

Graça Morais : métamorphose et sacrifice

Graça Morais: metamorphosis and sacrifice

JEANETTE ZWINGENBERGER¹

Résumé : Mon analyse des œuvres de Graça Morais interroge l'entrecroisement des règnes : humain, animal, végétal, minéral, dans leur environnement : la terre, sous l'angle du sacrifice. Une analyse picturale permettra de comprendre les différents axes de cette coexistence des êtres humains avec l'autre, les animaux sauvages ou les animaux de compagnie. À travers des figures mutantes et totémiques, elle questionne les liens profonds entre l'homme et la nature. L'animalité devient un miroir de l'âme humaine, transcendant les frontières du réel. Des mutants ou des êtres totémiques ? L'animalité est une figure de l'altérité, un projet transhumaniste.

Mots clés : Traditions ancestrales ; *Terra Mater* ; Femme-Paysage ; Devenirs-animaux.

Abstract: My analysis of Graça Morais' works examines the interconnection of realms: human, animal, vegetal, and mineral, within their environment, focusing on the theme of sacrifice. A pictorial analysis will help understand the various dimensions of this coexistence between humans and both wild and domestic animals. Through mutant and totemic figures, she explores the deep connections between humans and nature. Animality becomes a mirror of the human soul, transcending the boundaries of reality. Are these mutants or totemic beings? Animality represents a figure of otherness, a transhumanist project.

Keywords: Ancestral traditions; *Terra Mater*; Woman-Landscape; Becoming-animals.

==

¹ Université Panthéon-Sorbonne Paris 1, France.



Fig. 1 – *Sibylles*, 2020. Acrylique sur toile, 60 x 73 cm. Coll. de l'Artiste.

1. Sibylles

En guise d'introduction, analysons le tableau les *Sibylles* (Fig. 1). Ce double portrait réunit une chèvre et une femme, les deux incarnent la coexistence entre tous les êtres de Vieiro à Trás-os-Montes, son village natal, situé à la frontière nord du Portugal. L'œuvre de Graça Morais s'origine dans une ruralité empreinte des traditions ancestrales toute en interrogeons notre présent : la survie de notre planète et de notre espèce ! Ces créatures mettent en demeure et font appeler à notre responsabilité. Ces visages d'Autrui qui ouvre à une autre dimension, sont au cœur de l'interrogation de Graça Morais. Qui sont-elles, quels messages ont-elles à nous délivrer ?

Dans l'œuvre intitulée *Le sacrifice*, 2001 (Fig. 2), Graça Morais rend hommage à sa mère Alda fermière, connue pour son hospitalité. Elle la dépeint en train de dépouiller une poule, entre ses jambes se réfugie une chèvre. Face à elle, se dresse une femme qui danse et joue un tambour de basque. Cette technique poétique de la condensation réunit différents protagonistes apparemment contradictoire en une seule scène. Les différentes actions rendent alors compte de la complexité du monde : la mise à mort d'un animal et la danse, la vie.

L'artiste décrit sa vie quotidienne. Depuis son plus jeune âge, elle a été confronté à l'abattage, le dépècement des animaux, leurs mise à morts qu'elles interrogent ici. Une femme transforme le vivant en nourriture terrestre.



Fig. 2 – *Le sacrifice*, 2001. Acrylique, fusain et pastel sur toile, 195 x 130 cm. Coll. Montepio, Lisbonne.

Son père, qui était chasseur, comme tous les hommes du village, un jour, lui a offert une perdrix. Encore aujourd'hui un frère chasseur continue ce geste, en lui apportant son plus beau trophée, afin qu'elle l'immortalise par sa peinture. Ce don évoque une pratique africaine chez les Dogons, où le chasseur façonne un masque pour contenir l'esprit de l'animal tué (cf. Leloup, 2011). Graça Morais est également marqué par son enfance au Mozambique.

Dans son *Journal avec perdrix*, 2006 (Fig. 3), elle dessine une perdrix, ses ailes s'apparentent à une cape. Sa position debout fait d'elle un homme-oiseau. Pour l'artiste, les femmes

sont des oiseaux, tandis que les hommes des animaux. La perdrix représente « le féminin dans sa duplicité de luxure et de mort » (Freitas, 2017 : 22). Dans une lecture sociétale, elle symbolise la proie, la capture, l'enfermement, dont beaucoup des femmes sont victimes. L'interprétation de l'œuvre de Graça Morais reste ouverte car elle se caractérise par une surimposition des signifiants qui font coexister beauté et piège dans un champ des métaphores possibles.



Fig. 3 – *Journal avec perdrix (IV)*, 2006. Encre de Chine sur papier, 42 x 29,7 cm.

2. Terra Mater

Dans une autre série intitulée *La chasse*, de 2001 (Fig. 4), l'artiste décrit les différents stades de la décomposition d'une perdrix, jusqu'à ce qu'elle devienne une parcelle de terre. A ses côté git sa main squelettique ! Cette nature silencieuse rappelle le livre du Kohélet : « Une génération s'en va, une autre génération lui succède, et la terre subsiste perpétuellement. Tout est vanité et pâture de vent » (Ecclésiaste, ch.1). Dans ce monde paysan et archaïque, l'humain vit au rythme des saisons, à l'écoute des éléments et de la terre qui le nourrit. Car la terre est un lieu de passage ou tout s'entremêle en une même chair du monde : « le tissu commun dont nous sommes tous faits. » Merleau-Ponty (1964 :

253) le désigne comme enroulement du sentant sur le sensible dans le visible et l'invisible.

La terre est Mère, car elle engendre des formes vivantes en les tirant de sa propre substance. La terre est vivante en tout premier lieu parce qu'elle est fertile. Tout ce qui sort de la terre est doué de vie et tout ce qui retourne dans la terre est à nouveau pourvu de vie. Le binôme homo-humus ne doit pas être compris dans ce sens que l'homme serait terre parce qu'il est mortel, mais dans cet autre sens : que si l'homme a pu être vivant, c'est parce qu'il venait de la terre, parce qu'il est né de — et retourne dans — Terra Mater. [...] Ce que nous appelons vie et mort ne sont que deux moments différents de la destinée totale de la Terre-Mère : la vie n'est rien d'autre que le détachement des entrailles de la terre, la mort se réduit à un retour chez soi. (Eliade, 1977 : 219)



Fig. 4 – *La chasse*, 2001. Encre de Chine et pastel sur papier, 24 x 32 cm. Coll. de l'Artiste.

Dans la série du *Lièvre* (2010) (Fig. 5), l'animal abattu est étendu au sol, son oreille tend vers le ciel. Le rouge évoque autant le sang que le soleil couchant en écho à la symphonie des tons complémentaires vert et bleu du site. Sur son corps se déploie une autre scène : une rangée d'arbres au bord d'une rivière enflammée. Créant

une continuité entre l'extérieur et l'intérieur celle-ci fait référence à la relation intrinsèque que les créatures entretiennent avec leur environnement. Dans ce cycle de l'éternel retour, l'être et l'espace deviennent Un. Dans une vision panthéiste et animiste, Graça Morais transcende la mort du lièvre en un rêve de paysage cosmique.



Fig. 5 – *Lièvre* (série). Acrylique sur toile, 81 x 100. Coll. de l'Artiste.



Fig. 6 – *Métamorphoses* (série), 2000. Sépia sur papier, 28,7 x 19,5 cm. Coll. de l'Artiste.

3. Métamorphoses

Les protagonistes de la série *Métamorphoses*, 2000 (Fig. 6), dessins réalisés au sépia et à l'encre de chine, sont des sauterelles. Celles-ci se tiennent debout tels des humains, l'aspect diaphane de leurs ailes renvoie à la fluidité de l'air, tandis que leurs carapaces, telle une armure, en font des guerrières. Deux êtres insectes-humains d'une blancheur lumineuse nous tournent le dos. Leurs regards se dirigent vers l'intérieur de la feuille. Un autre criquet se tient tel un moissonneur, portant un épi de blé. Tous sont masqués. Ces femmes-sauterelles d'une forme élégante et fragile symbolisent autant la fertilité en Asie que la dévastation en Afrique.

La dimension anthropomorphe de ces créatures les animent d'une vie d'un être-insecte.

Ces métamorphoses s'originent dans le carnaval de Trás-os-Montes.

Cette fête du printemps, Caretos, trois fois millénaire, s'y déroule durant trois jours. Elle repose sur de très anciens cultes celtiques et gréco-romains, qui mettent en scène la fin et le recommencement d'un temps cyclique annuel. Dans une extase collective est célébré un rite de fertilité ; les rythmes des battements de tambours conduisent à une transe collective. Les hiérarchies sont renversées, les contraintes qui s'exercent dans l'année rejetées, pour dénouer les conflits dans une catharsis collective. (Zwingenberger, 2014 : 6)

De même, l'œuvre de Graça Morais s'apparente à un acte chamanique. Les femmes chasseresses se parent des attributs des insectes afin de se revêtir de leur force afin d'exorciser la peur de la vulnérabilité de la femme. Ce rituel leur permet de renouer avec leurs instincts animaux.

4. Devenirs-animaux

Pour Michel Surya, Kafka est le premier à donner une représentation de l'homme à demi, ou de l'homme diminué ou démuné, cette honte de l'homme animalisé, en un mot donc cette représentation du rebut humain (2004 : 11-12). Figures du rebut humain pour lesquelles Surya forge le mot d'humanimalités. Pour l'artiste Graça Morais, en revanche

l'homme animal est intrinsèque à notre être en lien avec la nature.

Citons les devenirs-animaux de Deleuze et Guattari, qui ne s'inscrivent nullement dans une ressemblance. C'est écrire, peindre ou composer comme une libellule, comme une fleur dans une sorte de devenir-végétal. C'est une expérience réelle qui permet aux humains d'entrer dans un monde commun avec le tout vivant (Deleuze et Guattari, 1980).

Il sera plus juste de rapprocher l'œuvre Graça Morais à la pensée ontologique de Philippe Descola (2005 ; cf. aussi Zwingenberger, 2012), qui développe, dans une anthropologie non dualiste, des relations entre humains et non-humains en démontrant que la nature est elle-même une production sociale. Il distingue quatre modes d'identification : totémisme, animisme, analogisme et naturalisme. La récurrence du motif de la femme-bélier ou, ici, l'homme-taureau chez Graça Morais s'ins-

crit dans une pensée totémiste, lorsque le clan s'assimile à son totem, à la fois à son esprit et à ses attributs physiques. Les femme-insectes évoque la pensée animiste, lorsque les non-humains ont la même intériorité que les humains, mais tous se différencient par leurs corps et ce qu'ils permettent d'accomplir dans le monde du fait des propriétés physiques dont ils sont pourvus.

Dans l'œuvre *Maria*, 1982 (Fig.7), une femme-léopard jaillit de la toile. L'énergie des traits exprime une force archaïque. Sa silhouette se transmute en d'autres formes animales. Sa puissante tête se transforme en museau qui lui-même est avalé par un autre félin, l'un incorpore l'autre. Une main tend vers le pis, ces mamelles de la fertilité ont la même blancheur que le visage féminin. Sa bouche, sa poitrine ainsi que ses pattes antérieures sont ensanglantées. Les tâches du pelage évoquent des incisions, les flèches de dessins rupestres.



Fig. 7 – *Maria*, 1982. Huile et fusain sur toile, 146 x 212 cm. Coll. de l'Artiste.

L'enchevêtrement de ces corps rappelle les figures des grottes préhistoriques de Trás-os-Montes. La main ainsi que la rapidité du geste évoque les mains grossièrement peintes dans Guernica de Picasso de même la technique du noir et blanc.

La superposition des personnages se retrouvent dans le tableau *Delmina* 1982 (Fig. 8).

Une tête de femme traverse la toile fusionnant avec un cheval, leurs muscles tendues expriment une course effrénée : l'axe de fuite. Le visage est rehaussé de gouache blanche, comme un masque. Au sol, une main plonge dans un seau rempli de sang, elle fait écho à l'impact de balle sur sa croupe tandis que les gouttes de sang dégoulinent de son corps.



Fig. 8 – *Delmina*, 1982. Huile et fusain sur toile, 145 x 205 cm. Coll. de l'Artiste.



Fig. 9 – *Les ombres de la peur* (série), 2012. Fusain et pastel sur papier, 111,3 x 75,8 cm. Coll. de l'Artiste.

Dans la peinture *Les ombres de la peur*, 2012 (Fig. 9), une personne à tête de taureau est agenouillée auprès des corps étendus, l'espace rouge violet autour de lui convoque un univers ensanglanté. L'ambiguïté entre ce monstre sacré le Minotaure aux gestes tendres, est intrinsèque à l'œuvre de l'artiste qui réunit dans une même scène les contraires : les figures dramatiques et des gestes qui sauvent.



Fig. 10 – *Dante et Virgil* (série *Les ombres de la peur*), 2012. Fusain et pastel sur papier, 111,3 x 75,8 cm. Coll. de l'Artiste.

Dans le pastel de la série, Dante et Virgile (Fig. 10), vêtus de noir et dotés des cornes, sont entourés des êtres couchés à ras du sol. Les exilés ? Les traits rouges emmaillotent ces corps dessinés dans des tons blanc, jaune en les transformant en un lieu de lumière. Par ses couleurs douces telle une caresse, l'artiste sublime l'horreur.

Pour Graça Morais, la descente dans le royaume de l'enfer d'aujourd'hui est le vécu des populations en exil. Dans le *Chemin de*



Fig. 11 – *Chemin de la peur IX*, 2011. Fusain et pastel sur papier, 102 x 152 cm. Coll. privée.

la peur IX, 2011 (Fig. 11), deux personnes se soutiennent, à leurs côtés un chien enroulé dont le pelage doré donne une lueur à cette scène de désarroi, tandis qu'au loin défile un cortège d'humains.

L'œuvre de Graça Morais nous touche par ces présences d'un monde apocalyptique. Chacun peut s'identifier aux protagonistes qui sont des archétypes jungiens : la mère, le père, le guerrier, le héros, l'enfant, la victime d'autant

et d'aujourd'hui. Ses figurations, mi-humaines, mi-animales, mi-cervidés, renvoient à l'inconscient collectif de nos mythes et de nos contes. Au sens aristotélicien, sa peinture convertit les souffrances en couleurs afin de nous en délivrer au sens d'une catharsis. La peinture devient alors une pratique rituelle qui permet au spectateur d'exorciser ses peurs. Elle est la métaphore de cette force de transformation et sublimation de l'art.



Fig. 12 – *Les ombres de la peur* (série), 2012. Fusain et pastel sur papier, 111,3 x 75,8 cm. Coll. de l'Artiste.

Dans une autre œuvre intitulée *Les ombres de la peur*, 2012, une femme disparaît dans l'eau où y émerge-t-elle (Fig. 12) ? Cet espace d'entre deux, la vie et la mort, le jour et la nuit, crée une tension qui parcourt toute l'œuvre de Graça Morais.

Ses peintures interrogent inlassablement les tragédies humaines et le chaos de notre monde. Comme cette peinture intitulée *Cap Vert*, 1988 (Fig. 13), où les vastes merveilleux paysages font contraste au corps composite d'animaux exotiques : un éléphant, un tigre, un âne. Graça Morais me confirme qu'il s'agit de nouveau d'une figure de Carnaval. Le paysage aux couleurs rouge et verte contraste avec les reliques énigmatiques du passé colonial. Sur la toile jaillissent des ossements, des squelettes, une oreille et des dents immenses.



Fig. 13 – *Cap Vert*, 1988. Acrylique et fusain sur toile, 130 x 195 cm. Coll. privée.

Gisant au sol, ces figures organiques sont des corps-paysages d'un autre temps qui évoquent pour l'artiste des souffrances des esclaves (cf. *L'Homme-paysage...*). Citons Walter Benjamin : l'allégorie « s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié ». L'historicité et la mémoire sont le filtre de toute lecture allégorique. « L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage – non : dans une tête de mort » (Benjamin, 1985 :

178-179). Graça Morais inclut tout le vivant dans ses présences funèbres.

5. Archétypes

Citon la toile, le 27 janvier 2017 (*La prière*) (Fig. 14). Devant un ciel de crépuscule surgit un ange en suspension. Ses tresses forment une croix ou une charrue qui fait référence au lourd labeur de la terre. Les formes polymorphes appellent aux interprétations multiples. A ses côtés figurent des êtres énigmatiques



Fig. 14 – 27 janvier 2017 (*La prière*), 2017. Acrylique sur toile, 206 x 179 cm. Coll. de l'Artiste.

animaux-humains. A l'avant-plan, se tient une sombre assemblée des sorcières, entourée d'une végétation luxuriante, qui évoque le Sabbat des sorcières de Goya. Les visages renfermés sur leurs souffrances fait contraste à la promesse de l'aube à l'horizon.

Dans le tableau du *20 janvier 2017 (La désolation)* (Fig. 15), une femme porte un enfant mort, plus loin des figures disparates parlent de la fuite, de l'errance et de l'exclusion. De nouveau apparaît ici une femme bélier dont les cornes évoque la forme de l'utérus avec les deux trompes car ici le féminin incarne le lieu même de vie-mort-vie.

Cette figure fait écho au dernier ouvrage de Jacques Derrida (2006), *L'animal que donc je suis*, où il se débarrasse de la vision dualiste

traditionnelle qui oppose l'homme à l'animal. Cette parenté de règnes s'inscrit dans une pensée totémique : n'est-ce pas l'enjeu central de Graça Morais depuis son enfance ? Pour elle, il est question de la structure sacrificielle. Dans un imaginaire judéo-chrétien, le bélier sacrifié par Abraham est la scène sacrificielle par excellence (Genèse 22). Le bélier est eschatologique, parce qu'il est celui qui porte ou porterait l'autre.

Claude Lévi-Strauss (1975 : 117) écrit « Un masque n'est pas d'abord ce qu'il représente mais ce qu'il transforme, c'est-à-dire ce qu'il choisit de ne pas représenter. » En réponse à cette citation, les œuvres de Graça Morais créent une résonance avec nos points d'aveuglement, en donnant une substance à nos



Fig. 15 – *20 janvier 2017 (La désolation)*, 2017. Acrylique sur toile, 199 x 340 cm. Coll. de l'Artiste.

béances et aux espace intérieur d'une expérience vécue qui s'élabore en une représentation intérieure. Pour le psychanalyste Carl Gustav Jung, les archétypes s'apparentent à des cadres vides jusqu'à ce que le sujet soit touché par un événement et investisse cette scène restée en suspense afin de l'incarner et d'y jouer ce qui s'y vit d'essentiel. Graça Morais confèrent un support poétique aux vécus fantomatiques en leur donnant une teneur qui génère une prise de conscience. « Elle constitue une permanente, un éternel présent. » (cf. Tardan-Masquelier, 1992 : 169-170).

Concluons avec l'aquarelle de 2016, *Le visage muet* (Fig. 16), qui est peint dans des tons d'une grande douceur : gris, bleu et rose. Ce profil s'apparente à un paysage, à la place d'une oreille s'ouvre un espace lumineux. Celui-ci évoque le Psaume (40 : 7) : « Une paire d'oreilles tu as creusée en moi. »

Bibliographie

Imprimé

Benjamin, W. (1985) [1928]. *Origine du drame baroque allemand*. Flammarion, Paris ;

Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Édition de Minuit. Paris ;

Derrida, J. (2006). *L'animal que donc je suis*. Éditions Galilée. Paris ;

Descola, Ph. (2005). *Par-delà nature et culture*. Gallimard. Paris ;

Eliade, M. (1977). *Traité d'histoire des religions*. Edition Payot. Paris ;

Freitas, H. (2017). Œuvres choisies. En : *Graça Morais, la violence et la grâce* [catalogue de l'exposition]. Fondation Calouste Gulbenkian – Délégation en Paris/Somogy Éditions d'Art. Paris ;



Fig. 16 – *Le visage muet*, 2016. Acrylique sur papier, 152 x 102 cm. Coll. privée.

L'Homme-paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle [catalogue d'exposition]. Palais de Beaux-Arts. Lille ; Éditions Somogy. Paris ;

Leloup, H. (2011). *Dogon*. Somogy Éditions d'Art. Paris ;

Lévi-Strauss, C. (1975). *La voie des masques*. Skira. Genève ; Vol. 2 ;

Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Gallimard. Paris ;

Surya, M. (2004). *Humanimalités*. Éditions Léo Scheer. Paris ;

Tardan-Masquelier, Y. (1992). *Carl Gustav Jung. La sacralité de l'expérience intérieure*. Droguet & Ardant. Paris ;

Zwingenberger, J. (2014). *Ancre cosmique. Rui Moreira* [catalogue d'exposition]. MUDAM Luxembourg ;

Digital

Zwingenberger, J. (2012). Du paysage anthropomorphe de la Renaissance à l'interface moléculaire des artistes actuels du bio-art. Séminaire *Les formes du Paysage*, Collège de France,

5 avril 2012. Accédée le 12 août 2024, en : <https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/seminaire/les-formes-du-paysage/du-paysage-anthropomorphe-de-la-rennaissance-interface-moleculaire-des-artistes-actuels-du-bio-art>.