliefs et Comp. — 5,80	C ^{te} E — 6
<hr/>	
1909-1910	
Ornement ^{te} 6 - 6	

Figure 1: Fiche d'inscription de John Graz. École des Beaux-Arts, Archive de la Terrassière, Genève. Photo : Ana Paula Simioni

L'option pour les arts appliqués était parfaitement compréhensible dans ce contexte. D'une part, les arts décoratifs étaient une activité valorisée dans le milieu artistique où le couple avait été formé, qui pouvait augmenter une réputation, ce qui permit l'adoption et la culture de valeurs et de pratiques spécifiques a priori éloignées du canon moderne. D'autre part, les conditions objectives du monde de l'art brésilien encourageaient aussi le couple à valoriser ses compétences en arts décoratifs, même si ces conditions étaient toutes nouvelles, encore balbutiantes, et dépendaient d'une petite élite de consommateurs ¹³. Regina, qui appartenait à cette élite par ses origines, était placée dans un circuit social engendré par sa

¹⁰ Herbert Moos, "Le monde actuel et les arts appliqués. A propos de la II^{ème} Exposition Nationale des arts appliqués" (*Les Arts Appliqués à l'Exposition Nationale*: Genève, 1931).

¹¹ Bien qu'avec le temps, les disciplines et les professeur se soient un peu transformés, tout au long des années 1910 les classes qui composaient la grille de l'EBA étaient les suivantes : Classe préparatoire; Classe de perspective; Classe d'architecture; Classe d'ornement; Classe de modelage; Classe d'anatomie; Classe de figure A; Classe de figure B; Classe de Figure C; Classe de composition décorative; Classe de figure décorative. Documentation sur l'École des Beaux-arts de Genève. Archives de l'Etat de Genève, Section de la Terrassière, Code 1992 va 32.85, Enseignement.

¹² Gael Bonzon, « Rapports entre la création artistique textile genevoise et l'Art Déco de 1917 à 1940 », *Genava, Revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, (2003) : 179-200.

¹³ À ce sujet, consulter John Graz, "O último pintor da Semana de 22," *Manchete* nov. 1980, 1491.

famille qui permettait d'envisager une clientèle potentielle convenable¹⁴. On comprend mieux, dans le cas de Regina et de John, la reconversion d'artiste « purs » en « artistes décorateurs ».

Des maisons modernes pour l'élite de São Paulo: absorption et transformation de modèles internationaux

Parmi les projets décoratifs des Graz pendant les années 1920 et 1930, le projet le plus innovant¹⁵, la maison, est compris comme un tout intégré. Les artistes-décorateurs considéraient comme leur mission de composer des unités domestiques unifiées par l'utilisation d'un langage commun¹⁶. La défense de l'habitation domestique comme une synthèse entre les arts, depuis l'architecture jusqu'au mobilier et à la décoration, était un thème partagé par divers courants esthétiques depuis la période de l'Art nouveau, et qu'avaient ravivé les débats des années 1910, puis la grande vague européenne des arts décoratifs, du Bauhaus et De Stijl jusqu'aux mouvements parisiens postcubistes¹⁷. Le couple John-Regina connaissait bien ces écoles, tant du fait de sa période de formation en Suisse que par ses visites à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de 1925 à Paris¹⁸.

Avec ces principes absolument novateurs par rapport à la mode décorative locale au Brésil¹⁹, le couple réalisa au moins une dizaine d'ensembles pour une partie de l'élite pauliste. Selon la documentation disponible, les premiers projets décoratifs furent ceux de la maison du consul de Suède à São Paulo, suivis par la demeure de l'économiste et entrepreneur Roberto Simonsen ; puis celles de Caio Prado et Antoinette Penteado Prado, deux héritiers de familles traditionnelles paulistes ; celles de Leme Fonseca et de Clelia (Celia) de Carvalho (issue d'une famille fortunée)²⁰, et de l'industriel Mario da Cunha Bueno²¹, ainsi que les maisons de l'entrepreneur d'origine italienne Alberto Ferrabino²², de Mario Figueiredo et de l'industriel Manoel de Barros Loureiro²³, entre autres. Ces commanditaires étaient liés à une fraction spécifique de l'élite pauliste associée au secteur industriel (Simonsen, Bueno, Ferrabino) ou à des secteurs plus intellectuels (Famille Prado)²⁴ ; deux secteurs plutôt séparés du groupe majoritaire des commanditaires d'art au Brésil, enrichis en général par leurs exportations agroalimentaires.

L'ensemble décoratif réalisé pour Roberto Simonsen peut être considéré comme exemplaire : ce fut le premier conçu pour un client local. (Figs. 2, 3, et 4).

¹⁴ Les principaux clients de la « famille Graz-Comide » ont été Roberto Simonsen, Caio Prado, Rafael Noshese, Godoy Moreira, Mario Cunha Bueno, Sergio Securacchio et la famille Jafet. D'une manière générale, il s'agit d'une élite d'orientation modernisatrice liée à l'industrie de São Paulo en pleine ascension, dans laquelle se distingue la participation de familles d'origines juives ou d'immigrants, c'est-à-dire d'une élite économique sans racines traditionnelles, aux côtés de certaines familles anciennes, qui composaient l'élite de la terre, les dénommés « quatrocentões » (*quatri-centaires*).

¹⁵ La plupart des maisons furent détruites, avec les projets, mais l'Institut John Graz, situé à São Paulo, conserve des photographies de l'époque, commandées par John Graz, ainsi que plusieurs études originales de l'artiste. Pour plus d'informations, consulter : <http://www.institutojohngraz.org.br/>

¹⁶ Pieroni, "John Graz: o arquiteto de interiores."

¹⁷ Sur les débats des années 1910 voir Charlotte Benton, Tim Benon, Ghislaine Wood (éd.), *Art Deco 1910-1939* (London : V&A Publications, 2003); Patrícia Bayer. *Intérieurs Art Déco* (Paris: Thames & Hudson, 2000); *Ruhlmann, un génie de l'art déco* (Boulogne-Billancourt : Musée des Années 30/Somogy Editions d'Art, 2001); Maurice Dufrene, *Ensembles mobiliers: Exposition internationale de 1925, Séries 1, 2, 3*, (London : Thames and Hudson, 1989 et 2002) ; Alastair Duncan, *Art Déco Complete: The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s* (New York : Abrams Ed, 2009).

¹⁸ Les collections de l'Instituto de Estudos Brasileiros possèdent diverses lettres échangées entre Mário de Andrade et Anita Malfatti, dans lesquelles cette dernière affirme avoir accompagné Régina et John à l'exposition de 1925.

¹⁹ Maria Cecília Naclério Homem, *O Palacete Paulistano* (São Paulo: Martins Fontes, 1996).

²⁰ Clelia (Celia ?) de Carvalho avait épousé Frederico de Assunção en 1938. Ce dernier était le fils d'Antonio Carlos Assunção, un homme de réputation à son époque, qui était alors directeur de la Banque de l'État de São Paulo.

²¹ Mario da Cunha Bueno fit ses études de commerce à Saint-Gall en Suisse, entre 1905-1912. Nous ne savons pas s'il connaissait déjà J. Graz. Il occupa des postes importants au Brésil comme président de la « Companhia Agrícola Buenopolis », entre 1930-1936 ; président du « Banco Industrial de São Paulo » et Directeur de la Fédération des Industries de São Paulo, la plus importante institution de représentation de l'élite industrielle pauliste. Source : <http://prabook.org/web/person-view.html?profileId=1118772>, consultée le 01/03/2016.

²² Alberto Ferrabino était un industriel d'origine italienne très réputé auprès de la communauté des immigrants au Brésil. Il était propriétaire de la Fabrique « Fiação Progresso », responsable, entre autres, de la production de tapis à l'échelle industrielle. Il fut l'un des fondateurs du Club de football « Palestra Italia », très représentatif de la communauté italienne. La Maison d'Alberto et Delphina Ferrabino fut construite en 1931 par l'architecte Rino Levi, un nom important dans l'architecture moderne brésilienne ; élément qui renforce l'idée selon laquelle toute la maison relevait d'un projet de distinction sociale. Maria Beatriz de Camargo Aranha, "A obra de Rino Levi e a trajetória da arquitetura moderna no Brasil" (PHD diss University of São Paulo, Faculty of Architecture and Urbanism, 2008).

²³ Manoel de Barros Loureiro Filho était fils de Manoel de Barros, qui était le propriétaire de l'Usine Adelines (1929) ; en 1937 il ouvre l'Usine de Porcelaine São Caetano do Sul, qui avait 1200 travailleurs pendant les années 1930.

²⁴ La famille Prado eut une influence politique importante à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, notamment Martinho Prado, Antonio et Eduardo Prado. La décoration de cette résidence fut commandée par Antonieta Caio Prado (née Antonieta Álvares Penteado, fille du Comte Álvares Penteado, de la haute élite pauliste), la mère de Caio Prado Jr (1907-1990), l'un des plus importants intellectuels du pays au XX^e siècle.



Figure 2 : Living de la résidence de Roberto Simonsen. Projet et meubles John Graz, Tapis Regina Gomide Graz, vers. 1928-1930 (Institut John Graz, droits réservés).



Figure 3 : Salle de la résidence Roberto Simonsen. Projet et meubles John Graz, Tapis et rideau : Regina Gomide Graz. Sculpture : Victor Brecheret. Vers 1928-1930 (Institut John Graz, droits réservés).

Considérant l'importance de cet industriel cultivé dans la ville de São Paulo, sa commande joua certainement un rôle décisif pour encourager d'autres commandes auprès des artistes.

Ce projet décoratif, comme tous les autres, résultait d'une coopération entre John Graz et son épouse Regina Graz. Les deux décorateurs comptaient aussi sur la participation ponctuelle du frère de Regina, Antonio Gomide, et de sa sœur, Beatriz G. Wittecy. Les tâches impliquées étaient divisées selon un critère relativement genré. D'un côté, John Graz était responsable des genres les plus « élevés » et durables- comme la création de meubles, de luminaires, tout comme les plus « artistiques », comme les panneaux et les fresques (parfois faits également par le beau-frère, Antonio Gomide). De l'autre, aux femmes, Regina Graz et parfois sa sœur, revenait la tâche de travailler sur les coussins et les rideaux, des travaux perçus comme plus « délicats », communément associés aux activités domestiques et féminines. À John revenait la charge de *concevoir* toute la production, c'est-à-dire la partie intellectuelle du projet.

John Graz, diplômé en architecture par l'académie genevoise, réalisa le projet total de décoration de la résidence: depuis le hall, à travers les chambres et le fumoir, jusqu'aux pièces les plus intimes comme les chambres, on perçoit un langage artistique unitaire. En effet, les pavements, les meubles, les luminaires et les tapis sont conçus à partir de lignes géométriques, rationnelles, modernes, d'une manière intégrée. Le refus de l'ornement, l'utilisation du métal aussi bien sur les mobiles que sur les poignées de porte et les luminaires, ainsi que le goût des zones de circulation vides (« cleans »), occupées seulement par des tapis abstraits, sont des éléments typiques de ces projets, des signes de ce que l'on entend par décor moderne à cette époque.

Dans l'histoire de l'art au Brésil, on remarque fréquemment que la *Maison Moderniste* (1930) conçue par Gregori Warchavchik aurait été le

premier projet d'"art total" réalisé dans le pays²⁵. Ce projet acquit cette importance peut-être parce qu'il était imaginé comme un symbole. Son ouverture à la visite publique montre qu'il s'agissait plus que d'une simple résidence; il s'agissait là d'une maison-exposition, d'une œuvre d'art en soi. Par contre, les projets de John et Regina pour Roberto Simonsen, qui précédèrent la Maison Moderniste de deux ans, et qui formellement étaient comparables, avaient été dirigés vers une consommation privée, même si leur mécène était un homme de notoriété publique.

Roberto Cochrane Simonsen (1889-1948), fils de père anglais, venait, du côté de sa mère, d'une famille traditionnelle, liée au pouvoir d'État pendant l'Empire brésilien, et à l'exportation de café. Comme ingénieur, bientôt diplômé, il avait occupé des postes publics importants à Santos²⁶, où il fonda en 1912 la *Sociedade Construtora de Santos* (*Société de Construction de Santos*), responsable de grands projets d'aménagement urbain. Simonsen devint rapidement un entrepreneur modèle, non seulement pour sa réussite financière, mais encore pour sa capacité intellectuelle. Il s'était fait connaître en effet comme le porteur d'une pensée entrepreneuriale encore embryonnaire au Brésil. En 1918, son discours sur « l'orientation agricole du Brésil » eut un succès remarquable, lui donnant la prééminence sur les élites politiques du pays²⁷.

²⁵ La Maison Moderniste fut construite par Gregori Warchavchik rue Itápolis, dans le quartier de Pacaembu à São Paulo. Le 24 Mars de 1930, elle fut ouverte à la visite du public, ce qui montre le caractère exemplaire que l'architecte avait voulu le donner. La maison était considérée comme une œuvre d'art unique, dans laquelle toutes les parties seraient intégrées au moyen de langages harmonieux. La façade, la structure de la maison, la décoration intérieure - y compris les meubles, les rideaux, les tapis, les portes, les appareils d'éclairage - et même l'extérieur, incluant le jardin, étaient conçus en dialogue avec les parties esthétiques modernistes, en particulier avec les parties fonctionnalistes; tandis que le jardin était laissé à la femme de l'architecte, Minna Klabin Warchavchik. La maison était comme une œuvre d'art totale. L'architecture fonctionnait comme un cadre, rempli par un nombre important d'œuvres modernistes, - ainsi un bronze Lipshitz, des coussins de Sonia Delaunay, un tapis provenant du Bauhaus, et des encadrements de Pierre Legrain. Ces pièces appartenaient à des collections brésiliennes, comme celles de Tarsila do Amaral et Olívia Guedes Penteado, qui les avaient prêtés pour l'occasion. Ces œuvres étrangères étaient exposées à côté d'exemples modernistes nationaux: ainsi des peintures, des sculptures et des gravures de Segall, Gomide, Di Cavalcanti, Cicero Dias, Anita Malfatti, Celso Antonio, Brecheret, Goeldi, Jenny Klabin Segall, et même des coussins de Regina Graz, un bas-relief de John Graz, dans une communion des langages modernistes.

²⁶ Santos était la ville portuaire la plus importante du pays, d'où partait le café pour l'exportation.

²⁷ Ces élites politiques, d'une manière générale, croyaient davantage à la vocation du Brésil à exporter ses richesses agricoles. Se placer ainsi dans la division internationale du travail, correspondait à la pensée économique classique de David Ricardo. L'excédent issu des exportations devait faire grossir l'épargne intérieure, et conduire à terme au développement économique et au bien-être social du pays. La

Tout au long des années 1920, Simonsen devint un chef d'entreprise respecté, notamment lors de son exercice de la présidence des syndicats d'employeurs. Il organisa ensuite, comme président de la « Companhia Nacional de Artefatos de Cobre », tout un projet de substitution des importations. Tout au long de cette décennie, l'entrepreneur développa une réflexion fondamentale sur l'importance de surmonter la « vocation agricole » du pays, qui avait mis le Brésil en situation de dépendance par rapport au développement industriel des autres pays (considérés comme centraux et plus développés). Simonsen défendait la nécessité de renforcer une industrie nationale, avec le soutien de l'État. En 1928, à l'occasion de la Fondation du *Centro das Indústrias do Estado de São Paulo* (CIESP, embryon de la Fédération des Industries de São Paulo, jusqu'à ce jour l'association des employeurs la plus puissante du pays), dont il était le vice-directeur, il donna une conférence publiée ensuite dans un article célèbre, intitulé : « l'orientation industrielle du Brésil ». L'article présentait l'industrie comme une force majeure pour la modernisation économique et sociale du pays. La pensée de Simonsen pourrait se résumer à l'équation suivante: *exportation du café = retard = dépendance x industrie = progrès = autonomie*²⁸.

Or, c'est probablement en 1928 – l'année de ce discours et de la fondation du CIESP – que Roberto Simonsen invita John et Regina Graz à réaliser la décoration de sa maison²⁹. Dans les espaces « publics », comme le living et la salle de visite, le projet prenait son caractère le plus « moderne », associé à des meubles rationnels. En témoigne leur caractère rectiligne (Figs. 2 et 3), l'utilisation du métal (bien évidente dans les accessoires) ainsi que les tapis abstraits exécutés par Regina Graz,

que sous-tend un dialogue manifeste avec les modèles du Bauhaus. Dans le salon, on trouve encore une petite sculpture de Victor Brecheret, le plus célèbre sculpteur moderniste brésilien des années 1920, *Diana Caçadora* (exécutée en 1927 ; Fig. 3). Le « goût » du moderne, et d'un moderne à la fois local et international, devait donc être affirmé dans ces espaces de convivialité, de connivence et de réception par lesquels circulaient les partenaires professionnels de cet entrepreneur cultivé.

Cependant, on n'absolutisera pas ces homologies immédiates entre d'une part la défense politique et économique d'un projet de modernisation, sur la base d'une civilisation « industrielle », la « machinerie » comme disait Simonsen, modelé aux valeurs anglo-américaines que l'auteur admirait, et d'autre part les choix culturels et esthétiques incarnés par sa maison. La bibliothèque de Simonsen révèle, en effet, aussi un autre type d'images, qui ne correspondent pas à un modèle d'avenir universel, rationnel et abstrait, mais qui au contraire se tournent vers la tradition, et même vers le culte d'un certain passé national (Fig. 4).

Dans les décorations murales de la bibliothèque de Roberto Simonsen, on découvre un récit de l'histoire du Brésil à un moment bien précis: le passé colonial. Dans cette peinture décorative réalisée par John Graz, est figurée une scène de travail où des travailleurs noirs et métis sont occupés à la récolte de produits agricoles, dirigés par l'élite blanche portugaise. Les costumes utilisés par les blancs rappellent la mode du XVIII^e siècle, avant l'indépendance du pays en 1822. Les travaux préparatoires de John Graz pour la bibliothèque reprennent les mêmes costumes, en y ajoutant une référence aux bouviers (les *tropeiros* ; Fig. 5), figures emblématiques des hommes libres et pauvres dans le contexte esclavagiste du pays.

pensée représentative de d'élite rurale exportatrice gouvernait en fait le Brésil depuis le XIX^e siècle.

Voir Vera Cepeda. « O problema do moderno no pensamento de Roberto Simonsen », papier présenté au congrès de la *Sociedade Brasileira de Sociologia*, en ligne: [file:///C:/Documents%20and%20Settings/Paulo/Meus%20documentos/Downloads/sbs2011_GT18_Vera_Alves_Cepeda%20\(2\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Paulo/Meus%20documentos/Downloads/sbs2011_GT18_Vera_Alves_Cepeda%20(2).pdf). Consulté le 01/02/2016.

²⁸ Il faut comprendre que cette réflexion venait à l'encontre des intérêts de la plupart de l'élite économique du pays, dont la richesse venait de l'exportation du café, du sucre et d'autres produits d'origine agricoles.

²⁹ Je dis probablement parce que John Graz data manuellement les photos avec l'inscription « 1925 ». Cette datation est impossible ; la première œuvre décorative du couple fut produite en 1928 ; et la sculpture de Victor Brecheret intégrée à la photographie fut exécutée en 1927.



Figure 4: Bibliothèque de la Maison de Roberto Simonsen- Fresques de John Graz, c. 1928-30 (Institut John Graz, droits réservés).

Dans ses écrits des années 1920, Simonsen attribuait précisément à la structure économique de la période coloniale (agriculture pour l'exportation, concentration des terres et des revenus aux profits d'une petite élite, et surtout esclavage) l'origine du sous-développement national, que l'industrialisation devait permettre de surmonter.

Si les chambres comme le salon et le living possédaient un caractère public, la bibliothèque était aussi un lieu de visite, et même un espace de singularisation très claire, de distinction manifeste pour son propriétaire : elle affichait son côté plus intellectuel et politique. On s'aperçoit que la conception décorative de la pièce comporte

clairement deux discours apparemment contradictoires : d'une part, un discours de caractère international, traversé d'un idéal de modernisation écrasée dans le culte du progrès industriel, de valeur universelle et « déracinée » ; d'autre part, une référence à l'histoire du pays fondée sur les cycles économiques du passé colonial, avec son caractère agraire, éléments d'une « tradition nationale » revendiquée par un homme d'affaires pourtant absolument engagé dans la construction du futur.



Figure 5: John Graz. Dessin à l'aquarelle, possiblement par la maison de Roberto Simonsen (Instituto John Graz, droits réservés).

Parmi les autres projets réalisés par le couple Graz, on retrouve les mêmes combinaisons contradictoires entre, d'une part, une conception décorative moderne et internationale, matérialisée par l'adoption de l'acier tubulaire, d'un langage abstrait, et par la rationalité des lignes de composition – éléments associés aux principes d'une esthétique contemporaine, universel et industrielle – et d'autre part des éléments évidemment « passésistes », comme les peintures murales, des œuvres uniques, commandées par des clients spécifiques, au langage figuratif, qui en certains cas servaient à invoquer une tradition nationale. Ainsi le projet pour la résidence Piccone (vers 1930) comporte la représentation légendaire des premiers colonisateurs de São Paulo – habillés

comme des « bandeirantes »³⁰ -, en place de choix sur le mur, ce qui contraste avec le caractère « clean » de l'ensemble de la salle à manger (Figs. 6 et 7). Il faut, en conséquence, remettre les affirmations de certains historiens d'art sur le caractère prétendument moderne de ces œuvres, affirmations qui partent d'une conception traditionnelle du modernisme comme rupture avec le passé³¹.

Ces projets décoratifs, compris à partir d'un prisme d'avant-garde lié aux idéaux de l'« art total », de l'universalisation et de la standardisation, trouvèrent au Brésil une réception très particulière.

³⁰ Paulo César Marins, "Nas matas com pose de reis: a representação dos bandeirantes e a tradição da retratística monárquica européia, *Revista do IEB* 44 (2007): 77-104.

³¹ Notamment Irma Arestizábal : « There is a rupture with the past in Graz's furniture and decorations, marked by sharply accentuated geometric and functionalistic lines where all the characteristics of 1930s rationalism are evident [...] ». Arestizábal, *John Graz and the Graz-Gomide Family*, 191.



Figure 6: Projet décoratif pour Mr. Picone. Meubles et peinture murale : John Graz ; Tapis et Rideaux : Regina Graz, c. 1930 (Institut John Graz, droits réservés).



Figure 7: John Graz. *O desembarque*, 1936. São Paulo, peinture initialement conçu pour la décoration de la salle à manger de la Maison Picone (Institut John Graz droits réservés).

Premièrement, ces projets furent mis au service d'une fraction de l'élite brésilienne, inaccessibles pour la consommation de masses, trahissant donc les ambitions sociales de l'esthétique fonctionnaliste et constructiviste.

Cette même élite, désireuse de mettre le pays au pas du groupe des nations développées (industrialisés), était alors en train d'intégrer des normes de consommation décoratives matérialisant ces utopies modernistes. Toutefois, dans certains cas, elle conservait la nécessité d'inclure des symboles de distinction et de mobilisation de la tradition nationale, même si ces symboles entraient en contradiction avec le discours universaliste et rationaliste proposé par l'ensemble.

Ces clivages ne concernaient pas seulement les consommateurs ; on les retrouve aussi chez les artistes. En défendant sa production dans une interview ultérieure, John Graz nota, avec une certaine fierté, le caractère « original », « non reproductibles », « exclusif » de ses pièces, conçues pour un petit cercle social dans lequel elles jouent clairement un rôle distinctif :

Tous mes dessins de cette époque sont originaux (...). Mes dessins, de même que leurs originaux, obéissent à une idée basique, que j'ai apprise en mettant en pratique mes connaissances sur le mobilier géométrique. Comme il n'y avait pas une production industrielle qui permettrait de réaliser ce type de meubles à grande échelle, ce que je fis, ce fut de toujours des pièces uniques et originales. Je ne réalisais pas un prototype qui pourrait être multiplié. Chaque maison m'a obligé à faire un nouveau design, de nouveaux meubles, les détails de la maison et les demandes ont toujours été faites pour des gens qui pour la plupart se connaissaient, il n'était pas possible d'exécuter les pièces en double ³².

³² Dans l'original: « Todos os meus desenhos dessa época são originais [...]. Os meus desenhos, além de originais, obedeciam a uma idéia básica, que eu tinha aprendido, colocando em prática as noções sobre o mobiliário geométrico. Como não havia uma produção industrial que permitisse esse tipo de mobiliário em grande escala, o que eu sempre fiz foi criar peças únicas e originais. Nunca realizei um protótipo que pudesse ser multiplicado. Cada casa exigia que eu fizesse um novo projeto, novos móveis, detalhes para a casa e, com os pedidos eram sempre feitos por pessoas que em sua maioria se conheciam, realmente não era possível executar peças em duplicata ». Casimiro Xavier de Mendonça, "John Graz. O homem que levou o futurismo para a sala de visitas," *Jornal da Tarde* 29/3 (1980).

Ainsi, par les œuvres de John et Regina Graz, la décoration moderniste apprise en Suisse parvint au Brésil imprégnée de nombreuses contradictions. Commandé par une élite qui rêvait de voir le pays se moderniser grâce à l'industrialisation, mais qui restait incapable de fabriquer ces objets à l'échelle industrielle, le mobilier moderniste était réalisé avec caractère unique et exclusif. Dans le São Paulo moderne, l'idéal de la démocratisation de la consommation avait cédé la place à une logique de distinction. Quoi qu'il en soit, John et Regina Graz réalisèrent bien leur projet d'*intervention et de régénération des foyers*, en déployant un nouveau goût et une pratique nouvelle : l'art se réaliserait désormais non pas seulement dans les lointains espaces consacrés des musées et des galeries, mais aussi au moyen des objets quotidiens et domestiques. On peut affirmer, en ce sens, qu'ils pratiquèrent une conception de l'art plutôt originale pour le contexte brésilien, pour un art capable de transcender les sphères institutionnalisées, et qui aujourd'hui encore n'a pas trouvé toute sa place dans l'historiographie du modernisme au Brésil.

L'étude des ensembles décoratifs permet également de comprendre que les trajectoires d'arrivée de la modernité en Amérique latine furent nombreuses et variées, retraçant ainsi les relations nord-sud avec d'autres expériences que celle à laquelle on résume trop vite l'histoire de la modernité brésilienne, celle de l'axe Paris-Brésil. Ici, dans le cas de John et Regina Graz, on voit comment la modernité fut importée et retravaillée depuis l'Allemagne et l'Europe de l'Est, dans un processus de filtrage par le sas de la Suisse. Ces modèles avaient un rôle important, que l'historiographie devrait prendre en compte désormais. Ces matérialités spécifiques permettent de retracer une géographie des transferts de modèles artistiques dans une échelle mondiale élargie ; modèles qui avaient à l'origine des valeurs propres, qu'ensuite les élites de São Paulo incorporèrent à partir de leurs propres termes, dans un processus de (re)traduction qui génère toujours des œuvres uniques.