

**La femme-animal dans l'œuvre de Graça Morais :
une identification entre fragilité et puissance visionnaire**

**The woman-animal in the work of Graça Morais:
an identification between fragility and visionary power**

CHRISTINA TSCHÉCH¹

Résumé : La femme-animal traverse l'œuvre de Graça Morais depuis les années 80. Être hybride, à mi-chemin entre humain, animal, et parfois végétal ou surnaturel, elle semble dotée d'un pouvoir salvateur. Liée à la terre, garante de la mémoire, son pouvoir d'enfantement la rattache à l'avenir, lui conférant un don de prémonition. Graça Morais s'identifie souvent aux animaux de Trás-os-Montes, renforçant son lien avec sa terre natale. Cette femme-animal s'enracine dans le primitivisme surréaliste et l'anthropologie de Lévi-Strauss, actualisés par des artistes des années 60.

Mots-clés : Femme-animal ; hybridation ; visionnaire ; écoféminisme.

Abstract: The woman-animal has been recurring in Graça Morais' work since the 1980s. A hybrid being, part human, part animal, and sometimes vegetal or supernatural, she appears endowed with a salvific power. Connected to the earth and a guardian of memory, her power of creation ties her to the future, giving her a gift of premonition. Graça Morais often identifies with the animals of Trás-os-Montes, reinforcing her bond with her homeland. This woman-animal is rooted in surrealist primitivism and the anthropology of Lévi-Strauss, updated by artists of the 1960s.

Keywords: Woman-animal; hybridization; visionary; ecofeminism.

==

¹ AEI — Université de Paris-Est Créteil ; LIPHA — Laboratoire Interdisciplinaire d'Étude du Politique Hannah Arendt, France. ORCID ID : <https://orcid.org/0009-0000-3793-4972>.

Pinto com o coração na mão e na cabeça.
(Graça Morais, 2016)

Como o isolamento era total, descobri o mundo
a brincar nas fragas, nos lameiros, dentro de uma
oliveira. [...] As mulheres pareciam formigas, os
homens sempre muito viris.
(Graça Morais, 2011)

La femme-animal traverse l'œuvre de Graça Morais comme un fil rouge depuis les années 1980. Être en devenir, gracieuse et vigoureuse à la fois, à mi-chemin entre l'humain et l'animal, frôlant parfois le règne végétal ou surnaturel, elle semble être dotée d'un pouvoir salvateur. Elle s'inscrit entre le passé et l'avenir : son lien intrinsèque à la terre fait d'elle une garante de la mémoire, et son pouvoir d'enfantement la rattache au futur, lui conférant un don prémonitoire. En l'unissant avec l'animal, l'artiste lui attribue une force particulière pour affronter toutes les crises passées et à venir. Dans plusieurs autoportraits, Graça Morais s'identifie elle-même aux animaux de sa région, Trás-os-Montes, affirmant ainsi ses liens avec sa terre natale. À travers ces projections aux aspects chamaniques, la chèvre, la sauterelle et la perdrix apparaissent comme les animaux totems de l'artiste, l'assistant sur les champs de bataille des crises de l'humanité. Cette femme-

-animal puise non seulement ses racines dans ce contexte individuel portugais, mais également dans le primitivisme dur du Surréalisme et son intérêt pour l'anthropologie structuraliste de Lévi-Strauss, une tendance revivifiée et actualisée au cours des années 1960 par des artistes isolés qui prônent un retour à la nature.

Sur un dessin au pastel de 2012 (Fig. 1), issu de la série *Les ombres de la peur*, qui nous met face aux catastrophes et crises contemporaines, une silhouette féminine couronnée de bois de chèvre semble surgir tel un spectre des eaux profondes d'un lac ou d'une rivière. La blancheur pastelle de sa chair teintée de rosée et jaune se détache d'un paysage dans des tons sombres aux éclats multicolores. Un cerne rouge vif fait ressortir sa tête et son regard troublant et troublé. Cette femme-animal nous scrute surtout avec son œil gauche, sombre, mais malgré cette noirceur, son regard paraît tendre et préoccupé. Son œil droit est injecté de sang, comme infecté, le regard délayé semble ailleurs. Ce visage ovale et longiligne aux iris hétérochromes rappelle les silhouettes élancées d'Amedeo Modigliani, dont un œil, blanchi, comme aveuglé, signifiait le regard porté vers l'intérieur.



Fig. 1 – *Les ombres de la peur* (série), 2012. Fusain et pastel sur papier, 111,3 x 75,8 cm. Coll. de l'Artiste.

Engloutie jusqu'à la taille dans cette mare obscure, cette apparition hybride suscite une sensation d'inquiétante étrangeté. Sa chevelure tombe par mèches rouge vif sur ses épaules, tel du sang frais. Au niveau du cœur, un épanchement rouge foncé se détache de son vêtement blanc à la manière d'une blessure. Ce rouge qui marque le corps et qui se reflète sur les silhouettes obscures occupant

l'arrière-plan contraste fortement avec la couleur vert-bouteille de l'eau d'où émerge la silhouette. Mettant en lien l'univers local et le monde de dehors, cet autoportrait en chèvre de Graça Morais rassemble plusieurs éléments qui marquent son œuvre : d'une part, l'inquiétude de l'artiste face aux crises humanitaires, exprimée par son regard à la fois introspectif et avertissant, mais aussi par la

foule obscure à l'arrière-plan, et, d'autre part, le rattachement à sa terre et ses traditions, signifié par son devenir-chèvre, l'animal traditionnel de sa région.

Trás-os-Montes est une contrée rurale d'une beauté rare qui se caractérise par l'importance de la chasse et de la pêche. Ainsi, cette femme-chèvre renvoie à la Festa da Cabra e do Canhoto, une importante cérémonie traditionnelle célébrée chaque année à la fin du mois d'octobre, lors de laquelle une grande figurine de chèvre est brûlée en souvenir d'une célébration celtique. Avec cet autoportrait, Graça Morais s'inscrit dans l'Histoire de l'Art du XX^e siècle parmi tous les grands artistes qui se sont identifiés à l'animal pour affirmer leurs liens avec la nature dans l'intention de réhumaniser l'homme. Plongée dans ce paysage aux accents primordiaux et affirmant ainsi ses liens intimes avec sa région natale, au nord du Portugal, elle porte, d'un œil, un regard vers l'intérieur, l'imaginaire artistique, tout en exprimant par l'autre œil, dirigé vers le spectateur, une vision préoccupée monde. Ce regard d'un œil, hésitant et ambigu, fait, selon l'artiste, allusion à notre insensibilité face aux horreurs du monde que les médias et réseaux sociaux relaient dans nos foyers : « Cette image de ne couvrir que la moitié d'un visage est l'image de voir d'un œil et d'oublier ce que l'on voit de l'autre »²

(Morais, 2011). Coiffée de bois, Morais apparaît comme une chamane, une guérisseuse qui s'est donnée pour mission de réconcilier l'homme avec la terre.

Dans un premier temps nous nous intéresserons à cette femme-animal, chèvre, perdrix ou encore sauterelle, en tant qu'être ambigu ancrée dans un contexte intime entre passé et avenir, eu égard aux autres artistes célèbres ayant choisi un ou plusieurs animaux comme *alter ego*. Toujours dans cette même perspective, nous considérerons le rôle de la femme-chèvre en tant que lanceuse d'alerte face aux conflits contemporains, qui, à l'instar des expressionnistes et dadaïstes allemands, amène le spectateur au cœur des catastrophes humanitaires pour le confronter aux défis de la société actuelle. Puis, nous tenterons de démontrer, en associant le devenir animal de Graça Morais à celui de l'artiste cubaine Ana Mendieta, née la même année, que l'œuvre de Morais s'inscrit aussi dans le contexte artistique particulier des années 1970-80, durant lesquelles certains artistes performeurs, animés par un sentiment de « désenchantement » et de déracinement, se sont glissés dans le rôle du chaman, afin de rétablir une relation originelle avec la terre-mère ou d'affirmer leurs liens avec leur terre natale dans l'intention de se charger d'une mémoire ancestrale.³

² « Essa imagem de tapar só meia cara é a imagem de ver com um olho e com o outro esquecer o que se está a ver ». Traduit par mes propres soins.

³ Cf. Tschach, 2005 ; 2006 ; 2014 ; 2019.

1. L'animal comme *alter-ego* ou emblème spirituel entre fragilité et puissance visionnaire

Parmi les créatures hybrides qui apparaissent dans l'œuvre de Graça Morais, plusieurs animaux sont associés à la femme : la perdrix, la sauterelle et la chèvre. Si dans ses tableaux poético-politiques hommes et femmes deviennent animal, la fusion femme-animal prédomine dans son travail, puisqu'il s'agit d'un univers autoréférentiel. Cependant, selon l'historienne de l'art Helena de Freitas, ce ne serait pas au sens d'un dessein féministe que l'artiste consacre une attention particulière à la condition féminine, mais son intérêt pour le féminin serait plutôt lié à son « intériorisation d'un monde local et personnel et du besoin de l'élargir » (Freitas, 2017 : 9). Dans ce contexte intime, la sauterelle (Fig. 2) ferait allusion aux villages de Trás-os-Montes laissés aux femmes en raison de l'émigration masculine et ainsi au pouvoir collectif des femmes, à la fois fort et fragile. Cette ambiguïté, Freitas la

perçoit aussi dans le travail agricole des femmes, où elles se voient munies de la pelle et de la faux, des outils qui peuvent également servir à des fins de violence. En ce sens, la femme-sauterelle représenterait la complexité de l'univers féminin dans cette région du Portugal, « prisonnier du cocon domestique, mais prêt à se libérer » (Freitas, 2017 : 9-10). Selon Freitas, Graça Morais s'est intéressée dès 1982 à la force symbolique de l'animal dans des réalisations inspirées de Picasso, qui auraient en commun « les sources primordiales du paysage humain de l'artiste et, dans ce paysage, les signes de la force dramatique du féminin au moyen de la convocation de l'animal » (Freitas, 2017 : 10). Morais elle-même rattache l'apparition de la femme-sauterelle dans son œuvre à une expérience vécue : cet insecte, d'une beauté fragile, découvert un jour dans son atelier, aurait fait naître en elle un sentiment d'empathie, et elle l'aurait assimilée immédiatement à la femme et à la vie féminine dans sa région.⁴

⁴ Relaté par Freitas (2017 : 9).



Fig. 2 – *Métamorphoses* (série II), 2001. Gomme laque et entre de Chine sur papier, 15 x 15 cm. Coll. d'Artiste.

La sauterelle a également fasciné Salvador Dalí, qui ramène son rapport ambigu à l'insecte à ses souvenirs d'enfance en Espagne.⁵ Sa fascination se serait transformée en dégoût au moment où il aurait assimilé la tête de l'orthoptère à celle d'un poisson. Un autre événement marquant accentue encore ce qui deviendra une réelle phobie : des camarades de classe lui auraient jeté un jour des sauterelles à la figure (cf. Dalí, 2006 : 311).⁶ Dans sa peinture et son dessin aux titres évocateurs *Moi-même à 10 ans, quand j'étais un en-*

fant-sauterelle (complexe de castration), datée de *circa* 1933,⁷ il s'identifie ainsi à l'insecte sauteur, qui le ramène à la fois à son enfance, au paysage de Cap Creus et aux origines du temps, puisque, selon l'artiste, son monde est « l'un des plus vieux de l'animalité sur terre ferme » (Dalí, 1963 : 39). Dalí conférait au Cap Creus cette dimension d'univers préhistorique.⁸ Déjà en 1929, dans son autoportrait-paysage *Le grand masturbateur*, il avait non seulement assimilé la sauterelle, mais aussi les formations rocheuses du Cap à son corps.

⁵ Chez l'artiste espagnol, la sauterelle est une figure surréaliste proche de la mante religieuse que l'on ne peut pas cantonner dans une seule signification : « La *sauterelle* est la chimère du peintre et une allégorie de la souffrance (et de l'agonie) qui le terrorise. Elle est tour à tour poisson, mammifère, cheval, oiseau (coq) et insecte. Il est indubitable qu'elle revêt aussi une signification sexuelle » (Dalí, 2006 : 332-333, note 50).

⁶ La sauterelle était la principale phobie de l'artiste depuis qu'il en avait associé la tête à celle d'un poisson gluant qu'il avait attrapé dans son enfance. Cf. Dalí, 2006 : 309-310.

⁷ Huile sur bois, 21,9 x 16,19 cm. Coll. Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg, Floride : <https://www.salvador-dali.org/fr/oeuvre/catalogue-raisonne-peinture/obra/208/moi-meme-a-10-ans-quand-j-etais-l-enfant-sauterelle-complexe-de-castration> (consultée le 09-08-2024).

⁸ « Le saut de la sauterelle est une épreuve de la réalité qui affirme la sortie de ce monde et fonde la thèse du traumatisme de la naissance à laquelle Dalí adhère sans retenue » (Dalí, 2006 : 308, note 39).

Son visage fusionne avec la morphologie du paysage de prédilection et d'inspiration⁹, pendant que la sauterelle collée sur sa bouche évoque sa phobie de l'insecte omniprésent dans cette région. Gangréné par les fourmis, l'orthoptère mourant fait aussi allusion à un fait de sa vie intime, la libération d'une mère trop dominante grâce à son union avec Gala. En tant qu'animal d'identification enraciné dans son paysage natal, la sauterelle fait ainsi partie de la mythologie personnelle de Dalí, au même titre qu'elle participe à l'univers intime de Graça Morais, ce que les deux artistes montrent par une union avec l'insecte ou par une sorte de métamorphose qui évoque leur lien intrinsèque au paysage natal.

Si la métamorphose de la femme en oiseau est omniprésente dans l'œuvre de Morais, la femme-animal comme *alter ego* apparaît en particulier

dans son *Diário com perdiz* (2006). Dans ce petit recueil, où le texte se juxtapose aux dessins, la perdrix est, comme le dit si bien Helena de Freitas (2017 : 10), une « impulsion métaphorique » de l'ordre de l'intime. L'oiseau y apparaît agonisant dans une succession d'images, associé à la phrase « Ma perdrix est bientôt défaite ». Selon Freitas, ce journal matérialise l'idée de fusion de l'auteur avec son animal mythique, puisque Graça Morais se projette elle-même dans ce petit oiseau à l'article de la mort, qui est à la fois symbole de la grâce féminine et de la proie. Cette assimilation de la femme à un oiseau traqué, thème que l'artiste développe dans des œuvres originales et diverses depuis les années 1980, signifierait alors une réflexion sur la hiérarchie de genre liée à la chasse et à la survie qui déterminait pendant des siècles la vie rurale dans sa région (Freitas, 2007 : 10) (Fig. 3).



Fig. 3 – *La chasse*, 2001. Encre de Chine et pastel sur papier, 24 x 32 cm. Coll. de l'Artiste.

⁹ « Dans ces lieux privilégiés, on touche presque la réalité et la dimension sublime. Mon paradis mystique commence dans les plaines de l'Empordà, il est ceint par les pics de la chaîne des Albères, et atteint la plénitude dans la baie de Cadaqués. Ce pays est mon inspiration permanente. Le seul endroit au monde, aussi, où je me sens aimé. Quand j'ai peint ce rocher que j'ai intitulé *Le grand masturbateur*, je n'ai fait que rendre hommage à l'un des jalons de mon royaume et mon tableau était un chant à l'un des joyaux de ma couronne » (Dalí, 2003 : 463).

Dans la même veine, l'artiste mexicaine Frida Kahlo, qui liait dans ses peintures sa vie intime aux traditions de sa terre natale, s'est identifiée à une proie dans sa peinture célèbre *Le cerf blessé*, de 1946.¹⁰ Il s'agit d'un autoportrait hybride en martyr, montrant la tête de l'artiste couronnée de bois associée au corps de l'animal criblé de flèches. Pourchassé pour le trophée, le cerf torturé renvoie non seulement à l'artiste qui souffre à la fois des séquelles de son accident, de sa poliomyélite et des infidélités de son mari, comme l'a interprété Hayden Herrera (1992 : 103-104),¹¹ mais pourrait être également perçu comme une allusion à *Mara'akame*, l'interlocuteur entre les chamans et autres dieux pour les indiens Huichol du Mexique, dont Kahlo était proche. Le chaman qui l'incarne porte des bois de cerf lors des cérémonies et utilise des flèches votives pour bénir le sacrifice (cf. Hutin, 2018).¹² Le cerf qui a servi de modèle pour la peinture de Frida Kahlo était un animal de compagnie réel, Granizo, qui faisait partie de son quotidien, au même titre que la chèvre, la sauterelle ou en-

core la perdrix relèvent de l'univers particulier de Graça Morais.

Au XX^e siècle, plusieurs artistes – dont certains ont inspiré Morais – ont érigé l'animal en *alter ego*, afin d'ancrer leur mythologie personnelle. Ainsi, Picasso s'identifie-t-il dans plusieurs œuvres au Minotaure, Marc Chagall s'assimile dans ses autoportraits à la chèvre et Max Ernst fait naître au sein de son œuvre l'oiseau Loplop, son *alter ego* métaphysique, pourvu de qualités surnaturelles. Cet être hybride sert d'intrus entre les royaumes de l'inconscient et de l'esprit éveillé. Icône primitive portant les secrets de la liberté visionnaire, il incarne l'esprit d'Ernst en tant qu'artiste. En reliant la naissance de Loplop au décès de son perroquet bien-aimé au moment de la naissance de sa sœur, Ernst fait de lui une créature née de la mort, une sorte d'emblème spirituel (Leonora Carrington, *Bird superior : Portrait of Max Ernst*, c. 1939, National Galleries of Scotland).¹³

¹⁰ Peinture sur isorel, 30 x 22,4 cm. Coll. privée de Carolyn Farb, Houston. Reproduction du tableau en : <https://www.singulart.com/fr/blog/2023/12/20/le-cerf-blesse-par-frida-kahlo/> (consultée le 09-08-2024).

¹¹ La peinture est associée à un petit texte poétique.

¹² Les Huichols vouent un culte particulier au cerf qui puise son origine dans une idéologie de chasse. Le chasseur s'identifie à l'animal, croyant que celui-ci ne meurt pas mais ressuscite sans cesse à partir de ses os qui sont conservés soigneusement à ce but. Ils identifient également le *mara-akame* au cerf et lui attribuent la capacité de se transformer en ce dernier et de comprendre son langage. Le cerf est perçu comme une réincarnation de Tamatsi Kauyumari, héros mythique et premier *mara'akame*, messenger astucieux entre les ancêtres est les humains. Cf. Myerhoff, 1976.

¹³ « Un ami de Max, du nom de Hornebom, un perroquet de toutes les couleurs, intelligent et fidèle, meurt dans la nuit ; un enfant, le sixième par le rang vient au monde. Confusion mentale dans le cerveau de l'adolescent qui d'habitude se porte fort bien ; une sorte de délire d'interprétation, comme si Apollonia, la petite sœur, née en toute innocence à l'instant même, s'était approprié l'avidité de vivre, la sève vitale de l'oiseau bien-aimé. La crise est bientôt surmontée. Mais, dans l'imagination du jeune-homme, subsiste une re-

De même, la peintre britannique Leonora Carrington, l'une de ses compagnes, faisait émerger sans cesse des corps hybrides, étranges et inquiétants au sein de ses tableaux, la plupart du temps des créatures féminines unissant en elles les univers humain, animal, végétal. La peinture *And then we saw the daughter of the Minotaure*, de 1953,¹⁴ montre une vache blanche humanisée en robe rouge, attablée à côté d'un être hybride mi-plante mi-humain manipulant des boules de verre. Si dans les dessins de Picasso le Minotaure, *alter ego* de l'artiste, apparaît comme un être d'une puissante virilité, affirmant sa vigoureuse sexualité dans des scènes érotiques avec sa compagne Dora Maar, chez Leonora Carrington, la fille du Minotaure se voit dotée d'une puissance visionnaire dont l'assistant semble vouloir alerter le spectateur par son regard intense. Habillée en rouge, cette étrange femme-minotaure, dont les mains étonnamment fines et élégantes contrastent avec ses sabots et son cou vigoureux de taureau, s'impose en tant qu'être hybride entre fragilité et force pour nous attirer au sein de son univers féminin intrigant dans lequel les plantes sont humanisées. Carrington évoque le désir de ramener tous les règnes — humain, végétal et animal

— au même niveau, témoignant d'une même aspiration qui motivera l'art de Graça Morais.

Pour avoir critiqué l'attitude dominatrice de l'homme face à l'animal, l'historienne de l'art Ingrid Pfeiffer (2020) a considéré Carrington comme une écoféministe qui aurait développé une sorte de « contre-monde » en tant qu'écrivaine et peintre. Sa soif de liberté se traduit par son choix du cheval comme *alter ego*, illustrée dans son célèbre *Autoportrait dans l'auberge du cheval d'aube*, 1937-1938,¹⁵ où elle s'associe à cet animal effarouché et sauvage, mais aussi vigoureux et impressionnant par sa taille et sa musculature. Sa chevelure décoiffée, une crinière abondante, souligne sa parenté avec la jument galopant dans un paysage verdoyant : une allusion à son propre affranchissement du rôle de genre qui lui a été imposé par sa famille et la société. On peut dire que dans cette peinture de métamorphose Carrington devient le cheval. Au même titre que Graça Morais, elle a recours à des animaux symboliques auxquels elle s'identifie à différents moments de sa vie et se métamorphose parfois en eux. Depuis l'identification de Nadja, l'héroïne du roman éponyme de Breton (1929), à l'héroïne de la légende de Mélusine, femme-serpent, les

présentation irrationnelle où se confondent les oiseaux et les hommes. Tout cela se reflètera dans les emblèmes de son art » (cf. Ernst, 1970 : 17).

¹⁴ Huile sur toile, 60 x 70 cm. Coll. MoMA, New York : <https://www.moma.org/collection/works/393384> (consultée le 09-08-2024).

¹⁵ Huile sur toile, 65 x 81,3 cm. Coll. The Metropolitan Museum of Art, New York : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492697> (consultée le 09-08-2024).

êtres hybrides qui lient l'animal et l'homme traversent toute l'imagerie surréaliste.

Contrairement aux hommes surréalistes, dont le regard ne se dirigeait jamais sur eux-mêmes, mais essentiellement sur la femme en tant qu'autre, les artistes femmes s'identifiaient réellement à ce symbolisme animalier, afin de questionner leur rôle au sein de la société et de trouver un modèle identitaire féminin au-delà des idées bourgeoises conventionnelles. Les animaux choisis comme partie de leur être représenté évoquaient toujours une part de leur for intérieur, leurs désirs et inquiétudes. En ce sens, on peut dire que par son identification à l'animal Graça Morais poursuit cette tradition féminine du Surréalisme. Elle s'inscrit aussi dans cette veine écoféministe amorcée par Carrington, en associant l'animal toujours à la nature, à son état sauvage. Chez les deux artistes, leur devenir animal signifie aussi leur devenir paysage : par leur assimilation à la nature, elles nous rappellent, comme l'a écrit Emily Hache (2016 : 50), que « (l)a force de l'écoféminisme est d'avoir réussi à retourner cette association négative des femmes avec la nature propre à notre société patriarcale ».

2. La femme-chèvre face aux conflits contemporains : victime, sauveuse et lanceuse d'alerte

Apparaissant également mêlée aux images de notre quotidien collectif dans les séries *A caminhada do medo* (*La marche de la peur*, 2011) et *Sombras do medo* (*Les ombres de la*

peur, 2012), la figure de la femme-chèvre ne marque pas seulement l'imagerie intime de Graça Morais liée au contexte local, mais elle traverse son œuvre protéiforme comme un fil rouge ou tel une matrice perpétuellement modifiée (Freitas, 2017 : 10). En tant que personnage hybride qui mêle l'univers étranger au contexte originel de l'artiste, à ce paysage primordial de Trás-os-Montes, elle crée un lien d'intimité et d'empathie avec le spectateur, l'introduisant aux conflits du monde. Figure de référence, elle est présente sur les champs de bataille des conflits internationaux de notre temps qui se jouent dans des paysages aux accents primordiaux, tout en rappelant l'univers portugais familier de l'artiste et son folklore local. À l'image de Loplop de Max Ernst, c'est l'*alter ego* de Graça Morais qui nous introduit dans la scène. Proche d'Ernst aussi, Morais, qui voyage beaucoup et collectionne des coupures de presse, matérialise cette fusion entre local et mondial au moyen du collage ou collage mental (« Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage », Max Ernst). Par ces séries, elle cherche à élargir le contexte local en visant l'universel.

Ainsi, les grandes compositions de l'artiste qui captent des tragédies historiques dans des scènes d'ambiance énigmatiques sont-elles marquées par la présence de femmes-chèvres. Elles accourent à l'aide des victimes de scènes de violences dont les têtes hybrides sont également couronnées de bois. L'une de ces femmes hybrides occupe le centre gauche

de la peinture de grandes dimensions *20 de janeiro de 2017 (20 janvier 2017)* (Fig. 4), au milieu d'un paysage bordé d'arbres ténébreux sans feuilles où règne une ambiance de cataclysmes — une guerre ou une catastrophe environnementale —, signifiée par une ambiance de couleurs sursaturées et criardes, dominée par le rouge. Tel un masque, un crâne de chèvre couvre son visage, et son regard, à la fois inquiet et accusateur, se dirige à travers les cavités orbitales vers le spectateur. Vêtue d'un haut violet qui laisse transparaître sa poitrine verdâtre, cette femme-trophée porte quelque chose dans ses bras, dissimulé sous un tissu blanc, qui faisant penser à un corps de nouveau-né. Dans son action solitaire, elle semble être assistée d'une femme à la tête obscure, sans visage, étrangement inquiétante comme un mannequin « métaphysique », drapée dans des habits traditionnels jaunes et blancs. Allongée au sol devant elles, on discerne une silhouette à tête rouge couverte d'un foulard de la même teinte, probablement une victime. Au premier plan, à droite, une autre femme habillée de façon traditionnelle, qui semble plongée dans ses pensées, couvre de ses mains une tête de chèvre comme si elle cherchait à protéger l'animal. À sa droite, une tête d'homme surdi-

mensionnée, sans corps, porte également le regard ailleurs. Au fond du paysage vallonné, on perçoit des silhouettes d'hommes dont la couleur rougeâtre fait écho à l'écarlate de la nature environnante. La femme-animal a une fonction centrale dans ce tableau : elle capte notre regard et nous introduit dans la scène. Le spectateur se voit interpellé par sa mystérieuse hybridité, par sa poitrine dévoilée en transparence et accentuée par un subtil jeu de couleurs complémentaires, ainsi que par sa frontalité et la place qu'elle occupe au sein de la composition. Elle apparaît comme une sauveuse sur la terre des conflits contemporains, mais nous fait comprendre par son regard, à la fois inquiet et alarmant, qu'il n'est quasi plus possible d'éviter des catastrophes, qu'elles soient climatiques ou humanitaires. Le 20 janvier 2017, date qui figure comme titre de cette peinture, concorde avec le jour de l'investiture de Donald Trump en tant que 47^e président des États-Unis. On pourrait dire que ce tableau fait allusion à la présidence du républicain qui ne cessait d'annuler des mesures de protection du climat entrepris par les gouvernements précédents en réduisant les réserves naturelles, autorisant la construction d'oléoducs controversés, avant de se retirer définitivement de l'Accord de Paris sur le climat.



Fig. 4 – 20 Janvier 2017 (*La Désolation*), 2017. Acrylique sur toile, 199 x 340 cm. Coll. de l'Artiste.

À travers leur composition, les grands tableaux historiques de Graça Morais qui mêlent hommes et animaux dans des paysages ravagés par des catastrophes rappellent non seulement la peinture *Guernica*, de Picasso, illustration du massacre des innocents lors du bombardement de la petite ville Guernica, le 26 avril 1937, par la coalition germano-italienne pendant la Guerre Civile de l'Espagne, mais ils se rapprochent aussi des grandes peintures d'histoire de l'allemand Max Beckmann, tout particulièrement de *Die hölle der vögel*¹⁶

(1937), que Beckmann peint à la même époque que *Guernica*, témoignant de la menace et de la barbarie qui règne à ce moment-là en Allemagne. Au même titre que Graça Morais, Max Beckmann, également très inspiré de Picasso, a assimilé hommes et animaux au sein de peintures historiques qui évoquent les conflits de son époque – les deux grandes guerres (ex. : *Reise auf dem fisch*¹⁷, 1934). Au centre d'un espace clos sursaturé par des couleurs criardes et dissonantes, une femme bleue et monstrueuse, à la poitrine augmentée à quatre

¹⁶ Huile sur toile, 119,7 x 160,4 cm. Coll. Privée : <https://beckmann-gemaelde.org/506-hoelle-der-voegel> (consultée le 09-08-2024).

¹⁷ Huile sur toile, 134,5 x 115,5 cm. Coll. Staatsgalerie Stuttgart : <https://beckmann-gemaelde.org/403-reise-auf-dem-fisch> (consultée le 09-08-2024). Depuis le milieu des années 20, le poisson joue un rôle prépondérant au sein de l'œuvre de Beckmann, en tant que phallus ou symbole de fertilité, en tant qu'incarnation de l'anima ou en tant que symbole pour la régénération cyclique de la vie ou de la délivrance. Cf. Ottinger, 2002.

seins et à la coiffe d'oiseau, semble sortir d'un œuf tout en exécutant le salut hitlérien. Avec sa haine, elle enflamme une partie du peuple d'oiseaux qui l'entoure. Tout est hautement symbolique dans cette toile : un volatile aux ailes d'ange déchu, symbolisant la puissance du capitalisme, avance ses griffes en direction des pièces d'or, ou encore un oiseau obscur signifiant la collaboration de l'Église au Troisième Reich. Si l'œuvre de Picasso met la similitude de la souffrance humaine et animale au même plan, Beckmann met les oiseaux humanisés en scène comme des tortionnaires nazis et leurs collaborateurs. *Guernica*, ce tableau à la fois politique et historique, était pour Picasso, au moment de son exécution, un « instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi »¹⁸ (Cabanne, 1992 : 188), c'est-à-dire, en 1937, contre Franco et le nazisme, alors que Max Beckmann avait pour objectif d'exulter le mal de la société en peignant des scènes cruelles et énigmatiques illustrant les grandes tragédies de son temps. Inspirées de faits réels, de la mythologie et de la religion chrétienne, elles mêlent humains, animaux et êtres hybrides. Cette volonté de guérir le monde par le biais de

l'art, en témoignant et en alertant grâce à une imagerie expressive est aussi l'un des objectifs de Graça Morais. À l'instar de Beckmann, Morais met l'homme, sa souffrance et sa condition existentielle au centre de ses préoccupations. À l'opposé d'un art formaliste, elle s'inscrit ainsi, comme l'artiste allemand, dans une lignée de la conception de l'art engagée par le Romantisme et le Surréalisme.¹⁹

La tête de trophée de la femme-animal dans *27 de janeiro de 2017* rappelle non seulement la tradition de la chasse à Trás-os-Montes, mais également le masque du chaman. À la manière des artistes allemands qui ont développé une esthétique de l'horreur pour témoigner et avertir par le biais de l'art de la barbarie des guerres et de la situation catastrophique de la société, Graça Morais apparaît dans cette œuvre sous les traits de la femme-chèvre comme visionnaire et donneuse d'alerte.²⁰ Son regard, sortant du tréfonds de ce trophée d'animal qui n'est plus une tête mais un squelette, en dit long sur ce qui nous attend. Parmi les hommes et femmes-animaux, tour à tour héros et victimes, mais parfois aussi bour-

¹⁸ C'est l'une des seules œuvres engagées de Picasso avec *La fusillade des coréens* (1951) et *Songe et mensonge de Franco* (1937), une série de 14 gravures qui dénonce le franquisme.

¹⁹ L'historien de l'art Didier Ottinger assimile l'œuvre de Max Beckmann à l'école d'Iéna et à l'inconscient collectif de Carl Gustav Jung : « A la suite de Novalis et de Schlegel, Jean Paul Richter, par son apologie du rêve, Heinrich Wölfflin avec sa notion de *Einfühlung*, Carl Einstein par son principe d'animisme formel, Carl Gustav Jung, avec son "inconscient collectif", spéculent sur un art dont le maître mot est celui de l'Unité, un art né d'une fusion entre l'artiste et le monde, fruit d'une "extase", délibérément poreux aux images hallucinatoires, à celles du rêve ou du fantasme. Ces auteurs partagent avec le surréalisme une même définition du sujet, du réel, s'accordent avec lui quant à la définition du processus créatif » (Ottinger, 2002 : 29).

²⁰ Par exemple, George Grosz, *Selbstbildnis als Warner* (autoportrait en train d'avertir), 1927. Cf. Nerdinger, 2015.

reaux, qui apparaissent dans la série *A caminhada do medo* (*Le chemin de la peur*, 2011), elle s'engage auprès des victimes, tout en montrant son inquiétude face à cette situation proche du cataclysme. Un collage issu de cette série montre une femme-animal similaire (Fig. 5). Il s'agit d'une sorte d'image double qui montre un trophée dessiné à l'encre de Chine sur une photographie d'un visage de manière que figure et crâne fusionnent. Cette tête de femme-trophée qui nous fixe avec insistance à travers les cavités oculaires du crâne de chèvre semble se désagréger vers le bas en

stries et coulures de *dripping*. Sa bouche est grande ouverte, comme si elle allait pousser un cri d'effroi ou de désespoir, un dernier cri d'un être entre vie et mort, accablée et menaçant à la fois, rappelant certaines réalisations d'Alberto Giacometti, en particulier la célèbre sculpture *Le nez*²¹ (1947), mais aussi les furies qui peuplent l'imagerie de Francis Bacon (1909-1992). La technique mixte anime ce crâne, en créant un effet de mouvement inquiétant que l'on retrouve également chez le peintre britannique.



Fig. 5 – *Le chemin de la peur XV* (série), 2011. Collage, acrylique, encre de Chine et sépia sur papier, 46 x 38 cm. Coll. Joana Morais.

²¹ Plâtre peint, corde métal, 82,6 x 77,5 x 36,7 cm. Coll. MNAM, Centre Pompidou, Paris : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cjbjeA> (consultée le 09-08-2024).

La femme-animal au sein des tragédies historiques est aussi omniprésente chez ce dernier. Graça Morais aurait pu le croiser entre 1976 et 1978, quand elle était boursière à la Fondation Gulbenkian, à Paris, où le peintre britannique avait pris un atelier en 1974.²² Marqué par la lecture de la tragédie grecque, notamment d'Eschyle, Bacon fait apparaître dans ses peintures des êtres hybrides féminines qui induisent la terreur dans des scènes où se mêlent l'Histoire, la religion et la mythologie. Comme toute femme-animal, la furie a une présence ambiguë, à la fois bestiaire effrayante et souffrante (*Fragment of a crucifixion*²³, 1950), Francis Bacon peignait non seulement ses portraits à l'aide de photographies d'animaux pour dénaturer le visage humain, afin de lui ôter une ressemblance trop figée et de lui rendre sa qualité d'inquiétante étrangeté, mais il s'identifiait aussi lui-même à l'animal mort, à la carcasse d'animal. Dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, le philosophe Gilles Deleuze réfléchit sur ce qu'il appelle le *devenir animal* :

La viande n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive. Tant de douleur convulsive et de vulnérabilité, mais aussi d'invention charmante, de couleur et

d'acrobatie. Bacon ne dit pas *pitié pour les bêtes*, mais plutôt tout homme qui souffre est de la viande. La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce « fait », cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion. (Deleuze, 2002 : 20-21)

A l'image de Bacon, Morais se voit inspirée par une imagerie expressive et met l'accent sur les mutations du visage humain. Avec une volonté d'universalité, Francis Bacon et Graça Morais se sont consacrés à la peinture de l'horreur. Passionnés par la Littérature, les deux artistes s'inspirent autant de textes littéraires que de coupures de presse et de l'Histoire de l'Art, dont ils assimilent le contenu à des bribes d'histoires mythologiques pour souligner la violence humaine et pour rendre le réel encore plus palpable, plus vrai grâce à la peinture.

3. La femme-animal, un être ambigu dotée de pouvoirs chamaniques : réhumaniser l'homme grâce à un transfert animal

La femme-animal telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de Graça Morais, en tant qu'être ambivalent entre vie et mort, à la fois puissante et fragile, qu'elle soit perdrix mourante ou femme-chèvre à la tête de trophée, renvoie à la

²² Le 19 janvier 1977 ouvre à la Galerie Claude Bernard une exposition aujourd'hui légendaire qui montre vingt œuvres récentes de Bacon.

²³ Huile et ouate sur toile, 140 cm × 108,5 cm. Coll. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven : <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/fragment-crucifixion> (consultée le 09-08-2024).

*Femme égorgée*²⁴, 1932, sculpture mobile en bronze d'Alberto Giacometti, l'une des œuvres majeures du Surréalisme. Jambes écartées, côtes décharnées, tête minuscule, cette femme-animal se contorsionne telle une araignée gisant au sol entre agonie et extase, dévoilant par là même contiguïté entre pulsion de plaisir et pulsion de mort – Éros et Thanatos –, évoquée, entre autres, par Georges Bataille. Elle paraît à la fois menacée en tant que femme violée, laissée pour morte, et menaçante, comme un scorpion qui pourrait encore sauter à la face de celui qui oserait s'en approcher – victime et bourreau à la fois.²⁵ Conçue par l'artiste en tant qu'« objet désagréable », entre vie et mort, c'est-à-dire, un objet à la fois menaçant et fragile, non identifiable, mais d'une beauté « convulsive », entre femme (seins, jambe, crâne humain), animal (araignée, mante religieuse, scorpion) et végétal (feuille, tige), cette œuvre ambivalente unit en elle, à la fois, le pouvoir érotique et séducteur et la violence intuitive que l'on rattache communément à l'animalité. Ce versant du Surréalisme, représenté par Giacometti et Bataille, est désigné par l'historienne de l'art américaine Rosalind Krauss (1993 : 213-262) au moyen de la notion de « primitivisme dur ». Celui-ci a inspiré nombre d'artistes au cours des années

1970 et 1980 qui eurent la volonté d'ancrer leur quête personnelle dans un passé lointain. Dans certaines actions d'Ana Mendieta, de Joseph Beuys, d'Alan Sonfist ou encore de Dieter Appelt, l'affirmation du lien du corps avec la terre passait par une identification à l'animal, par un *devenir animal* de l'artiste. Leur attitude face au monde, mâtinée d'une critique de la technicisation de l'époque moderne, se traduisait par un vif intérêt pour les sociétés archaïques et se manifestait par la découverte des cultures amérindiennes ou par l'identification de l'artiste au chaman. Une connaissance plus approfondie du fonctionnement des sociétés tribales, grâce au développement parallèle de l'Anthropologie, ainsi qu'un penchant de l'art pour le processuel et l'éphémère, est le principal facteur responsable de ce changement de démarche quant à l'assimilation du matériau primitif. Leurs œuvres furent, entre autres, influencées par le structuralisme de Claude Lévi-Strauss et des auteurs comme l'anthropologue américain Carlos Castañeda ou le philosophe Eugen Herrigel. Dans leurs photo-actions il s'agissait de faire ressurgir par l'entremise de pratiques d'inspiration chamanique la part animale de l'homme. Chez les peuples vivant selon un mode archaïque, l'expérience mystique correspond à « un retour

²⁴ 20 x 68 x 64 cm. Coll. MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/ljE55On> (consultée le 09-08-2024).

²⁵ Plusieurs réalisations de femmes-animaux la précédant directement, comme *Femme en forme d'araignée* (1930), montrent l'obsession de Giacometti pour le sujet de la femme-insecte gisant au sol. Elle renvoie à sa fascination pour les araignées et les scènes de meurtre et de viol, décrite dans « Hier, Sables mouvants » (*SSDLR*, n.º 5, 15 mai 1933).

aux origines, à une régression dans le temps mythique du *Paradis perdu* »²⁶, ce qui signifie pour le chaman une abolition temporaire du monde actuel. En ce sens, la volonté de renouer des liens avec la terre, en passant par des rituels intimes, renvoie au sens profond des pratiques chamaniques. Lors de l'action « Comment on explique à un lièvre mort des images » (*Wie man einem toten Hasen die Bilder erklärt*, 26 novembre 1965), l'artiste allemand Joseph Beuys déambule à travers la Galerie Schmela, à Düsseldorf, la tête recouverte de feuilles d'or et de miel et un lièvre mort sur le bras. En considérant le lièvre comme son propre organe, et en s'adressant à lui par des articulations sonores,²⁷ l'artiste cherche à établir une forme de langage élargie, un dialogue à un niveau prélinguistique et présymbolique. Le lièvre fonctionne ainsi comme une sorte d'*alter ego*, et l'artiste s'adresse ainsi « à une partie extériorisée de lui-même »²⁸ (Beuys *apud* Müller, 1994 : 53) qui est animée, selon Franz Joseph Van der Grinten, témoin direct de

l'action, « de la substance de celui qui le portait et guidait »²⁹ (Van der Grinten *apud* Gallwitz et Beuys, 1987 : 255). Dans cette action célèbre, Beuys cherche, par le biais de son identification à l'animal, à renouer les liens avec la terre.

Quelques années plus tard, en 1974, au Mexique, sur la plage de la Ventosa, l'artiste cubaine Ana Mendieta réalise son devenir oiseau dans les actions *Course d'oiseau* (*Bird run*) et *Oiseau de mer rejeté sur le rivage* (*Ocean bird washup*). Pour les deux actions elle se pare de plumes blanches, puis court affublée en oiseau le long de l'eau. Dans *Oiseau de mer rejeté sur le rivage* (film Super-8, muet, 4,30 min.), elle se laisse flotter sur l'océan jusqu'à ce que son corps soit lavé des plumes. Elle s'abandonne au mouvement de l'eau qui la transporte doucement sur le sable, où elle demeure immobile, les vagues se brisant contre son corps. Ces actions suggèrent qu'en dehors de sa signification iconologique l'œuvre de Mendieta est fondée sur l'idée d'une expérience phénoménologique, qui la rattache à l'art corporel³⁰ et

²⁶ « L'expérience mystique par excellence des sociétés archaïques, le chamanisme, trahit la *Nostalgie du Paradis*, le désir de retrouver l'état de béatitude d'avant la "chute", la volonté de restaurer la communication entre la Terre et le Ciel ; en un mot d'abolir tout ce qui a été modifié dans la structure même du Cosmos et dans le mode d'être de l'homme à la suite de la rupture primordiale. L'extase du chaman récupère en grande partie la condition paradisiaque : il a regagné l'amitié des animaux : par son *vol* ou par son ascension, le chaman relie de nouveau la Terre au Ciel : là-haut, au Ciel, il rencontre de nouveau, face à face, le Dieu céleste et lui parle directement, comme il lui arrivait de la faire *in illo tempore* » (Eliade, 2001 : 87).

²⁷ « Le lièvre a un rapport direct à la naissance... Pour moi, le lièvre est un symbole de l'incarnation, car le lièvre rend réel ce que l'homme ne peut que faire dans les pensées. Il s'enterre, il se creuse un terrier. Il s'incarne dans la terre, et cela seul est important » (Beuys *apud* Müller, 1994 : 20). Traduit par nos soins.

²⁸ « Ce qui est "mort", ce qui ne se trouve qu'hors de soi, comme "objet", redevient vivant et intégré » (Beuys *apud* Müller, 1994 : 53).

²⁹ Traduit par nos soins.

³⁰ Dans sa dimension phénoménologique, cette action est inspirée d'une performance de l'artiste américain Vito Acconci, *Drifts* (1971).

renvoie en même temps à l'initiation des chamans. L'artiste fait ici l'expérience des rythmes de la nature.³¹ Cet abandon de soi qui engage une communion avec les forces de la nature est censé générer une prise de conscience de sorte que « le monde n'est qu'une sensation »³² (Van der Grinten *apud* Gallwitz et Beuys, 1987 : 252). Le *ne-pas-faire* permet alors de sentir le monde. Cet apprentissage initiatique ne passe point par l'intellect, mais par le corps, c'est une découverte viscérale : Mendieta entre littéralement dans la peau de l'oiseau, *devient animal*. Il s'agit là d'une rencontre avec soi-même, vécue comme un dépassement de soi. L'image de l'artiste en oiseau tragique, maculé de sang, issue d'une série de photographies de couleur intitulée *Blood and feathers* (1974), met en image le *devenir animal*, telle qu'il est érigé en concept par Deleuze.³³

Pour Ana Mendieta, ce devenir oiseau signifiait toujours en même temps un devenir terre, au sens d'une reterritorialisation. En tant qu'animal sacrifié dans le culte de la santería, l'utilisation de cet animal ou de ses plumes pour le devenir rattache Mendieta à sa terre natale, Cuba, comme la chèvre ou la sauterelle lie Graça Morais à Trás-os-Montes et au Por-

tugal. Dans toutes ses actions, Ana Mendieta revivifie le folklore afro-cubain, en accomplissant des rituels inspirés de cette religion hybride. Au même titre que Graça Morais, elle exhume sans cesse la mémoire de sa terre natale. La *Heimat*³⁴, c'est-à-dire, Trás-os-Montes pour Graça Morais et le Cuba pour Mendieta, signifie alors l'enracinement dans un lieu sur terre qu'il faut protéger, un lieu où l'on vient pour se ressourcer. Dans le cas de ces deux artistes, l'idée de leur origine est étroitement liée à ces terres à l'aspect originel, ces régions reculées où les rites et croyances sont encore vivantes, à la flore et faune encore intactes et où la vie de la population est toujours régie par les lois de la nature. Dans une perspective que l'on pourrait qualifier d'écoféministe, ces femmes artistes nous suggèrent, au moyen de leur devenir animal dans des lieux empreints de mémoire, comment nous pouvons nous reconnecter au monde.

Dans un sens plus large, en tant que mythologie individuelle, l'œuvre de Graça Morais naît au cours des années 70, à une époque marquée par une méfiance à l'égard de la technique et de la prétention humaine de se rendre maîtres de la nature, propre aux milieux intellectuels

³¹ Voir la page *web* de l'artiste : <https://www.anamendietaartist.com/>.

³² Traduit par nos soins.

³³ Au sujet de Francis Bacon, le philosophe précise que « ce n'est pas un arrangement de l'homme et de la bête, ce n'est pas une ressemblance, c'est une identité de fond, c'est une zone d'indiscernabilité plus profonde que toute identification sentimentale : l'homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme. C'est la réalité du devenir » (Deleuze, 1996 : 21).

³⁴ Il n'y a pas de terme équivalent en français qui désigne à la fois la patrie, le foyer et le chez soi.

dès les années 1950, lesquels tendaient à démontrer l'ambiguïté d'un certain rationalisme occidental et constataient que l'homme s'éloignait irrévocablement de la nature et de sa terre. Le sociologue Max Weber avait déjà défini cette impression en 1917 par son idée de « désenchantement du monde », par l'intellectualisation croissante de la société et l'épuisement du pouvoir des religions à régir les pratiques sociales de façon significative et à conférer un sens à notre expérience du monde.³⁵ En outre, les années 1960 montrent à l'œuvre les conséquences de la Seconde Guerre Mondiale, qui a généré des révisions déchirantes. Dans *Dialectique de la raison*, ouvrage écrit pendant la guerre qui connaît un grand retentissement à cette époque au sein des milieux intellectuels, Theodor Adorno et Max Horkheimer, fondateurs de l'École de Francfort, considèrent alors la domination de la nature par l'homme comme l'apanage de la civilisation industrielle, mais aussi du national-socialisme (cf. Adorno et Horkheimer, 1989 : 33-34). À cette même époque, le bouleversement lié à la technique du voyage dans l'espace permet paradoxalement une prise de

conscience collective de la place de l'homme dans l'univers, grâce à l'expérience poétique de la vision de la Terre depuis la Lune. Toutefois, cette nouvelle étape dans le rapport de l'homme à l'univers faisant subitement de la Terre l'objet de contemplation est perçue par nombre de penseurs contemporains comme une conséquence extrême de l'aliénation de l'homme moderne.³⁶ Il s'agit là de l'ultime accomplissement d'un âge qui ne connaît que des rapports purement techniques et qui arrache l'homme à la Terre, le *déracine*.

Au travers de la violence des scènes et des sujets qui touchent certaines de ses œuvres – dérèglement climatique, crise migratoire, effondrement spirituel –, Graça Morais nous rappelle le déracinement de l'homme et le désenchantement de notre monde à l'âge de l'Anthropocène. Cependant, cette cruauté véhiculée par le médium de la peinture et du dessin est non seulement contredite par la manière dont elle emploie ces moyens artistiques, c'est-à-dire, par la douceur de l'aquarelle, la finesse des lignes, mais aussi par la beauté du décor, la poétique de l'univers naturel de

³⁵ D'autres vont théoriser ce désenchantement, tout particulièrement après la Deuxième Guerre Mondiale, tels que Marcel Gauchet, Harvey Cox ou encore Sabino Acquaviva.

³⁶ La philosophe Hannah Arendt (1961 : 33) se demande si l'émancipation de l'époque moderne ne conduira pas inéluctablement vers « la répudiation plus fatale encore d'une terre-mère de toute créature vivante ». Pour cette expérience d'objectivation inédite, Heidegger (1983 : 149) forge le concept d'*Astronautik*. À l'inverse de Heidegger, le philosophe Emmanuel Levinas (1976 : 299-303) espère que cet exploit rendra le partage des hommes en indigènes et étrangers vide de sens, car, dès lors, les hommes peuvent faire l'expérience de toute la terre comme patrie. Michel Serres (1990 : 10) note aussi l'expérience déroutante de la vue de la Terre comme totalité : « maintenant nous sommes tous devenus des astronautes, complètement déterritorialisés ». Paul Virilio (1976) perçoit l'élargissement de l'horizon vers le haut, entraîné par la Guerre Froide, comme une autre source de vertige et de trouble éloignant l'homme moderne de la Terre.

Trás-os-Montes, dans lequel elle inscrit les scènes. Par son devenir animal dans un monde marqué de conflits et assombri par les angoisses liées au changement climatique, Graça Morais tente d'enraciner l'homme qui a perdu pied à l'âge de l'Anthropocène dans sa terre natale, sa *Heimat*. Apparaissant elle-même en tant qu'animal, elle le met en garde et lui rappelle l'importance de la terre-mère, du rôle des femmes dans la société, des croyances ancestrales ou encore l'omnivalence des mythes.

Bibliographie

Imprimée

- Arendt, H. (1961). *Condition de l'homme moderne*. Calmann-Lévy. Agora ;
- Dalí, S. (1963). *Le mythe tragique de l'Angélu de Millet*. Jean-Jacques Pauvert. Paris ;
- Dalí, S. (2003). *Confessions inconfessables*. En : *Obra completa – Textos autobiográficos 2*. Ediciones Destino/Fondation Gala-Salvador Dalí. Barcelona/Figueres ;
- Dalí, S. (2006). *La vie secrète de Salvador Dali : Suis-je un génie?* (Éd. critique établie par F. Joseph-Lowery). L'Âge d'Homme. Lausanne ;
- Deleuze, G. (1996). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Tome 1. La Différence. Turin ;
- Eliade, M. (1970). *Mythes, rêves et mystères*. Gallimard Folio. Paris ;
- Ernst, M. (1970). *Écritures*. Gallimard. Paris ;
- Gallwitz, K. et Beuys, J. (1987). *Beuys vor Beuys. Frühe arbeiten aus der sammlung van der Grinten – Zeichnungen, aquarelle, ölstudien, collagen*. Dumont. Cologne ;
- Hache, E. (2016). *Reclaim : Recueil de textes écoféministes choisis et présentés par Émilie Hache*. Éditions Cambourakis. Paris ;
- Heidegger, M. (1983). *Denkerfahrungen*. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main ;
- Herrera, H. (1992). *Frida Kahlo. Die gemälde*. Schirmer Mosel. München ;
- Horkheimer, M. et Adorno, T. (1989). *Dialectique de la raison* (Trad. E. Kaufholz). Gallimard. Paris ;
- Hutin, Y. (2018). Visions, présages et visages de cerf dans le rituel des Huichols du Mexique. *Cahiers d'Anthropologie Sociale*, **17**(2) : 241-255 ;
- Krauss, R. (1993). Giacometti. En : *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Macula. Paris ;
- Levinas, E. (1976). *Difficile liberté*. Essais sur le judaïsme (2.^{ème} éd., refondue et complétée). Albin Michel. Paris ;
- Müller, M. (1994). *Wie man dem toten hasen bilder erklärt. Schamanismus und erkenntnis im werk von Joseph Beuys*. Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft. Alfter ;
- Myerhoff, B. G. (1976). *Peyote hunt : The sacred journey of the Huichol indians*. Cornell University Press. Ithaca ;
- Nerdinger, W. (dir.) (2015). *Das unsagbare zeigen : Künstler als warner und zeugen*. NS-Dokumentationszentrum. München ;
- Ottinger, D. (2002). Le somnambulisme lucide de Max Beckmann. En : *Max Beckmann : Un peintre dans l'Histoire*. Éditions du Centre Georges Pompidou. Paris ;
- Pfeiffer, I. (2020). *Fantastische frauen. Surreale welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo*. Kunsthalle Schirn/Hirmer Verlag. Frankfurt ;
- Serres, M. (1990). *Le contrat naturel*. F. Bourin. Paris ;
- Tschech, C. (2005). On being an angel. Fotografische strategien der verklärung bei Francesca Woodman und Arno Rafael Minkkinen [Stratégies photographiques de la transfiguration chez F. W. et A. R. M.]. En : E. Fischer-Lichte et N. Suthor (dirs.). *Verklärte körper. Ästhetiken der transfiguration*. Fink Verlag. Berlin. pp. 265-278 ;
- Tschech, C. (2006). Devenir territoire : Le corps géographiquement marqué (enracinement pétrification, dissolution). En : M. Vanci-Perahim (dir.). *Atlas et les territoires du regard*. Le

géographique de l'Histoire de l'Art aux XIX^e et XX^e siècles. Publications de la Sorbonne. Paris. pp. 255-273 ;

Tschech, C. (2014). La première œuvre comme fondement d'une mythologie individuelle dans l'art des années 1960-70. En : V. Meyer et V. Cotro. *La première œuvre. Arts et musique (XV^e-XXI^e siècles)*. Presses Universitaires de Rennes. Rennes. pp. 287-298 ;

Tschech, C. (2019). Silent dialogues with nature : Cosmogonical and poetic gestures. En : *Mantis – A journal of poetry, criticism & translation*, **17** : pp. 178-188 ;

Virilio, P. (1976). *L'insécurité du territoire*. Stock. Paris ;

Digital

Morais, G. (2011). [Entretien avec Anabela Mota Ribeiro]. Accédée le 09 août 2024, en : <https://anabelamotaribeiro.pt/79666.html> ;

Morais, G. (2016, 19 mai). Pinto com o coração na mão e na cabeça [Entretien avec Mariana Pereira]. *Diário de Notícias* [version électronique]. Accédée le 09 août 2024, en : <https://www.dn.pt/artes/interior/graca-morais-pinto-com-o-coracao-na-mao-e-na-cabeca-5181653.html/>.