

Le secret du conte initiatique : peindre la généalogie d'une culture The secret of the initiatory tale: painting the genealogy of a culture

EGÍDIA SOUTO¹

Resumé : Les toiles de Graça Morais offrent un parcours initiatique où chaque secret doit être mérité. Il ne s'agit pas simplement d'une expérience esthétique, mais d'une quête cathartique où la peinture devient un antidote contre l'oubli. L'artiste cartographie son village d'enfance à travers un regard sociologique et ethnographique, en mettant l'accent sur les femmes qui ont marqué son passé. Cet article cherchera à comprendre si l'enfance n'est pas le tout premier musée vivant que le peintre a visité. Il analysera comment il transforme le paysage et dans quelle mesure ce paysage le transforme à son tour.

Mots-clés : Graça Morais ; enfance ; catharsis ; femmes.

Abstract: Graça Morais' paintings offer an initiatory journey where each secret must be earned. It is not merely an aesthetic experience, but a cathartic quest where painting becomes an antidote against forgetfulness. The artist maps her childhood village through a sociological and ethnographic lens, focusing on the women who have marked her past. This article will seek to understand whether childhood is, in fact, the very first living museum that the painter visited. It will analyze how she transforms the landscape and to what extent this landscape, in turn, transforms her.

Keywords: Graça Morais; childhood; catharsis; women.

¹ CREPAL – Centre d'Études des Pays Lusophones, Université Sorbonne Nouvelle, France. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5128-913X>.

La peinture est un lieu de mémoire: un art qui, par la rigueur des moyens d'observation qu'il se donne, est susceptible de provoquer une levée de souvenirs.
(John Constable)²

En guise de préambule

L'anthropologue Marc Augé nous rappelle à quel point les « bonheurs soudains qui surgissent alors que le contexte ne semblait pas s'y prêter [...] vont imprégner durablement la mémoire » (Augé, 2018 : 23). Ce moment épiphanique en dit long sur notre rapport aux autres et à soi, surtout lorsqu'il s'agit d'une rencontre qui fait appel à nos souvenirs.

C'était il y a plus de vingt ans, lors de ma première année d'études à Paris, en 2001, que je rencontrai la sublime et dérangement beauté des œuvres de Graça Morais. L'exposition *Terra Quente* occupait la grande entrée de la Fondation Calouste Gulbenkian, dans l'imposant hôtel particulier à Paris. Je visitais la fondation pour la première fois, et, soudainement, j'ai vécu un bouleversement avec ces toiles, qui étaient comme un retour aux sources vers le village de mon enfance. Des mémoires enfouies refaisaient surface. Me voilà installée dans un salon intime, plongé, une fraction de seconde, dans « la nostalgie individuelle » (Augé, 2019 : 48). Ces toiles faisaient ressurgir en moi un Portugal disparu, le fantôme de ma grand-mère, de vieilles tantes, et les souvenirs des fêtes du village. Condamnée à revivre ces

souvenirs, et paradoxalement bouleversée par cette illusion de retour à un passé imaginé, je ne pouvais pas expliquer mes émotions ni mes peurs ancestrales. Je devenais comme un pèlerin sur un chemin mystérieux et inconnu. Et je fais une expérience qui peut sembler banale, mais qui, pour moi, a été une révélation. Souvenons-nous de Bergson, qui affirmait que, « à l'origine de l'émotion, il y a toujours une rencontre. L'objet ou l'événement qui la provoque peut être interne : un rêve, un souvenir involontaire [...] » (Bergson, 1941 : 11). Le peintre Graça Morais surgit à mes côtés et m'observe dans ma déambulation, me réveillant de cet état. Les tableaux me hantaient, j'étais happé par les toiles d'une série qui prônait clairement la défense des valeurs rurales. Le trait de son pinceau et les couleurs rendaient si vivants ce monde ancestral et ces visages. Les peintures représentant ces figures muettes devenaient, à cet instant, des femmes militantes ; j'entendais leurs cris. Je repartis de l'exposition avec un catalogue offert par Graça Morais et une profonde envie de me plonger de façon plus académique dans les pratiques rituelles d'un pays si étrangement familier. Plus de vingt ans après, je me retrouve à nouveau plongé dans ces paysages mythiques, cherchant à re-tracer ce fil de mémoire qui m'a mené aussi vers l'Anthropologie.

² Cf. Charles-Rober, 1996: 15.

1. Retrouver la relation perdue

Graça Morais, reconnue pour son anticonformisme et sa détermination, cherche à retrouver une humanité perdue et s'efforce de dénoncer les inégalités et la cruauté de l'Histoire. Elle aspire à rétablir la trichotomie « corps, esprit et monde » telle que la conçoit Paul Valéry (1974 : 970). La peinture de Graça Morais est profondément engagée dans la sublimation d'un paysage empreint de mystère, connu seulement des initiés. Pour retrouver cette « relation perdue », elle peint, questionne et cherche à percer l'énigme de l'image, cherchant à voir au-delà de la toile.

Cette artiste tente de capturer, avec tous ses sens, un état du monde, en commençant par sa terre natale, Trás-os-Montes, et en s'étendant, plus récemment, au monde globalisé, pour illustrer le « dérèglement du monde », titre du livre d'Amin Maalouf (2009). Nous découvrons la capacité d'empathie qui distingue cette artiste aux visages oubliés, ainsi que la force poignante de ses dessins, qui frappent les consciences dans le but de témoigner d'un monde révolu. Face aux toiles de Graça Morais, on perçoit en sourdine les multiples voix d'un temps d'antan.

Nous retrouvons chez cette artiste une tentative d'appréhender, avec tous ses sens, l'état du monde. Partant de sa terre natale de Trás-os-Montes, son regard s'est élargi, plus récem-

ment, au monde globalisé, pour évoquer ce « dérèglement du monde » évoqué par Amin Maalouf dans son livre éponyme (2009). Ses œuvres révèlent une profonde empathie envers des visages oubliés et se distinguent par la puissance émotionnelle de ses dessins, qui interpellent les consciences en témoignant d'un monde disparu. Face aux toiles de Graça Morais, on entend résonner, comme en écho, les multiples voix d'un passé lointain.

Depuis les années 80, l'artiste témoigne d'un monde en mutation ; peindre ce monde, c'est le faire vivre (Souto, 2023 : 126). Ses œuvres reflètent son histoire personnelle et les villages du Nord laissés derrière par l'émigration des hommes. Dans ces communautés matriarcales, les femmes exercent un pouvoir particulier qui dépasse la maternité pour devenir un pouvoir collectif, mêlant fragilité et force. À travers son univers pictural, Graça Morais transforme les murmures de ces êtres en un cri vibrant, révélant la profondeur et la complexité de leurs vies. Bien qu'elle ait quitté le village, les fantômes du passé ne disparaissent jamais tout à fait. Ils habitent les souvenirs, les rêves, et parfois nos cauchemars, rappelant que le passé n'est jamais vraiment passé (Cyrulnik, 2003 : 27).

Comme le dit l'adage populaire, « Para lá do Marão mandam os que lá estão »³. Sa peinture

==

³ Cette expression signifie que ceux qui sont au-delà de la montagne Marão sont ceux qui exercent le pouvoir ou influencent les décisions dans cette région.

capte les éclats de ce monde ancestral régit par des règles sévères. Dès son plus jeune âge, l'artiste observe les gens, écoute leurs histoires empreintes de religiosité païenne et de sens surnaturels. Elle s'intéresse aux légendes et aux mythes, en particulier à la force tellurique des matriarches résilientes avec lesquelles elle a grandi (Souto, 2023 : 127).

L'enfance ne serait-elle pas le tout premier musée vivant revisité par le peintre ? Mais de quelle manière le peintre transforme-t-il les paysages et ses souvenirs, et dans quelle mesure le paysage le transforme-t-il à son tour ? Est-ce que le paysage est perçu comme une limite, une géographie, ou bien comme un passage ?

2. Enfance, métamorphoses et racines dans la série *Vieiro*

Pour répondre à la question éthique soulevée par ces toiles, j'analyserai en premier lieu la série *Vieiro* (1981-1983), en examinant les responsabilités, les enjeux et le pouvoir des images pour aller vers une quête de sens. Il s'agit de comprendre comment le peintre utilise le village et les traditions populaires comme toile de fond pour franchir et représenter la généalogie d'une culture archétypique « revendiquée dans la traditionnelle ruralité », comme le souligne Alexandre Melo (2007 : 65).

Il convient de rappeler quelques éléments biographiques pour mieux cerner cette série. Le

peintre est née en 1948 et a vécu jusqu'à l'âge de 7 ans au village. Par la suite, elle partage son temps entre Lisbonne et Trás-os-Montes et voyage à travers l'Europe dès les années 70. Entre 1976 et 1979, elle vit à Paris et se réfugie volontairement en 1980 dans le village de Vieiro. Plusieurs entretiens soulignent ce besoin vital de retour aux sources. À cette époque, les villages se vident et l'artiste demande une bourse pour retourner au bourg, une première pour la Fondation Gulbenkian. Elle obtient finalement une subvention et s'installe comme enseignante dans la région (Silva, 2007 : 192). Alors qu'elle est à Paris, elle peint ce lieu et prend conscience de l'importance de ses origines (Souto, 2023 : 129), comme en témoigne l'exposition de 1978 intitulée « A Caça ». ⁴ Dans un entretien avec Silvia Chicó, Graça Morais exprime sa nécessité de retour: « je devais retourner au village, c'était un appel très fort que je ressentais, je cherchais à retrouver cette culture » (Chicó, 1997 : 118). Les années 80 sont une période où le peintre contraint à l'ascèse, se réfugie dans l'espace face au tableau, dans le musée à ciel ouvert. Des œuvres monumentales découlent de cette quête acharnée des origines, particulièrement la série *Vieiro* et *Maria*, inspirées par *Guernica* de Picasso. Ces œuvres ont rencontré un grand succès en Europe et au Brésil (Azevedo, 1983 : 39).

⁴ Centre Culturel Portugais/Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, mai-juin 1978.

Cette terre-mère, ce lieu matrice du Nord, renvoie à des noyaux thématiques récurrents dans son œuvre. Il n'est pas surprenant que le peintre parle souvent de son travail pictural comme d'un livre ouvert. Dans *Vieiro* (1981), il est possible de discerner les éléments phares de ses quarante années de travail : le portrait et la métamorphose des éléments. Que racontent et que cachent ces portraits hybrides ? Quelle fascination exercent-ils ? Ce genre pictural a suscité de nombreuses réactions depuis l'Antiquité. Que ce soient les portraits de Fayoum, en Égypte, une grande passion de Graça Morais, ou les portraits de Francis Bacon, ce genre reste énigmatique et foisonnant dans l'Histoire de l'Art et sa production.

Le titre de la série nous renvoie au « souvenir » en mode *flash-back*. Il permet un retour en arrière, dans une tentative de restaurer la période d'où jaillissent les souvenirs les plus personnels. Le plus petit format de la série, *Vieiro* (Fig.1), dessiné au fusain, montre le portrait de Dona Joaquina, une voisine et amie de la mère



du peintre, vue de profil avec son foulard sur la tête. Le modèle est représenté avec une allure empreinte de dignité. On distingue des lignes dissimulées émanant de tout son corps, la faisant apparaître en parfaite fusion avec la végétation. Dans les yeux de Dona Joaquina germent à la fois les tubercules et la vie. Ces protubérances peuvent aussi évoquer des pommes de terre et les métamorphoses « provoquées par le temps aux personnes et aux pommes de terre », comme l'a confié l'artiste (Souto, 2022). Cette femme incarne une allégorie de la lutte contre la mort et symbolise la métamorphose de la résilience. Ces germinations ne seraient-elles pas une référence aux semences ritualisées dans la famille de Graça Morais ? La force de cette enveloppe corporelle se montre ici comme unificatrice. Le corps devient ainsi racine. On pourrait être tenté d'y voir un utérus-racine. Par son trait, le peintre fait émerger un corps à la matérialité fragile, tremblante et éphémère, composé d'eau, de terre, de feu ou d'air. Cette femme, faite racine, incarne parfaitement la pensée éco-féministe de l'artiste, qui cherche à démontrer la dimension profondément culturelle de cette relation tout en soulignant comment elle est instrumentalisée pour discréditer le féminin, la nature et le spirituel. Revaloriser ensemble le féminin et la nature pourrait alors constituer un moyen de lutter contre le système qui les place en position de dominées dans le Portugal de la dictature et des campagnes (Vasconcelos, 2023 : 81).

Fig. 1 – *Vieiro*, 1981. Grafite sobre papel, 31 x 40 cm.
CoL. particular.

Ces figures féminines, que le peintre a côtoyée depuis son enfance, ont la cinquantaine et représentent la mémoire de la géographie intime d'un *topos*. Graça Morais admire leur force et résilience, la plupart ont été battues ou abandonnées par leurs maris (Morais, 2019). A travers ces portraits-paysages elles retrouvent la dignité. L'artiste ne peint pas de paysages, puisque, d'après elle, « le paysage est dans ses visages » (Morais, 2017).

Les portraits sont là pour faire acte de langage. Le peintre a campé le décor, elle nous raconte une histoire. La peinture muette devient révolte, la déformation de ses toiles, les visages et les corps tordus sont l'expression des êtres de la terre qui cohabitent ensemble. Cela apparaît de forme évidente dans la très grande toile *Vieiro I*, 1982 (Fig. 2). Dominée par des

teintes de rouge, de noir et de blanc, la composition révèle une tension marquante entre érotisme et violence, rendue palpable par le contraste des couleurs vives. Notamment le rouge, le noir et le blanc, qui pourraient symboliser tour à tour la passion, le mystère, et l'innocence perdue. Cette œuvre évoque un parallèle saisissant avec Pablo Picasso, notamment en ce qui concerne la sexualité, l'animalité et l'émotion brute.

Ici, la déformation des corps, où les figures humaines et animales semblent fusionner, rappelle la fragmentation caractéristique du Cubisme et du Surréalisme. Les lignes floues entre la femme et l'animal suggèrent une allusion à l'identité sexuelle, où les instincts primaires se mêlent aux formes humaines. Notons que les jambes noires mi-animales qui



Fig. 2 – *Vieiro I*, 1982. Óleo e pastel sobre lona, 117 x 190 cm. Col. da Artista.

portent le corps dans cette œuvre semblent évoquer une métamorphose, fusionnant l'humain avec l'animal. Ce mélange ne pourrait-il pas symboliser la coexistence de l'instinct et de la culture, du sauvage et du civilisé ? (Morin, 2015 : 82). Dans le contexte de Trás-Os-Montes, une région profondément ancrée dans la ruralité et les traditions, cette hybridité représenterait la lutte entre les forces de la nature et les contraintes sociales, ou encore la résilience face à des conditions de vie difficiles. Sans doute, et comme le notait le critique Fernando Azevedo déjà en 1983, dans ces œuvres l'allusion sexuelle est évidente, mais aussi la souffrance et la mort (Azevedo, 1983 : 39). En effet, ces jambes/pattes noires rappellent l'animalité présente dans les rituels de la « matança do porco », où l'animal et l'humain se retrouvent dans un acte de vie et de mort partagé. En portant ce corps féminin, elles semblent suggérer que la dimension animale est ce qui soutient, ce qui donne une assise, rappelant que, malgré l'évolution, l'humain reste intimement lié à ses origines et à ses instincts. Je serais tenté de voir dans

cette fusion une critique ou une réflexion sur l'identité et le poids de société patriarcale du Nord (cf. Baião, 2021), ou encore une allusion aux mythes anciens où les frontières entre l'humain et l'animal étaient floues, symbolisant ainsi une forme de puissance archaïque et ancestrale.⁵

L'allégorie du sacrifice

Dans le tableau *Vieiro II*, 1982 (Fig. 3), de presque deux mètres de long, nous observons une scène riche en symbolisme et en tension. À gauche, une main tenant un couteau ensanglanté semble en plein acte de sacrifice. À droite, une forme organique, peut-être un visage ou une tête, est reliée à une longue racine ou un fil (le fil d'Ariane), évoquant une connexion profonde ou une transformation en cours. Notons que les bulbes/racines occupent presque la totalité de la toile. On pourrait parler d'un corps rhizomatique, d'un corps sans territoire qui se tiendrait aux frontières de la déconstruction. Les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980 : 81) ont emprunté à la botanique le modèle du rhizome⁶. Il s'agit d'une racine anarchique, dont les bulbes et les

⁵ Il est intéressant de noter que Jorge da Costa (2014 : 55) fait une analogie entre cette figure et l'image d'une *Pietà*, l'autre des figures récurrentes de l'artiste, jusqu'aux séries plus récentes.

⁶ « Le rhizome procède par variations, expansion, conquête, capture, piqûre. À l'opposé du graphisme, du dessin ou de la photo, à l'opposé des calques, le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite. Ce sont les calques qu'il faut reporter sur les cartes et non l'inverse. Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent : toutes sortes de "devenirs". Un plateau est toujours au milieu, ni début ni fin. Un rhizome est fait de plateaux » (Deleuze et Guattari, 1980 : 21).

racines démultipliées s'étendent en réseaux dans la terre et dans l'air sans racine principale. C'est surtout ce modèle du rhizome qui efface l'identité de l'homme. Nous dirons que ces corps peints sont un rhizome qui évoque une identité fondée sur l'appartenance an-

cestrale à la nature. Le fond abstrait, avec ses teintes naturelles et ses racines tentaculaires, renforce cette idée de lien indissoluble entre la vie humaine et son environnement tel que le conçoit Kenneth White à travers son concept de *géopoétique*⁷ (White, 1994).



Fig. 3 – *Vieiro II*, 1982. Óleo e pastel sobre lona, 183 x 217 cm. Col. da Artista.

⁷ Rappelons que *geo* provient du grec et signifie « terre », et *poétique* serait alors un moyen d'associer l'écriture à la terre (au *topos*). Certes, le terme est vaste, et Kenneth White l'élargit davantage pour adopter une définition dans laquelle *poëtikos* et monde se rejoignent.

Dans cette composition prédomine le rouge vif de cette main pleine de sang avec le couteau, qui s'apprête à percer ce bulbe ou ce cœur. Sur la toile, seul le pantalon verdâtre peut être associé à un vêtement masculin, ce qui suggère que la main tenant le couteau pourrait appartenir à un homme, cependant, l'image se focalise davantage sur les détails de la scène. Notons que le visage de l'homme est absent et à la place de son visage on voit des multiples tubercules. Est-ce uniquement une référence au rituel du sacrifice du cochon ? Et si ce sang n'était qu'un pacte avec cette terre si empreinte de rites de passages ? S'agit-il du sang de l'initiation, du sang de la circoncision, des premières règles, d'un viol, de l'avortement ou encore de la perte de la virginité ? Femmes, montagnes, hommes, animaux, sont fait de la même chaire. Ce « corps morcelé »⁸, pour reprendre les termes de Judith Schlanger (1971 : 37), se donne à voir et à sentir. Dans cette toile, tout est relié, caractérisent ce corps contenu et contenant, comme entre deux flux : le sang et la sève.

Par ce tableau, qui semble évoquer l'allégorie du sacrifice, la créatrice nous inviterait-elle pas à méditer sur la relation intime et parfois douloureuse que l'humanité entretient avec ses propres racines, que ce soit au sens littéral ou figuré, et sur la manière dont ces racines fa-

çonnet et transforment l'identité collective ? En fait, cette composition pourrait refléter les tensions entre tradition et modernité, où la violence du sacrifice se mêle à la beauté de la nature, révélant la complexité des réalités rurales et des rites qui les accompagnent.

En 1982, dans un pays à peine sorti de la dictature, l'artiste cherche sa place, et c'est par son art qu'elle parvient à construire son identité à travers une quête des origines, tant personnelles, familiales, nationales, politiques, qu'universelles. Graça Morais parle de la violence faite aux femmes – « La violence subie par les femmes est immense. Elles travaillent énormément, puis deviennent des victimes résignées et soumises » (Morais, 1983) – et met en avant ses angoisses les plus profondes, telles la mort, la métamorphose des espaces, du corps, la descente aux abîmes, la putréfaction, la renaissance, mais aussi l'intemporalité. Ce sont des moments de catharsis d'un tourbillon d'émotions. Certes, pour cela il faut le liant, qui n'est plus le pigment, mais plutôt des corps entre la vie et la mort, enracinés dans une nature fertile et souvent érotique. *Eros* et *Thanatos* ne font qu'un amas anthropomorphe auquel Graça Morais donne forme. Ainsi, celle-ci propose d'annuler la frontière entre le présent et le passé, la vie et la mort, et rompt avec la dichotomie d'un corps masculin et d'un corps féminin, liquide et

==

⁸ Cette notion du « corps morcelé », nous l'utilisons d'après les concepts développés par Judith Schlanger dans *Métaphores de l'organisme* (Paris, Vrin, 1971). Pour ce qui concerne ces notions, et plus précisément la relation homme-nature, voir les chapitres 5 (« La planète et son lieu signifiant ») et 6 (« L'homme et son lieu signifiant », p. 37 et p. 39).

solide. Être au monde, être en harmonie, cela présuppose une nouvelle philosophie. D'abord, dans cette quête de femme-oracle, le peintre se perd, est aveuglé par le monde de la violence dans les villages ; puis elle fait corps avec un absolu qui serait un corps-poème du monde sur lequel s'inscrivent les désirs : la toile devient un réceptacle de mémoire affective.

L'enfance: le premier musée vivant ?

Sur *Vieiro III*, 1982 (Fig. 4), se superposent de nombreux éléments. Le personnage central, une vieille femme androgyne dotée de multiples seins, est représenté avec des proportions exagérées et une volumétrie qui évoque les sculptures traditionnelles africaines. Ces seins multiples rappellent les formes hypertrophiées souvent présentes dans les statuettes de fertilité. Cette amplification des caractéristiques corporelles confère au dessin une présence presque tridimensionnelle, faisant écho

à la matérialité des sculptures plutôt qu'à l'horizontalité de la peinture traditionnelle. Des fragments de mains/pattes, des animaux et des fruits sont disposés derrière un grand fer à cheval, évoquant les souvenirs d'enfance. Ces objets, autrefois placés sur les porches des portes, étaient censés apporter chance et protection. La manière dont Graça Morais dessine les détails du corps, avec des ombres et des contours accentués, imite la texture des sculptures. Les volumes et les formes sont rendus avec une telle précision, qu'on a l'impression que le dessin pourrait être touché et senti comme une sculpture en relief. Cette approche accentue la dimension tactile et matérielle du personnage, créant une illusion de profondeur et de solidité. Ce tableau évoque également le monde à l'envers des rituels hivernaux et de la fête des garçons, notamment le Carnaval de Podence (Pereira, 1973), avec les masques « caretos de Podence » peints pour Graça (Fig. 5).



Fig. 4 – *Vieiro*, 1982. Carvão e pastel sobre tela, 186,3 x 210,5 cm. Col. Caixa Geral de Depósitos, Inv. 213271.



Fig. 5 – *Os caretos*, 1998. Carvão e pastel sobre tela, 89 x 116 cm. Col. da Artista.

Nous entrons dans ces toiles comme dans un parcours initiatique, où chaque étape doit être franchie, chaque nouveau secret étant un défi à découvrir. Ce n'est pas une simple expérience esthétique, mais une véritable quête cathartique, où seule la peinture se présente comme un antidote contre l'oubli. L'artiste elle-même confirme cette perspective en déclarant : « Je parle de mon histoire. J'ai commencé très tôt à parler de ce petit univers, sans même me rendre compte que je parlais de moi. Tout ce travail est autobiographique [...] ». (Ribeiro, 2011).

3. Archéologie de l'enfance

ou cartographie d'une autobiographie

Il ne s'agit pas ici de retracer la biographie de Graça Morais, mais il est évident que ce village du Portugal est profondément inscrit dans la cartographie de ses itinéraires de formation et de déambulation artistiques. Née dans la campagne profonde, Graça Morais a vécu de 7 à 9 ans en Afrique, au Mozambique. Ce séjour a laissé des traces durables dans ses souvenirs : les couleurs, les arbres, la nature, la musique, les instruments de travail, la tradition matriar-

cale et surtout les sociétés orales influencent profondément sa peinture.

La tradition matriarcale et, surtout, les sociétés orales influencent profondément sa peinture. Pour conclure cette analyse, il est essentiel de souligner que Graça Morais donne au paysage inachevé une dimension organique, où la figure féminine émerge fréquemment comme l'élément d'union et l'une des clés pour résoudre l'énigme de la création du monde. Comme l'affirme Christian Noorbergen (1996 : 221), « La relation corps-paysage naît de la séparation de l'homme et de l'univers, car un aspect capital de l'art est d'exprimer ce qui manque à l'homme ».

Le corps comme paysage nous interroge sur le besoin de l'artiste de se projeter dans la nature, dans l'écorce et la végétation, pour retrouver une énergie primordiale et atteindre

une forme d'éternelle renaissance dans la caverne où le monde est né. La série *Escolhidas*, de 1994 (Figs. 6 et 7), est un exemple parfait de ce concept. Le titre du documentaire réalisé en 2000 par la fille de l'artiste, Joana Morais, *Na cabeça de uma mulher está a história de uma aldeia*, résonne avec cette idée. Ces dessins, exécutés d'un seul trait, donnent vie aux personnages dans leur quotidien. Pour Graça Morais, « O rosto tem em si todas as formas do mundo », comme le philosophe José Gil l'a affirmé (2005 : 19). Les dessins rappellent ceux de Fernando Galhardo (1904-1995), ethnographe, peintre et illustrateur, et semblent effleurer le monde sensible et l'émotion suscitée par les personnages du village.

Les « Escolhidas » exigent que l'on s'attarde sur leurs vies. L'enfant de la terre, le peintre leur rend hommage, et son univers s'apparente



Figs. 6 e 7 – Dois desenhos da série *As escolhidas*, 1994.

Sépia sobre papel, 14,5 x 21 cm (esq.) / 21 x 14,5 cm (dir.). Col. CACGM – Município de Bragança.

à un travail sociologique et ethnographique. Ses enquêtes ont tissé une cartographie de ce lieu familier, mettant en lumière ses gardiennes d'un monde en disparition, comme le témoigne le documentaire.

Si l'Anthropologue doit maintenir une distance entre son sujet d'étude et sa propre vie, Graça Morais semble avoir enfreint cette règle pour mieux s'intégrer à son terrain. Laura Castro notait déjà en 1981 que Graça Morais faisait du « terrain » (Castro, 2012 : 72). Aujourd'hui, nous pourrions appeler cela des « résidences artistiques ». À l'époque, elle prenait des notes, photographiait et gardait encore les archives des interviews des personnes et des lieux du village. L'artiste quitte le village, observe l'autre, sans jamais oublier ses maîtres: les habitants. Et si la sagesse du peuple rural et son patrimoine structuraient toute l'œuvre de Graça Morais ? Et si son combat depuis plus de quarante ans était de relier différents mondes ?

Graça Morais élève le village à la grandeur du monde ; chaque voyage est une immersion dans le *topos*, un ancrage dans un territoire vécu et ressenti. José Saramago rappelle que, « fisicamente, habitamos um espaço, mas, sentimentalmente, somos habitados por uma memória » (Saramago, 2010: s.p.). Graça Morais pratique une « ethnographie de l'âme » (1992 : 21), comme l'a décrit Fernando Pernes. Son œuvre conçoit une dimension organique et cyclique de l'univers, un mouvement perpétuel où tous les éléments interagissent de manière créative

pour former un corps unique. Elle peint des toiles comme des livres ouverts, avec un geste de pinceau qui esquisse le mouvement de la vie et de la mort, dans des paysages élegiaques empreints de silences et de cris étouffés.

Tout au long de sa carrière, elle fusionne savoir artistique et méthodes anthropologiques et ethnographiques, prônant une vision écologique de la terre-mère. Ainsi, le portrait suspend le temps, reliant la mort au passé, au présent et au futur, dans une tentative de ressusciter un visage auquel elle confère la parole.

L'enfance reste un musée vivant où sont conservés des tableaux de vie fondamentaux pour l'apprentissage du monde. Dans cette poésie, le temps et les paysages de l'enfance ne sont pas représentés avec nostalgie ou regret. Ces souvenirs se prolongent jusqu'au présent, exprimant une métamorphose du temps. L'enfance n'est pas le lieu de la perfection ou du bonheur insouciant, mais plutôt un temps de passage et un laboratoire des sens d'où jaillissent des souvenirs. Les « racines » des toiles renforcent l'idée d'ancrage et de cheminement, et elles possèdent, au sens platonicien, une dimension spirituelle. Dans un monde sans repères ni dogmes, l'enfance à Vieiro devient, chez Graça Morais, une utopie, un objet de recherche du temps perdu. Le peintre utilise souvent ses tableaux pour promouvoir le *memento vivere*, plutôt que le *memento mori*.

Bibliographie

Imprimée

Álvaro, E. (1978). *Graça Morais* [catalogue de l'exposition]. Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais. Paris ;

Agamben, G. (2000). *Enfance et Histoire : Destruction de l'expérience et origine de l'Histoire*. Payot. Paris ;

Baião, J. (2021). Retratos de mulheres, representações de um povo. *Marias*, de Graça Morais. En: R. H. da Silva (coord.). *Representações do Povo* [catalogue de l'exposition]. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira. Vila Franca de Xira. pp. 211-241 ;

Bergson, H. (1941). *Les deux sources de la morale et de la religion*. PUF. Paris ;

Carvalho, A. (2000). *Graça Morais. Terra Quente. O fim do milénio. As quatro estações do ano*. Gótica. Lisboa ;

Charles-Rober, L. (1996). *John Constable, d'après les souvenirs recueillis par C. R. Leslie*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Paris ;

Chicó, S. (1994). Graça Morais em retrospectiva. En : *Graça Morais. Pinturas: 1982-1992*. [Catalogue de l'exposition]. Câmara Municipal de Lisboa. Lisboa. S.p. ;

Chicó, S. (1997). Definição de um caminho. En: *Graça Morais*. Quetzal/Galeria 111. Lisboa. pp. 215-225 ;

Costa, J. (2014). *Graça Morais. Territórios da memória*. Universidade Católica Editora. Porto ;

Cyrułnik, B. (2002). *Le murmure des fantômes*. Odile Jacob. Paris ;

Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille plateaux*. Éditions de Minuit. Paris ;

Freitas, H. (2017). *La violence et la grâce*. Fondation Calouste Gulbenkian/Somogy. Paris ;

Gil, J. (2005). *Escritos sobre a arte e artistas*. Relógio d'Água. Lisboa ;

Melo, A. (2007). *Arte e artistas em Portugal*. Bertrand Editores. Lisboa ;

Morin, E. (2015). *Penser global : L'homme et son univers*. Robert Laffont. Paris ;

Noorbergen, C. (1996). Le corps-paysage en peinture. En : G. Chenet (dir.). *Le paysage et ses grilles*. L'Harmattan. Paris. pp. 217-228 ;

Pernes, F. (1992). *Catálogo Graça Morais*. Sociedade Tipográfica, s.a. Lisboa ;

Saramago, J. (2000). *Cadernos de Lanzarote II*. Caminho. Lisboa ;

Silva, R. H. (2007). 50 anos de arte portuguesa no século XX. Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa ;

Souto, E. (2022). Entretien avec Graça Morais. Paris ;

Valéry, P. (1974). *Cahiers, tome II*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris ;

Vasconcelos, A. (2023). *Memórias em tempo de amnésia – Exílio sem saudade*. Lisboa. Vol. II ;

White, K. (1994). *Le plateau d'albatros : Introduction à la géopoétique*. Grasset. Paris ;

Digital

Carita, A. (2010, 27 novembre). Graça Morais: A minha aldeia está presente em tudo o que faço [entrevue]. *Expresso* [version électronique]. Consulté le 15 août 2024, à : <https://expresso.pt/sociedade/gente/graca-moraisa-minha-aldeia-esta-presente-em-tudo-o-que-faco=f619230> ;

Morais, J. (2000). *Graça Morais – Na cabeça de uma mulher está a história de uma aldeia*, [documentaire]. Consulté le 23 juillet 2024, à : https://www.youtube.com/watch?v=Euq_xtwG6V8 ;

Morais, G. (2008, 16 décembre). As mulheres escolhidas por Graça Morais [entrevue]. *Jornal do Nordeste*. Consulté le 23 juillet 2024, à : <http://www.jornalnordeste.com/noticia/mulheres-escolhidas-por-graca-morais> ;

Morais, G. (2015, 17 mai). [Interview]. *Caras*. Consulté le 23 juillet 2024, à : <https://caras.sapo.pt/famosos/2015-05-17-graca-morais-a-minha-pintura-resulta-da-minha-historia/#&gid=0&pid=1> ;

Morais, G. (2017, 8 juin). Entrevue menée par António Contador dans le cadre du projet Artistes Portugais à Paris – Une Histoire Orale, Fondation Calouste Gulbenkian. Consulté le 23 juillet 2024, à : <https://www.youtube.com/watch?v=cE6DormjJUY> ;

Ribeiro, A. M. (2011, 13 novembre). «Não abri as portas docemente, tive que as empurrar», Graça Morais [Entrevue]. *Público* [version électronique]. Consulté le 10 novembre 2021, à : <https://www.publico.pt/2011/11/13/jornal/>

[nao-abri-as-portas-docemente-tive-que-as-empurrar-graca-morais-23349084](https://hal.science/hal-03914137/) ;

Souto, E. (2023). Graça Morais et José de Guimarães, des humanistes du XX^e siècle : L'art de penser le monde par le voyage. En : M. Graziani, L. Casetti et S. Vuelta García (éds.). *Nel segno di Magellano tra terra e cielo: Il viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un'ottica interculturale* [version électronique]. Firenze University Press. Firenze. Consulté le 15 août 2024, à : <https://hal.science/hal-03914137/>.