

## Aspects de la peinture portugaise aujourd'hui

Rui-Mário Gonçalves

Volume 31, Number 124, September–Fall 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53968ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

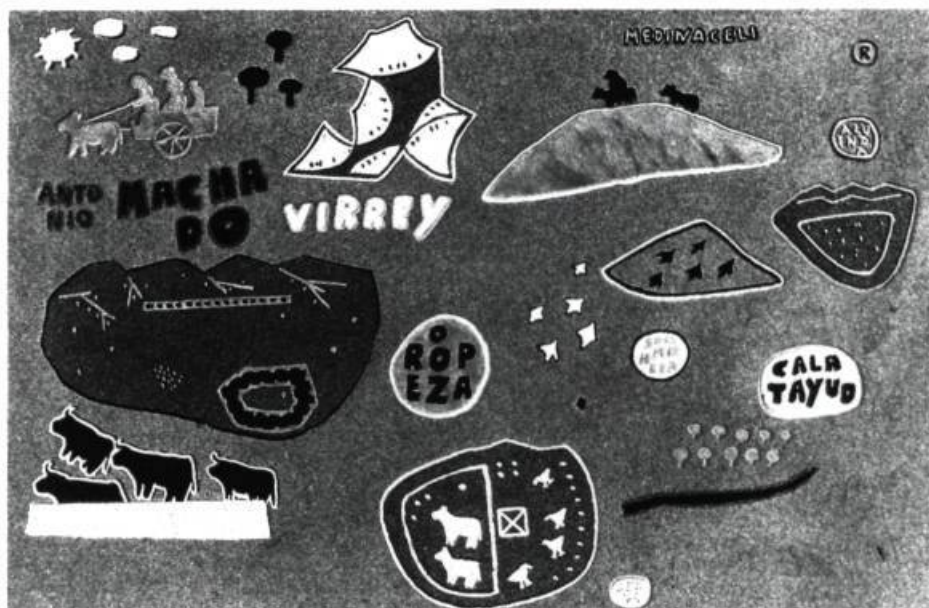
1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Gonçalves, R.-M. (1986). Aspects de la peinture portugaise aujourd'hui. *Vie des arts*, 31(124), 34–37.

1. Joaquim RODRIGE  
Badajós-Alluendo, 1975.



## ASPECTS DE LA PEINTURE PORTUGAISE D'AUJOURD'HUI

Rui-Mário GONÇALVES

*La peinture portugaise actuelle est bien vivante. Non seulement elle rejoint les grands courants internationaux, mais elle persiste à maintenir, à travers son évolution, sa propre identité.*

La peinture portugaise actuelle se développe d'une façon surprenante, étant au premier rang de la culture nationale, depuis quelques années déjà. Cette situation explique certaines caractéristiques formelles et une grande énergie morale. Du point de vue morphologique, un observateur ne pourra manquer de remarquer que les peintres portugais suivent avec un vif intérêt les mouvements artistiques des grands centres internationaux et essayent les propositions les plus variées. Leur position d'avant-garde à l'égard de leur milieu est fondée, non seulement sur une perception plus subtile des problèmes du langage visuel, mais aussi sur la conviction qu'actuellement aucun pays ne peut se dérober aux problèmes posés par l'histoire. Ils comprennent ainsi qu'ils doivent s'exprimer dans un langage pictural actuellement en formation sur toute la planète, tout en conservant l'accent propre de la région et du tempérament individuel. Vis-à-vis d'autres modes d'expression, la peinture moderne exige une attention spéciale dans la mesure où une uniformité de signes plastiques tend à se constituer sur la planète plus vite que les signes de n'importe quel autre langage des émotions. Les artistes du monde entier sont en train de faire quelque chose pour les peuples auxquels ils appartiennent, participant soit à la création de ce langage universel, soit en le faisant passer, à chaque phase, par un subjectivisme qui se branche sur les aspirations immédiates et locales.

Au début du 20<sup>e</sup> siècle, le grand peintre portugais Amadeo de Sousa Cardoso (1887-1918) s'installa à Paris. Il fut l'ami intime de Modigliani et, en 1911, exposa avec lui dans son atelier. Peut-être fut-il le premier peintre du monde à faire, en 1912, de la peinture abstraite géométrique de style cubiste. En 1914, il revint au Portugal, où il peignit des œuvres annonçant ce qu'on appelle aujourd'hui la Nouvelle figuration, introduisant un coloris régional (qui fascinera, en 1915, Robert et Sonia Delaunay) et des figures inspirées de la céramique populaire portugaise.

Puis, ce fut le tour d'Helena Vieira da Silva (née en 1908), peintre appartenant à l'École de Paris, dont les compositions, obsédantes parfois, s'inspirent souvent des carreaux de faïence émaillés (*azulejos*) très utilisés au Portugal, aussi bien comme revêtement de façade que comme revêtement intérieur, et là nous détectons un élément qui lui sert à établir la dialectique *intérieur-extérieur* qui est l'une des caractéristiques fondamentales de l'espace suggéré dans sa peinture.

Avec une vision des choses adaptée à leur époque, avec une nouvelle manière d'ordonner les sensations, Amadeo et Vieira découvrirent des valeurs de la tradition portugaise que l'on ne trouve pas mieux respectées dans l'œuvre de leurs contemporains demeurés au Portugal.

Actuellement, Costa Pinheiro, né, en 1932, à Munich et René Bertholo, né, en 1935, à Paris, incluent dans leurs peintures néo-figuratives et dans les objets des éléments caractéristiques de

Rui-Mário Gonçalves est critique d'art à Lisbonne, et membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art.

l'imagerie populaire portugaise. Leur attention s'est concentrée sur les jouets populaires, très simples, en bois, qui sont vendus dans les foires, et, à partir de là, ils créent des objets chargés de lyrisme. Cette *redécouverte* lyrique de la vie portugaise, à partir de techniques acquises par l'examen des tendances de l'avant-garde internationale, est déjà une donnée culturelle acquise, bien qu'elle soit récente.

C'est à partir de 1940, à peu près, qu'une nouvelle mentalité a surgi dans la vie artistique portugaise, contrastant avec un milieu social qui n'acceptait pas de bon gré l'innovation. Par exemple, il n'existe qu'un seul musée d'art moderne (ouvert, en 1983, du Musée d'Art Moderne de la Fondation Gulbenkian). Il est donc surprenant de constater ce qui a été fait par des artistes, peu connus du grand public, qui doivent lutter dans différents secteurs contre d'énormes difficultés de réalisation et de diffusion de leurs œuvres. La confiance en soi-même a été trop mise à l'épreuve dans un pays sous-développé, où le gouvernement de Salazar avait instauré la censure. Salazar a voulu couper les liens du peuple portugais avec le monde, suivant une politique des «orgueilleusement seuls». Aussi, les connaissances acquises hors du Portugal par les intellectuels et les artistes devenaient-elles des instruments d'action morale.

L'activité critique s'est beaucoup développée à partir de 1940. A cette époque, les artistes modernes s'intéressaient fondamentalement à trois tendances: l'Abstraction géométrique, le Néo-réalisme et le Surréalisme. Les artistes n'ignoraient pas que leur action serait contrariée par l'inertie des générations précédentes, par l'ignorance du public et par l'hostilité d'un gouvernement fasciste. Ils avaient donc besoin de susciter la conscience critique de la société. Cherchant une base théorique, ils avaient besoin de discuter et d'émettre des principes dans lesquels ils s'engageaient et ils adoptaient des attitudes polémiques variées. C'est alors que, pour la première fois dans l'histoire de l'art moderne au Portugal, les polémiques ne surgirent pas seulement chez les artistes d'avant-garde contre les conservateurs, mais aussi dans les positions d'avant-garde, parmi les trois tendances indiquées, ce qui, en quelque sorte, explique l'auto-exigence des nouvelles générations.

L'Abstraction, le Néo-Réalisme et le Surréalisme sont les mouvements qui, au cours des dernières quarante années, exercèrent la plus grande influence; mais l'actuelle avant-garde exige une terminologie plus récente, désignant de nouvelles tendances, toutes représentées par des peintres dignes de remarque: Peinture de Signes, Informalisme, Spatialisme, Lettrisme, Op art, Pop art, Nouvelle Néo-figuration, Nouvelle abstraction, Mec-art, Art de l'attitude, Peinture-objet, Environnement, Bad-painting, etc.

Quelques artistes passèrent, tout au long de leur évolution, par plusieurs phases: tantôt, ils s'approchaient d'une tendance, tantôt, d'une autre, arrivant même, parfois, à présenter,

dans un même tableau, la synthèse ou la confrontation de techniques et de conceptions diverses.

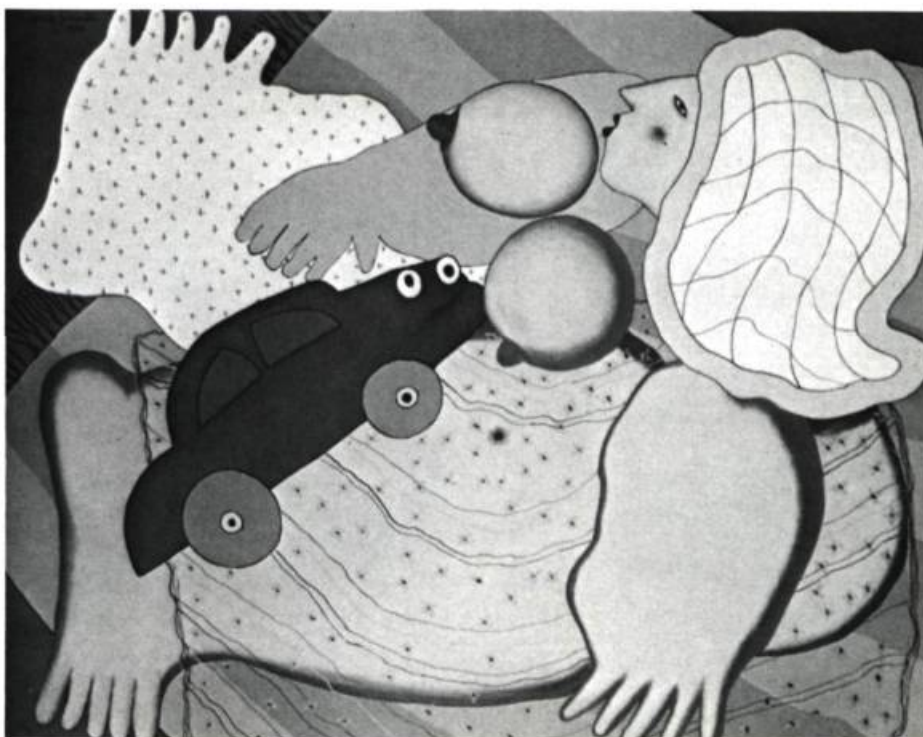
C'est le cas, par exemple, du peintre Eduardo Néry, né en 1938, qui superpose, aux structures créées par sa peinture Op, d'autres structures tridimensionnelles, confrontant le domaine de la représentation et celui de la réalité. Ainsi, quelques-unes de ses propositions, insérées dans «l'Op art», percent dans les techniques de la peinture-objet. Des formes élémentaires, comme le cube, sont représentées dans des perspectives complexes, dont certains détails sont inversés, créant ainsi une alternance dans la perception. En outre, les petits cubes dessinés sont, dans certaines parties, remplacés par de vrais cubes. Collés sur une surface plane, leur relief réel reste en deçà de cette surface plane qui, pourtant, continue à être le lieu de représentation d'une perspective qui fait que nous imaginons les cubes comme placés à une certaine distance. Plus récemment, Eduardo Néry essaye de substituer aux cubes et aux silhouettes élémentaires des figures simples: architectures flottant dans un espace indéfini.

Le défi à la perception, qui a des interprétations contradictoires, et qui plaît tellement aux artistes Op, a été largement exploité par les jeunes peintres portugais, donnant des effets particulièrement intéressants en ce qui concerne les rapports entre l'objet et son signe. Noronha da Costa, né en 1941, a réalisé des constructions au moyen de miroirs où se reflètent des objets disposés d'une façon spéciale. Il place, derrière le miroir, un autre objet, exactement de la même taille et exactement à l'endroit où apparaît l'image reflétée, le *signe* du premier objet. Ainsi, ces constructions se présentent comme un lieu où le réel et le virtuel se confondent. Ensuite, il utilisa des vitres à

demi-transparentes au lieu de miroirs. C'est le lieu de l'image qui l'intéresse de plus en plus: la coïncidence formelle du réel et du virtuel dans la surface du miroir ou de la vitre; le pouvoir de celui-ci, cachant, dématérialisant, niant la matière de ce qu'il faut voir, voilà l'ironie qui permet à cet artiste d'établir, pour ainsi dire, des chocs entre le réel et l'imaginaire. La peinture la plus récente de Noronha da Costa s'inspire du romantisme allemand et du cinéma. Les tableaux présentent des écrans. Il devient difficile de savoir si les figures sont représentées sur la surface de la toile ou sur celle, imaginaire, des écrans.

Une équivoque, provoquée entre la mise en valeur de la surface plane et l'idée de profondeur au moyen du clair-obscur, existe dans la peinture spatialiste de Manuel Baptista, né en 1936. Les formes sont dessinées au moyen de morceaux d'étoffe découpés et ensuite collés sur le support. L'ensemble présente un aspect rigoureusement plan. Mais le peintre recouvre ensuite de peinture ces morceaux d'étoffe, suggérant des halos lumineux. Manuel Baptista rompt ainsi la bidimensionalité afin de créer un espace fantasmagorique.

Carlos Calvet, né en 1928, crée une peinture pop d'une grande complexité, que son évolution personnelle aide à comprendre. Débutant dans le surréalisme, en 1949, les peintres les plus proches de ses préoccupations étaient Braque et De Chirico. Carlos Calvet m'a dit un jour: «Je ne suis pas intéressé à me lier, ou à me faire lier par les autres dans une tendance. Tout au plus, et de façon tout à fait approximative, je dirais que je recherche une transcendance de l'expression pop, ainsi qu'une reconfiguration métaphysique des archétypes, au moyen d'objets communs dont la présence obsédante n'est plus perçue par nous...»



2. José de GUIMARAES *Femme couchée*, 1984.  
Huile sur toile; 81 cm x 100.

Actuellement, sa manière froide de tracer les contours des figures le rapproche de Liechtenstein. Située entre la peinture de De Chirico et celle de l'Américain Lichtenstein, la peinture de Calvet maintient un *frisson métaphysique* apparenté à certains effets engendrés par la bonne littérature de science-fiction. C'est ce que nous pouvons facilement constater dans les titres de certains de ses tableaux, et sur le plan morphologique, dans les espaces noirs, indéfinis, que nous apercevons au delà des objets représentés, en associations insolites ou inspirées directement de rêves. La bande dessinée est aussi à l'origine de certaines compositions de Calvet par l'enchaînement des images.

S'intéressant également au surréalisme, depuis 1949, Eurico Gonçalves, né en 1932, s'est révélé par la poésie et par la peinture; il est toujours attentif aux données de l'inconscient. Exerçant verbalement et picturalement l'automatisme psychique pur, il dépouilla ses figures jusqu'à les réduire à de simples signes engendrés par des gestes purs, réalisés hors de tout ordre imposé par l'extérieur. La gestualité ou l'automatisme abstrait n'est jamais violent chez lui; il est plutôt mis au service de la recherche de ce point le plus profond du monde psychique, où Freud disait que, là, il n'y a plus ni drames ni contradictions. Cette intention de trouver les conditions *existentielles* de l'harmonie et de la plénitude amène Eurico à proposer un surréalisme solaire, joyeux, empreint du culte de l'ingénuité et recherchant des rap-

ports entre le comportement dadaïste et la sagesse du bouddhisme zen.

Le point indiqué par Freud est peut-être en rapport avec certains archétypes qui, selon Jung, règnent dans l'inconscient collectif. Jung se réfère à la forme circulaire comme étant un archétype de l'harmonie et de la plénitude des capacités spirituelles. Il démontra aussi qu'il existe une grande conformité entre les gestes des mains et l'état d'esprit. A partir de ces conclusions des plus grands psychanalystes, nous pouvons comprendre que, pour un surréaliste, dont la poésie est un appel vital de santé, de plaisir, de quiétude et de grâce, la tentation soit grande de découvrir, tout au long de plusieurs années d'expérience, comment l'épuration de son automatisme abstrait peut être rapprochée de la recherche de cet archétype. Pour cette raison, Eurico essaye de combiner la peinture signalétique la plus épurée et la vision de la forme circulaire au moyen de techniques qui enregistrent les réactions les plus spontanées. Il recherche ainsi un rituel que tout le monde peut faire et qui peut contribuer à la réhabilitation de toutes les capacités psychiques, ce qui est, d'après Breton, la finalité du surréalisme.

Plus récemment, un rituel analogue est mis au service de l'étude poétique des moments les plus reculés de l'enfance dans lesquels l'être humain passe de la surface enveloppante du corps de la mère à l'espace en profondeur du vide: un grand drap plié est peint avec des bandes parallèles; en dépliant le

drap, le peintre est surpris de voir les bandes de couleurs gaies et tendres lui suggérer des lignes d'horizon successives; dans ce moment de surprise, il remplit l'espace suggéré avec un geste vital.

Si Calvet et Eurico répondent à une actualisation néo-figurative et abstraite du Surréalisme, on peut illustrer avec Sá Nogueira, né en 1921, une actualisation du Néo-réalisme; ce peintre a le souci de ce qui se passe dans le monde qui l'entoure, essayant de déceler comment les données de la culture interviennent dans la vie quotidienne. Les procédés de communication visuelle sont un domaine dans lequel tout peintre est spécialement préparé et Sá Nogueira se propose d'y exercer, comme un droit naturel, celui de discuter toutes ses autres règles. La distribution de l'espace de la toile ne correspondra-t-elle pas à la division sociale des domaines mythologiques? Les contrastes et les harmonies de couleurs, du noir et du blanc, n'apporteront-ils rien à ce qui se passe entre les objets et les hommes eux-mêmes, noirs ou blancs? La peinture de Sá Nogueira évolue d'un intimisme réaliste vers un art où l'humain émerge en des scènes chargées d'érotisme et de violence, à travers un *fillet* d'impact visuel immédiat.

Un autre peintre intéressant est Joaquim Rodrigo, né en 1912. Après s'être adonné à l'abstraction géométrique la plus stricte, Rodrigo créa, en 1961, une sorte de nouvelle figuration qui essayait d'enregistrer une narration. Cette année-là, j'ai moi-même employé le mot «populaire» pour caractériser le sens poétique de cette démarche; d'autres ont parlé d'*imagerie populaire*, et on a fini par considérer Rodrigo comme un initiateur du Pop art. Mais je crois que le cas Rodrigo est plus simple, plus particulier, et très significatif de la vie culturelle et politique au Portugal pendant la dictature de Salazar. Quand, en 1961, je disais «populaire», je ne me référais ni au milieu rural ni aux images de la publicité ou de la télé. Je parlais des images simples qu'on dessine pendant que l'on parle et je faisais remarquer que Rodrigo choisissait des sujets dont tout le monde parlait. Mais, justement, il s'agissait d'*événements politiques*: la mort de Lumumba, l'assaut du bateau Santa-Maria par un groupe de révolutionnaires portugais, etc. On parlait de ces événements à voix basse, on craignait que les policiers puissent écouter. La parole était une manière de résister. On parlait de ce qu'on ne pouvait pas écrire. Donc, présenter des images, c'était une façon de prolonger ces conversations et c'était aussi une provocation.

Plus récemment Rodrigo est devenu contemplatif, ses motifs sont la narration de voyages personnels. Mais il est aussi intéressé à systématiser son expérience de peintre, devenant de plus en plus sobre et direct. Il n'utilise presque jamais plus de quatre tons.

Si Vieira da Silva, Bértholo, Costa Pinheiro, Nery, Noronha da Costa, Baptista, Eurico, Calvet, Sá Nogueira et Rodrigo peuvent illustrer les tendances prédominantes de la peinture portugaise actuelle, cela ne signifie pas pour autant qu'ils soient les seuls peintres

### 3. VIEIRA da SILVA

*Table ronde*, 1940.

Lisbonne, Fondation Gulbenkian.





4. Carlos CALVET  
*O lapis revelador*, 1978.

à mériter d'être connus, car beaucoup d'autres sont également représentatifs. C'est le cas, parmi les plus actuels, de Nadir Afonso, Charrua, Menez, Lourdes Castro, Jorge Pinheiro, Dacosta, Helena Almeida, Pomar, João Vieira, Paula Régo, Ângelo de Sousa, Álvaro Lapa, Jorge Martins, António Sena, Eduardo Luís, Anna Vieira, Joaquim Bravo, Azevedo, Skapínakis, José de Guimarães, Júlio Resende, Sérgio Pombo, Garça Morais, Pedro Calapez, et d'autres.

José de Guimarães, né en 1939, en réalisant des constructions avec des miroirs et des cartons peints avec des couleurs vivantes, est arrivé à une féerie populaire assez séduisante,

mêlée pourtant d'un amour kitsch. L'expérience acquise dans ces pseudo-sculptures s'est raffinée dans sa peinture la plus récente, dans laquelle il assume l'expression d'une sorte d'exorcisme libérateur, «entre les paradigmes de l'homme-robot et de l'homo ludens», comme l'a remarqué le critique Fernando Pernes.

Un cas étonnant est celui d'António Dacosta, né en 1914. Promoteur du Surréalisme en 1940, il cesse de peindre, en 1947, puis recommence, vers 1977, devenant vite un maître de la Figuration libre. Avec Paula Régo, Dacosta a une grande influence dans la jeune peinture portugaise, que celle-ci se veuille *bad* ou non.

