



HAL
open science

Alberto Pereira: un “Black artist” brésilien

Carla Francisco

► **To cite this version:**

| Carla Francisco. Alberto Pereira: un “Black artist” brésilien. 2018. hal-03978611

HAL Id: hal-03978611

<https://hal.science/hal-03978611>

Submitted on 8 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

L'esclavage visuel

► Les études visuelles de l'esclavage ◄

Alberto Pereira : un « Black artist » brésilien

Un carnet de recherche proposé par  **hypotheses**

Édition électronique

<https://imageslavery.hypotheses.org/285>

Comment citer ce billet

Carla Francisco, « Alberto Pereira: un « Black Artist » brésilien », L'esclavage visuel, publié le 27 septembre 2018 , URL: <https://imageslavery.hypotheses.org/285>.



L'esclavage visuel est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Alberto Pereira : un "Black artist" brésilien

"Pixel como tinta, computador como ateliê e rua como galeria ((Pixel est l'encre, ordinateur l'atelier et la rue est la galerie))."

C'est par le biais de cette citation, qui propose une interprétation de plusieurs catégories de l'art (la dématérialisation de l'objet ainsi que du lieu de la pratique artistique – pixel et ordinateur, une popularisation de la diffusion/exposition de cet objet – rue, le caractère éphémère et les emprunts/copies de l'objet artistique), que Alberto Pereira se présente sur son portfolio numérique (albertopereira.com.br). Ce représentant du *lambe-lambe* (Cf. l'encadré), naturel de Niterói, ville située dans la côte est de la Baie de Guanabara, en face de Rio de Janeiro, a habité un peu partout sur le territoire brésilien, avant de se fixer à l'âge de 22 ans dans sa ville natale. Depuis l'enfance Alberto est très attiré par l'art et le dessin, mais c'est lors de sa formation comme designer graphique qu'il prend contact avec l'art urbain dans ses différentes manifestations, allant des artistes de l'esthétique du *lambe-lambe* en passant par l'écriture vernaculaire urbaine jusqu'au Modernisme et Constructivisme brésiliens. Ensuite, il continue ses études en Communication sociale qui lui donne le fondement théorique (Théories de la Communication et la Sémiotique) pour la réalisation de son projet artistique : des collages (numériques et analogiques) qu'il expose sur les murs des villes brésiliennes.

"[...] les concepts de la Théorie de la Communication et l'usage de la Sémiotique sont la base de mon travail. [...] pour la déconstruction de symboles, signes, distorsion de sens. Cela correspond à la forme avec laquelle j'aime m'exprimer, je mélange toujours ces images aux textes que j'écris, je pense aussi bien en texte qu'en image. [1]"

Lambe-Lambe (du verbe portugais, lécher)

Style de l'art urbain contemporain qui consiste à coller des affiches, gravures sur les murs des villes. Cette pratique s'attache à l'émergence de l'industrie d'impression en masse à la fin du XIXe siècle, qui suscite par le biais de l'invention de l'affiche et des poster une communication textuelle et visuelle essentiellement urbaine. À la fin de la 2e guerre mondiale, il y a une reprise de ce moyen de communication. Dans les années 1990, la pratique du *Wheatpaste* ou *Paste up* montre une réappropriation de cet affichage urbain dans l'horizon du *Street art*.

Ces déconstructions et distorsion de sens interpelle le regard de ses abonnés qui les suivent sur les réseaux sociaux, l'autre galerie dématérialisée où il expose son art. L'idée de parler de la pratique artistique de Alberto Pereira a éveillé en moi lors que j'ai vu l'image ci-dessous.

[LAMBE SUPERNANNY]

La puissance narrative de ce *lambe*, qui associe une image très connue dans la culture visuelle brésilienne à la représentation du corps d'une femme aux attributs d'une nounou (la tenue vestimentaire blanche et la présence de la poussette à côté), fait de ce collage une transposition très éloquente des conflits

sociaux et raciaux qui traversent la société brésilienne actuellement.

Une image resignifiée

Le *lambe* de Alberto Pereira est expressif et efficace comme un récit visuel, car il synthétise visuellement les questions et débats autour de la place accordée aux femmes noires dans la société brésilienne. Cela se fait principalement à partir de son emprunt d'une image majeure dans l'imaginaire populaire brésilien. Cette figure un peu androgyne, portant un masque et un collier en fer, facilement reconnus par tout.e Brésilien.ne comme les outils de torture de la période de l'esclavage, est rattachée systématiquement à l'histoire de l'esclave Anastácia.

L'histoire de l'esclave Anastácia, transmise oralement, raconte les sévices subis (torture, châtements, abus sexuels et viols) par une jeune femme noire asservie au Brésil dans une période indistincte dans les 400 ans environ d'esclavage au Brésil. Les versions de cette histoire populaire sont très multiples. Cependant, toutes sont invariablement illustrées par la figure de cette personne, tue par le masque qui cache sa bouche. Cette image en tant que figuration de l'esclave Anastácia est très significative pour différents groupes culturels et sociaux. En effet, Anastácia est une figure de dévotion dans le cadre d'un catholicisme populaire, exemple de résistance à l'esclavage pour les mouvements afro-brésiliens et/ou de conscience noire, entité mystique pour les religions afro-brésiliennes. Bien qu'il ne soit pas prouvé que Anastácia a réellement existé, sa figure mythique mobilise la mémoire douloureuse de la présence africaine au Brésil. Selon Jerome S. Handler et Kelly E. Hayes, dans l'étude de l'histoire iconographique de cette image propose que

[...] the mute Anastácia speaks to the graphic horrors of chattel slavery: the sexual abuse and rape, hard labour and torturous punishment endured by generations of black slaves. [...] the image of Anastácia confronts the viewer with a history whose painful details live on in folk memory if not in official versions of Brazilian history [2].

[IMAGE ANASTACIA]

À la différence d'autres saints et entités mystiques noirs qui bénéficient d'une dévotion populaire au Brésil, le culte de Anastácia est assez récent. D'après les études menées dans les années 1980 par l'anthropologue états-unien, John Burdick [3] (de l'Université de Syracuse), auprès des communautés chrétiennes noires à Rio de Janeiro, le culte de Anastácia s'est développé dans les années 1960. Cette dévotion aurait pris de l'ampleur par suite de l'exposition commémorative du 80^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage au Brésil, organisée par le Museu do Negro (Musée du Noir) à Rio de Janeiro en 1968 [4]. Lors de cette exposition, la reproduction d'une gravure, intitulée « Châtiments d'esclave », de l'artiste et écrivain français Jacques Etienne Arago (1790 – 1854), reproduite dans l'œuvre *Souvenirs d'un aveugle* (1839), a établi un lien avec l'histoire de la jeune femme esclave Anastácia [3].

L'identification visuelle d'Anastácia à partir de la gravure d'Arago met en exergue la potentialité archétypale de l'image dans l'horizon de l'imaginaire culturel et de la mémoire populaire. Une image, reprise dans un contexte donné, devient un lieu où il peut se déposer des valeurs, d'idées et des interprétations complètement distinctes de la fonction de cette image vis-à-vis de son contexte de production ((Jerome S. Handler, Kelly E. Hayes (2009).

op.cit. p. 27.)). Les moyens de visualisation actuels de l'image de Arago au sein de la culture visuelle brésilienne ont complètement effacé toute référence à ce contexte de production. Il se réfère aux premières décennies du XIX^e siècle, période d'accroissement significatif du volume de la traite des Africain.ne.s amené.e.s vers le Brésil. Parallèlement en Europe, en particulier en Angleterre, le mouvement abolitionniste émerge dans une démarche de condamnation de l'institution esclavagiste. Cette période inaugure une nouvelle étape pour l'iconographie de l'esclavage, par le biais du développement de nouvelles stratégies visuelles de pression ou de soutien de l'institution aux Amériques ((Hugh Honour, *The Image of Black in Western Art*, vol. 4 Part 1: Slaves and Liberators. Cambridge (MA), Harvard Press, 2012.)), en créant ainsi un débat visuel autour de l'esclavage. Ce contexte de production est d'autant plus important pour lire l'image d'Arago du fait que la représentation de l'esclave puni et châtié s'insère, en tant que modèle de représentation, à une tradition iconographique largement partagée parmi les artistes voyageurs européens

D'autres questions, qui touchent l'existence matérielle de cette image, concernent le contexte de diffusion de l'imagerie de l'esclavage au Brésil à partir des années 1940. Selon Ana Lúcia de Araújo, la culture visuelle brésilienne à propos de l'esclavage met un accent sur les images qui représentent les châtiments d'esclave. Cette affirmation fait référence en particulier, à l'œuvre de l'artiste français, Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848), exemple majeur de créateur d'images figurant l'esclave et l'esclavage au Brésil. Néanmoins, ce constat peut être aisément étendu vers d'autres images portant sur la même thématique de représentation. L'accent mis sur ce type d'imagerie, à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, propose une lecture qui insiste sur le caractère passif et victimaire de l'esclave dans cette institution ((Ana Lucia Araujo (2016). "Culture visuelle et mémoire de l'esclavage : regards français sur les populations d'origine africaine dans le Brésil du XIX^e siècle », *Brésils*, n° 10, [En ligne], 2016, URL : <http://journals.openedition.org/lama.univ-amu.fr/bresils/1972>. Consulté le 27 septembre 2018.)). La question de la diffusion et de la visualisation contemporaine de l'imagerie de l'esclavage méritent une attention particulière. Étant donné que la plupart de ces images ont leur contexte de fabrication effacé, elles entraînent l'idée erronée à propos de leur caractère illustratif de la réalité tangible de l'histoire de l'esclavage au Brésil. Cela est renforcé par le manque absolu d'apprentissage de la lecture des images. Ces aspects induisent à une compréhension inexacte de l'histoire de l'esclavage brésilienne, en particulier, et atlantique, en général.

Réappropriations contemporaines de l'iconographie de l'esclavage

Dans l'horizon des relectures de l'image d'Arago transformée en représentation de Anastacia, cette résignification populaire de cette gravure correspond à une interprétation critique du récit historique fourni par les institutions académiques et les instances du pouvoir à propos de la contribution des minorités, en particulier celle des Noir.e.s Brésilien.ne.s à la formation de la société brésilienne. Pour Mônica Dias de Souza [5], le discours institutionnel à propos de ce qui a été l'esclavage, et particulièrement de la position passive que l'Africain et ses

descendants occupait dans celui-ci, a créé « une demande dans l’imaginaire social pour des modèles alternatifs » pour la construction de l’identité noire brésilienne.

La réappropriation de cette image par Alberto Pereira dans son collage ajoute un nouvel élément de réflexion à la culture visuelle brésilienne à propos de l’esclavage. En effet, son positionnement comme artiste Noir Brésilien et le renforcement de cette identité par une pratique artistique engagée crée une nouvelle dynamique de relecture et usage de l’iconographie de l’esclavage. Dans ses projets artistiques, il y a l’intérêt de proposer de représentations du personnage noir qui vont à l’encontre des stéréotypes et clichés de la société brésilienne :

Je ne voyais jamais de Noirs en tant que thème (personnage) de travail artistique à moins d’être représenté comme esclave ou voleur. Je sentais ce manque et dans mon processus créatif que je me suis rendu compte que cette absence était grande, mais anesthésiée par la société elle-même. Lorsque j’ai commencé à créer la série #NegroNobre (#NoirNoble) en 2015, j’ai vu combien cela était important pour moi et pour l’autre (que c’est moi aussi, l’autre est moi et vice-versa). Aujourd’hui, lorsque je crée quelque chose, il faut toujours avoir un personnage [noir], je ressens cette nécessité de créer quelqu’un Noire/Noir dans la composition. À propos la présence du thème racial [dans mes pratiques artistiques], la raison c’est parce qu’il est nécessaire. Peut-être il y aura un jour où il ne sera plus. Mais en attendant, je marquerai cette présence. J’aime explorer la pensée humaine restreinte et réfléchir par le biais d’images qui se montrent au même temps de façon douce et agressive [NdA : dando porrada, à travers de coups de poings]. J’aime travailler sur l’empathie et parler des inégalités à tous niveaux. C’est au-delà de [couleur de] la peau, mais c’est également sur [couleur de] la peau [1].

Cette perspective de l’art comme un moyen d’action sur le monde, principalement sur les conflits raciaux issus de l’histoire de l’esclavage, approche la pratique de Alberto Pereira des cadres théoriques du *Black Art* britannique. Dans ce contexte artistique britannique par rapport à la place sociale des Noirs Anglais, la question

Black Art ou Pan-Afrikan Connection

Il s’agit d’une réponse artistique d’un groupe d’artistes Noirs anglais entre les années 1970 et 1980 à l’iconographie de l’esclavage comme un symbole d’assujettissement du peuple noir par les puissances européennes.

de l’esclavage est réinvestie par le biais de la reprise de cette iconographie. Par exemple, lors de la conceptualisation de la pochette de l’album *Survival* (1979) de Bob Marley, l’un des albums le plus engagé de l’artiste, la reprise de la célèbre gravure représentant un bateau négrier (*Plan and Section of a Slave Ship*) par Neville Garrick, l’un des artistes porteurs de cette tendance, signifie le fait que la diaspora africaine aux Amériques n’a pas de drapeau [6], il s’agit donc d’une histoire commune et partagé par les Noirs Américains, mais également par les Noirs Africains.

Le collage de Alberto Pereira réinvestie la question de l’esclavage, signifié visuellement par les instruments de torture dans la figure de la tête de la femme noire, par le biais de l’association de ces éléments liés au contexte de l’esclavage au rôle qu’une grande partie de la population

féminine noire brésilienne exerce aujourd'hui dans cette société, c'est-à-dire des positions subalternes. De plus, le fait qu'il superpose l'image issue de l'iconographie de l'esclavage à la représentation du corps d'une nounou, mobilise un autre archétype assez puissant (littéraire, visuelle) de l'imaginaire social brésilien qu'est celui de la nourrice. Cette logique d'assemblage et de résignification des signes communément reconnus font de cette image une nouvelle forme de visibilité qui « émerge ici en tant que catégorie politique à travers une lutte conceptuelle et matérielle » [7].

Dans cette brève analyse de la pratique artistique de Alberto Pereira, on constate que cette assemblage dans la forme d'un collage *lambe-lambe* de différents aspects matériels et mentaux, qui font référence à l'imaginaire visuel brésilien à propos non seulement de l'esclavage mais de la place sociale accordée aux Noire.s Brésilien.ne.s, rend possible la lecture de rapports antagonistes dans la culture visuelle brésilienne actuelle entre une visualité autoritaire et une contre-visualité émancipatrice [7].

À titre de conclusion, l'interview que Alberto Pereira m'a accordé pourrait donner matière à plusieurs d'autres approches de sa pratique au sein de l'art urbain contemporain au Brésil, telles que la dématérialisation de l'objet d'art, les questions d'auteur, d'échanges de modèles et de copies dans le cadre de l'art numérique (production, diffusion et visualisation), etc. Mais dans l'horizon de la lecture que j'ai voulu proposer, autour de cette image de la « Supernanny Brasil », montre que l'art contemporain se concentre à tracer les contours des limites entre les visibilités optiques et celles sociopolitiques, comme a clairement défini Maxime Boidy : « En trouvant une voix, le cliché connaît une forme de « recadrage », un déplacement contextuel qui « fait apparaître des significations potentielles auxquelles nul ne pensait avant que l'image ne soit recontextualisée de cette façon ».

Travaux cités

[1] FRANCISCO, Carla (2018). *Interview avec Alberto Pereira*. Les traductions sont de l'auteure du blog. L'interview est disponible sur....

[2] Jerome S. Handler, Kelly E. Hayes (2009). "Escrava Anastácia: The Iconographic History of a Brazilian Popular Saint". Dans : *African Diaspora*, v.2 n. 1 En ligne, p. 26 Disponible sur : <http://booksandjournals.brillonline.com/content/journals/10.1163/187254609x430768>. Consulté le 21 septembre 2018.

[3] John Burdick (1998). *Blessed Anastacia: Women, Race and Popular Christianity in Brazil*. New York, Londres : Routledge.

[4] Le Musée du Noir, localisé dans l'Eglise *Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos* (Notre Dame du Rosaire et Saint Benoit des Hommes Noirs, Benoit le Môme) à Rio de Janeiro. Il est administré par cette fraternité, fondée en 1640, par des Noire.s libres, affranchi.e.s et des esclaves d'origine africaine. le *Museu do Negro* possède une collection d'art sacré en rapport à la dévotion des populations noires brésiliennes. Au-delà de l'aspect muséographique, il est considéré également comme un espace dévotionnel Cf. http://www.museusdorio.com.br/joomla/index.php?option=com_k2&view=item&id=40:museu-do-negro. Consulté le 01 septembre 2018.

[5] Jerome S. Handler, Kelly E. Hayes (2009). "Escrava Anastácia: The Iconographic History of a Brazilian Popular Saint". Dans : *African Diaspora*, v.2 n. 1 En ligne, p. 27 Disponible sur : <http://booksandjournals.brillonline.com/content/journals/10.1163/187254609x430768>. Consulté le 21 septembre 2018.

[6] Hugh Honour (1989). *The Image of Black in Western Art*, vol. 4 (Part 1: Slaves and Liberators).

[7] Ana Lucia Araujo (2016). "Culture visuelle et mémoire de l'esclavage : regards français sur les populations d'origine africaine dans le Brésil du XIXe siècle ». Dans : *Brésils*

Mônica Dias de Souza (2007), « Escrava Anastacia e pretos-velhos: a rebelião silenciosa da memória popular ». Dans : Vagner Gonçalves da Silva (org.). *Imaginário, cotidiano e poder: memória afro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, pp. 15-42.

[6] Christine Eyene (2006), « De l'esclavage dans l'iconographie du Black Art », Dans : *Africultures* vol. 2, n. 67, p. 77.

[7] Maxime Boidy (2017), *Les Études Visuelles*. Saint Denis : PUV, pp. 96-7.

[8] *Idem*, p. 57