

SYMBOLISME ET MODERNISME DANS LA PEINTURE PORTUGAISE

PROPOSITION D'UNE NOUVELLE PERSPECTIVE

José-Augusto FRANÇA *

L'histoire de l'art moderne au Portugal commence, selon l'usage, par l'Exposition Libre réalisée à Lisbonne en 1911 par des peintres nationaux qui étudiaient à Paris et y découvraient l'impressionnisme de leurs grand-parents. Ils y tenaient et l'engagement polémique de leur animateur et porte-voix, Manuel Bentes, était nécessairement mal vu de ses compatriotes. L'impressionnisme, dévotion des uns, accusation des autres, n'était pourtant rien de plus qu'une référence car ce que les jeunes "parisiens" voulaient c'était "être libres", échappant "aux dogmes de l'enseignement, aux impositions des maîtres, aux influences des écoles. "Une seule école - la Nature; un dogme unique - l'Amour" proclamait Bentes, plus ou moins suivi par ses moroses compagnons d'aventure dont Eduardo Viana à ses débuts, plutôt près du naturalisme rural de Malhoa. Leurs idoles: Monet, côté Nature, et Puvis de Chavannes et Rodin, côté Amour; et Carrière, fumeux à souhait, image du vague sentimental qui attirait les jeunes cœurs lusitaniens un peu perdus dans la capitale des arts et du monde, et encore plus dans leur propre pays ... D'un côté, le souvenir douloureux de Nobre à Paris ou de Cesário à Lisbonne, de l'autre, la présence imposante de Malhoa et de ses "Ivrognes", glorieusement au Salon de la Société des Beaux-Arts, à Lisbonne, en 1909, et reexposés deux ans après, avec un succès redoublé par le populisme républicain qui, entretemps, avait eu sa révolution.

Certes, à Porto, António Carneiro ¹ passionné également de Puvis et de Carrière, avait peint, dans le virage du siècle, l'Amour, l'Espérance et la "Saudade" et s'était donné à voir, "Ecce Homo" de toutes les douleurs, mais lui-même se plaignait de la concurrence victorieuse des autres, ces réalistes à la José de Brito, avec leurs chairs dégoûtantes, républicaines, si nécessaire ... Il y avait donc, en 1911, trois situations dans la peinture portugaise: celle représentée par le binôme naturaliste-réaliste Malhoa-Brito, Lisbonne-Porto, celle représentée par le symbolisme de Carneiro à Porto et, finalement, celle définie par les "jeunes de Paris", qui juraient à la fois par l'impressionnisme et par le symbolisme, sans faire pour autant état de convictions esthétiques exagérées. On pourrait fixer les dates des trois attitudes, respectivement dans les années 1880, 1900 et 1910 - ce qui correspond à l'évolution des goûts artistiques (et littéraires) portugais, voire de la mentalité nationale.

Mais on a laissé derrière la porte un protagoniste important de cette histoire: Columbano. Il était (celà fut déjà écrit) "lePortugais sans Portugais" ², car, dans le même ordre d'idées, ceux-ci avaient Malhoa pour peintre: Malhoa était leur Portugais, dans la mesure où ils étaient les Portugais du peintre des "Ivrognes" et du "Fado". Le cercle de la mythologie nationale se refermait autour de Malhoa; Columbano lui était, pour ainsi dire, excentrique. Tout comme son frère Rafael Bordalo, d'ailleurs, mais dans un sens inverse: car celui-ci, "Portugais tel quel" ³, avait le bon sens de s'en amuser par Zé Povinho interposé. On a déjà assez réfléchi sur ce personnage de la comédie portugaise, pour y voir,

nécessairement, l'image de ces mêmes Portugais qui aimaient Malhoa et que Malhoa aimait, du fond de leurs coeurs ou de son coeur, innocents les uns comme les autres... L'innocence culturelle de Malhoa, sans doute supérieure en qualité à celle de Brito, était, précisément, celle des Portugais qui manquaient à Columbano. Elle était toute autre que celle de Carneiro - et il n'y a nulle raison de penser que l'innocence de Bentes et de ses amis de l'exposition de 1911 leur était plus utile ...

Revenons cependant à ceux-ci, épris de Nature et d'Amour et ne sachant pas très bien comment relier les deux pôles de leur affection. La fidélité muette d'un Silva Porto aux paysages qu'il a appris à regarder à Barbizon et à voir au Portugal (même avec les yeux du coeur dont Ramalho Ortigão se portait garant, de façon à la fois positiviste et nationaliste) ne suffisait pas à Bentes, une trentaine d'années plus tard; c'est pourquoi il en parlait trop longuement.

Indécise, sinon équivoque, l'"Exposition libre" prolongeait le XIXe siècle naturaliste; toute allusion à des préoccupations d'ordre symboliste n'avait qu'une intention polémique aux conséquences bien nulles chez les exposants, dont les destins y resteront étrangers. L'"Amour" évoqué s'arrête donc dans ces quelques phrases de Bentes, au niveau d'une promotion d'apprentis peintres dont leur contemporain parisien, Amadeo de Sousa-Cardoso, disait, en même temps, qu'ils "marchaient dans une routine arriérée". Ce n'était certes pas eux qui auraient pu donner satisfaction à l'anarchiste Aquilino Ribeiro qui, deux ans auparavant, avait écrit de Paris qu'en ce qui concernait les "artistes portugais" y résidant, "on restait dans l'attente de la révolution des arts au Portugal" ... Il est vrai qu'Aquilino ne mentionnait aucun des jeunes exposants de 1911 - pas plus, qu'Amadeo qui n'existera pas, en termes historiques, avant 1912.

Ce fut alors que cet ami et voisin de Pascoaes et de Laranjeira d'un côté, et de Modigliani de l'autre, entre Amarante et Paris, se mit à peindre des châteaux héraldiques dressés sur des sites de rêve où monts et merveilles éclataient sous le regard immobile de chevaliers de légende. Il dessina alors également les illustrations de Saint-Julien l'Hospitalier où Flaubert s'étaît offert un songe magestueux et ambigu, dans un manuscrit qui resta caché aux yeux du monde; et les vingt dessins d'un album où la critique a vu passer l'ombre de Gauguin et de Beardsley dans une "poésie barbare", "sorte de tapis d'Orient plus composé qu'une galerie de mosquée". Amadeo "mexicain", "mohican", voire "persan", dont "la forme des êtres et des objets pousse le symbolisme jusqu'à l'exagération de la vérité, par la surexcitation de l'intensité"⁴.

Le mot est lâché, ce Symbolisme que la peinture de ses compatriotes avait enterré douze ou seize ans auparavant dans des collections jalousement fermées aux regards du public, chez des mécènes cultivés, dans des demeures provinciales. António Carneiro avait ployé sous les douleurs de sa vie quotidienne, Leopoldo Battistini avait exalté la splendeur du corps de la femme aimée, reine miraculeuse que Sagamor (celui d'Eugénio de Castro) rencontre dans la douceur mélancolique d'un paysage de cyprès. Chacun d'eux une seule fois et "basta", pour les besoins de l'imaginaire national, vers la fin d'un siècle qui tardait à mourir, entre sphinx et bijoux aux éclats mortels.

Amadeo appartenait à une autre génération qui cherchait du neuf à Montparnasse. Il le trouvera bientôt, cubiste, futuriste, abstrait, voire "puriste" et "dada" - "un peu de tout", en somme, dans une boulimie de nouveau-riche d'idées qu'il captait mal, pri par "la fièvre de la vie moderne". Ses dessins de 1912 participaient, d'après lui, d'un "sentiment" et d'une "psychologie romanesque(s)": c'était du "descriptif" alors que l'art entrait dans une phase dominée par l'"inventif" et il se devait de suivre cette "grande évolution" qui donna

l'art moderne au Portugal et le Portugal à "l'Europe du XXe siècle" - Almada Negreiros dixit, en décembre 1916, lui qui était "poète (et pamphétaire) futuriste et Tout" ...

Ce "Tout" n'en était pas moins exclusif de sa propre phase de poésie symboliste en prose, pleine de Colombines, d'Eves, de "saudades" et de ruines ("Orpheu" No.1), de ses Pierrots et de ses nymphes écoutant les sons envoûtants d'une flûte de Pan - ou de son Christ sans visage dans l'attente de la mort universelle. Son nouvel ami Amadeo se libérait, lui, d'un passé où l'ombre de Modigliani se profilait un peu trop et il faisait alors figure de pionnier, "première découverte" nationale dans le nouveau siècle né en 1915 avec le numéro 2 d'"Orpheu".

Qui d'autre pourrait lui disputer ce poste d'avant-garde de "la plus grande des luttes"? Santa-Rita-Pintor sans doute, le héros de ce même tome de la revue, avant de l'être à nouveau dans le "Portugal Futurista", deux ans et demi plus tard. Il était le seul "futuriste déclaré en Portugal"; il n'y en avait qu'un - "c'est moi", affirmait-il en avril 1916...

On ne connaît que très peu de sa production, dont une partie (grande, petite?) fut détruite lors de sa mort, en 1918, d'après sa dernière volonté. Les "hors-textes" d'"Orpheu" et les reproductions de "Portugal Futurista" s'ajoutent ainsi à deux tableaux qui sont restés, une tête cubo-futuriste, disons, et une composition de jeunesse, sorte de canular, sans signification véritable où il est question d'Orphée aux enfers. Mais, derrière ces oeuvres, il y a deux textes de Bettencourt Rebelo et de Carlos Parreira, que l'on ne doit pas oublier. Le premier ouvre le numéro unique de "Portugal Futurista" à côté d'une photo clownesque de l'artiste, "devin latin" à la "sensibilité médiumnique", homme de "Vertige" qui dominait le vertige. Parreira publia en 1919 sept pages "in memoriam" de son amitié⁵ qui prennent les accents surannés du symbolisme décadent le plus évident. Il y évoque la figure, étrange du peintre, son "profil de caule" dont les costumes attendaient des "cérémonies mystiques de catafalque", ses "doigts longs et pétioles de violoniste phytique", son "front d'une pâleur de camélia blanc", ses cheveux "comme des oiseaux nocturnes gelés contre une statue d'éphèbe", ses gestes "hiper-inquiets", sa "voix d'hémoptyse" ... "Intoxiqué d'art", "antenne plurivibratile, hallucinatoire", "gothicisant des envols", Santa-Rita n'admettait que de rares amis dans "le tabernacle de son intimité"; on pourrait alors l'imaginer se promenant avec Oscar Wilde et Jean Lorrain "dans le crépuscule de laque de Florence" qui tombait sur l'Avenida da Liberdade ...

Santa-Rita était de "l'espèce des exilés", la revue "Orpheu" était "un exil de tempéraments d'art" et, l'année suivante, une revue éphémère a pris finalement le nom qui planait, "Exílio". L'art de nos jours ne vit-il pas dans une "névrose divine"? Aarão de Lacerda l'affirmait dans une conférence lue lors du salon des Modernistes organisé en 1915 à Porto⁶ fief symboliste, certes, où régnait le bon Carneiro qui illustra le texte. Si personne n'était plus "lisboeta" que José Pacheco (à moins qu'il ne fut "de Paris", comme Sá-Carneiro et Almada qui s'en vantait; ils ne l'étaient pourtant pas ...), on ne lui doit pas moins la couverture du N° 1 d'"Orpheu" et celle des poèmes de Sá-Carneiro, "Dispersão", et de ses contes de "Céu em Fogo", en 1914 et 1915, compositions laborieuses dans un goût décadent qui définira toujours la personnalité de l'animateur par excellence du "modernisme" des années 20 portugaises.

Entre le futurisme et le symbolisme les liens sont étroits, chez Marinetti ou lorsque Boccioni peignait ses "états d'âme"; cela est bien connu. Le symbolisme initial des futuristes portugais (le peintre Amadeo, le poète Almada - pour ne pas parler ici de Pessoa ou de Sá-Carneiro, ou de Santa-Rita tel qu'en lui-même) leur devint plus ou moins étranger, dans la "grande évolution" du peintre d'Amarante, un peu moins dans les Pierrots mélancoliques

ou les gens du voyage qu'Almada ne cessera de peindre, quarante ans durant - avant de plonger dans l'univers sidéral des nombres, déjà ouvert, vers 1925, aux yeux éblouis d'"Antunes", son apprentissage terminé, dans les dernières pages de "Nome de Guerra". Symboliste, ce "poète futuriste" le sera toujours, en dialoguant avec Pythagore ou Platon, Prométhée ou Psyché, Galilée ou Léonardo, la Vie et la Mort, sous le regard de son Ange Gardien - "ange de beauté et plus beau que tout autre, sans comparaison aucune, tel le rêve doré de chacun" ⁷ ... Le même être ai l'é traversera la scène dramatique de la "Nau Catrineta" perdue et retrouvée. Ceci en 1924 comme en 1946, au théâtre comme en peinture.

On ne pourrait donc imaginer Almada Negreiros sans les racines symbolistes qui sont restées dans son oeuvre et dans sa personne de "Narcisse de l'Egypte", comme une empreinte magique et indélébile. La modernité réclamée par lui à propos d'Amadeo...) et, en même temps, par la grande voie cosmique du "théléon", le "nombre parfait" platonicien. Amadeo ne s'arrêtait certainement pas à de telles barrières culturelles: il cherchait moins loin, à Montparnasse ou au "Sturm" berlinois, quitte à se dépasser, voire se défoncer, à la fin de sa "vita brevis" dans des explosions d'objets inutiles - où le Christ en croix aura une place isolite...

Mais ce "futurisme" (car l'étiquette ne manqua pas d'être collée à ces oeuvres, où, tous les courants esthétiques mélangés, un esprit "dada" ne manqua pas de faire irruption, avec une rage d'exil provincial) trouva chez Santa-Rita une situation autre, de "Vertige". On nous l'avait déjà dit mais c'est ce qui poussa Raul Leal, compagnon de route exalté et combien authentique, jusqu'à l'extrême malheur, à une "divagation outre philosophique" au sujet du peintre, toujours dans "Portugal Futurista" - suivie d'une importante lettre, sans date, adressée à Marinetti, restée inédite jusqu'en 1966. Elle fut alors attribuée à Pessoa, qui avait commencé à la traduire en anglais - avant d'être restituée à son auteur véritable en 1969 ⁸.

Le futurisme s'y voit accusé de ne chercher que "la raison physique, externe, superficielle et empirique (des impressions)", et non "leur raison métaphysique, intime, profonde, abyssale". Celle-ci ne peut être atteinte que par "la pensée qui se transcende et gagne l'état suprême du Vertige". Les futuristes se trouvent, hélas, "en deça de la pensée", alors que Leal "préfère l'autre côté, le côté pur". Là l'attend le "Vide-Astral,, cette Infinité-Vide, entièrement animique, ce Phantasme-Vide dans le Vertige (le Vertige "labyrinthisant") aussi horrifiant que sublime, la pure essence de la Vie". Une nouvelle religion et une nouvelle église, "paraclétiennes" (que Dieu ordonnait au philosophe de fonder et d'annoncer) voyait dans la Mort "une vie entièrement abstraite (...), pleine d'un Vide infini entièrement animisé", car le propre de la Mort est l'animisme et le Vide. Vie et Mort se réunissent donc dans l'infini qui, "suprême aspiration futuriste" d'après Leal, doit être plus riche que ce que les futuristes ont toujours pensé ou supposé car il se doit d'inclure "tout ce qui a existé (rien ne doit être perdu dans l'histoire) et tout ce qui existe encore" - dans une "synthèse suprême".

Les concepts (ou les mots, les mots ...) s'inscrivent dans ce discours de Raul Leal tendant à une sorte de "surfuturisme" qui (si on ose le dire) n'est pas très loin du surréalisme déjà alors proposé par Apollinaire, dans un cas comme dans l'autre en dérive symboliste.

Car tous ces futuristes et para-futuristes portugais des années 10 avaient en commun (et également en commun avec les italiens) une racine spirituelle et culturelle symboliste. Et ils n'étaient pas sans regretter, avec Pessoa, le caractère par trop photographique et abstrait du futurisme - alors que "l'art, d'une façon ou d'une autre, est anti-photographique

et concret"⁹. Quoi de plus concret que la Mort ou la Vie, l'Amour et la "Saudade", voire le Vide et l'Infini ? Et quoi de moins prenable en photo qu'une vision ?...

Les historiens de art du modernisme portugais ont donc le choix d'insister sur la coupure-futurisme en 1915 (N° 2 d'"Orpheu" avec les "hors-textes" de Santa-Rita qui vont de pair avec les poèmes d'Alvaro de Campos et de Sá-Carneiro) et 1916 (expositions d'Amadeo, ou déjà en 1913, l'année de sa "grande évolution" cubiste à Paris, mais inconnue au Portugal) - ou de se poser la question esthétique initiale sur la période précédente d'Amadeo, à l'allure "persanne", et la présence envoûtante des Pierrots et des Christs d'Almada, plutôt "Narcisse de l'Egypte" que "poète futuriste", et de voir Santa-Rita par les yeux, ô combien laqués et florentins, de Carlos Parreira ... Et de prêter attention à certain mot que Bentes, tout innocent qu'il était, ne fut pas sans annoncer en 1911 - cet "Amour" que Carneiro avait enterré avec lui dans les pages nébuleuses d'"A Águia". Quand arriverait-il, le "Super-Camões" de Pessoa, capable de le porter en triomphe vers la chasteté de Dom Sébastien, "roi du mystère", embarqué sur "le dernier vaisseau" de l'Empire ? ...

C'est une histoire de nostalgiques hésitations qui se constitue à ce début tardif du XXe siècle si semblable à la fin traînante de son prédécesseur. Une histoire prise entre des souvenirs et des appétits, les appels plaintifs du passé et les fragiles défis du futur ...

Péché, jamais racheté, des origines, dans un temps national immobile? Péché nécessairement vécu, plus qu'assuré, d'une génération à une autre ? Une trentaine d'années plus tard, Mário Eloy n'est-il pas mort plongé dans les symboles confus de sa folie, alors qu'António Pedro et António Dacosta tiraient des profondeurs de leur imaginaire insolite des symboles de fête et d'amour, de mort et de désespoir ?

... Mais l'histoire de l'art commence par l'acte de voir. Les expositions sont faites pour donner à voir et il faut faire voir pour comprendre - pour fixer une image historique dont nous nous rendons maintenant compte qu'elle est confuse plus que contradictoire. Une grande exposition de peinture, qu'actions littéraires, théâtrales et musicales, bien entendu, accompagneraient, fut étudiée et proposée en 1989 aux responsables officiels de la culture nationale et également à la Fondation Gulbenkian¹⁰. À son entrée devait se dresser la statue de l'"Exilé" de Soares dos Reis; d'autres exilés, à l'extérieur comme à l'intérieur du pays et de sa sombre histoire, tapisseraient les cimaises de leurs images oubliées. "Exil de tempéraments d'art" en 1915, "Orpheu" resta fidèle à lui-même, en "traversant une série infinie d'ismes"; chose "hilarante" ¹¹ si l'on veut! De toute façon, le destin d'une exposition (possible ou impossible) est d'être un fait social ...

* Universidade Nova de Lisboa.

Conférence lue le 15 avril 1990 à la Sorbonne, Paris.

¹ Voir J.-A. França, *António Carneiro*, Lisboa, 1973; Laura Castro, *António Carneiro*, Lisboa, 1997.

² Voir J.-A. França, *Malhoa, o Português dos Portugueses & Columbano, o Português sem Portugueses*, Lisboa, 1987.

³ Voir J.-A. França, *Rafael Bordalo Pinheiro, o Português tal e qual*, Lisboa, 1981.

