ANTÓNIO QUADROS FERREIRA

BOURSIER DE L'INSTITUT NATIONAL
D'INVESTIGATION SCIENTIFIQUE AU PORTUGAL
(I. N. I. C.)

LES RELATIONS ARTISTIQUES ENTRE LE PORTUGAL ET LA FRANCE (1910-1930)

— ANALYSE ET RÉCEPTION DE LA MODERNITÉ CHEZ ALMADA —

1990
CENTRE DU XXE SIÈCLE
U. F. R. ESPACES ET CULTURES
UNIVERSITÉ DE NICE / SOPHIA - ANTIPOLIS

g. 6796
ta 1043.7

ANTÓNIO QUADROS FERREIRA

Boursier de l'Institut National
d'Investigation Scientifique au Portugal
(I . N . I . C .)

LES RELATIONS ARTISTIQUES ENTRE LE PORTUGAL ET LA FRANCE (1910-1930)

-Analyse et Réception de la modernité chez Almada-

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO
BIBLIOTECA

1990
Centre du XXe Siècle
U.F.R. Espaces et Cultures
UNIVERSITÉ DE NICE/SOPHIA ANTIPOLIS

(Reproduction subventionnée par l'Institut National
d'Investigation Scientifique au Portugal)

Biblioteca da FBAUP
10553

Cette étude est une thèse de Doctorat soutenue devant l'Université de Nice, sous le titre "**Les Relations Artistiques entre le Portugal et la France (1910-1930) -Analyse et Réception de la modernité chez Almada-**", et réalisée sous l'orientation du Professeur Michel Sanouillet.

En achevant l'élaboration de cette thèse, effectuée entre les tâches de recherche et mes fonctions de professeur à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Porto, je voudrais remercier vivement tous ceux qui, de près ou de loin, ont permis sa réalisation.

Un premier remerciement. Je souhaite témoigner ma très grande reconnaissance au Professeur Michel Sanouillet de l'Université de Nice (directeur de l'U.E.R. Civilisations) pour toute l'orientation qu'il a bien voulu m'octroyer, depuis la réalisation du D.E.A. en 1980, pour la concrétisation effective de la thèse de doctorat.

Un dernier remerciement. J'aimerais exprimer ma vive gratitude, pour leurs diverses contributions de temps et d'espaces à:
mes parents;
mes enfants, Tiago et Tomé qui m'ont supporté;
et à Ana, ma femme, dont l'aide et l'enthousiasme m'ont permis la concrétisation de cette thèse.

TABLE DES MATIERES

0.
INTRODUCTION 1

0.1. Sujet 2

0.2. Situation 7

1.
PREMIERE PARTIE: LE CADRE THEORIQUE GENERAL 11

1.1. Situation culturelle du XXème siècle 12
1.1.1. La situation historique 13
1.1.2. "Portugal no Mapa da Europa" 18

1.2. Expression du modernisme et de la modernité ... 22
1.2.1. La modernité et la correspondance arts plastiques/littérature 23
1.2.2. La dialectique individu/collectivité: de l'identité à la représentation 26

2.
DEUXIEME PARTIE: LE CADRE THEORIQUE SPECIFIQUE 41

2.1. Idéologie et représentation 42
2.1.1. L'idée et le réel dans la représentation 43
2.1.2. La représentation et l'émergence 51
2.1.3. La représentation et le symbole 57

2.2. Information et communication 60
2.2.1. La communication artistique 61
2.2.2. La picturalité: discours versus analyse 70
2.2.3. Le discours pictural chez Almada 79

2.3. Analyse et réception 87
2.3.1. Le texte, l'image et le discours 88
2.3.2. L'analyse et le discours 98
2.3.3. La réception et le discours 102

3.
TROISIÈME PARTIE: ALMADA 107

3.1. Almada et le Portugal 108
3.1.1. L'être et le destin du Portugal 110
3.1.2. L'affirmation de l'avenir 117
3.1.3. Almada et la patrie portugaise du XXème siècle 122
3.1.4. "Nome de Guerra de um Português sem Mestre" 129

3.2. Almada et le modernisme 141
3.2.1. De Cesário Verde à Almada 143
3.2.2. D'Apollinaire à Almada, la modernité ... 149
3.2.3. Amadeo et Almada 158
3.2.4. Les Delaunay au Portugal 166
3.2.5. Modigliani, Amadeo de Souza-Cardoso et le Portugal 174
3.2.6. "Portugal Futurista" 179
3.2.7. Le modernisme portugais 189

3.3. Almada et son oeuvre 195
3.3.1. Du dessin à la peinture 197
3.3.2. Le cheminement artistique en soi-même .. 207
3.3.3. "Pro lectione picturas est" 213
3.3.4. La peinture de la solitude et de la réalité nationale 218
3.3.5. Lisboa et Guernica 229

4.
QUATRIÈME PARTIE: ANALYSE 234

4.1. Communication 235
4.1.1. La communication en tant que métasémiotique de la pratique 237
4.1.2. La structure et la signification 242
4.1.3. La signification et la communication ... 248
4.1.4. La signification et l'interprétation ... 251

4.2. Discours 257
4.2.1. Du véritablement ancien au véritablement nouveau 259
4.2.2. De S. Vicente de Fora aux gares maritimes de Lisboa 263
4.2.3. Les fresques comme synthèse des déductions antérieures 268
4.2.4. Le réalisme et la modernité dans les pannneaux d'Almada à Lisboa 273

4.2.5. L´axe sémantique de la figuration 288

4.3. Analyse 294
4.3.1. Les années 1945-1948 296
4.3.2. La morphologie des fresques des gares maritimes 304
4.3.3. L´expression graphique et chromatique du discours fonctionnel 320
4.3.4. Les fresques des gares maritimes et l´imaginaire de Lisboa 326
4.3.5. L´analyse 335

5.
CINQUIEME PARTIE: RECEPTION 345

5.1. Réception 346
5.1.1. La communication et la réception 348
5.1.2. La réception et l´archéologie du sens .. 353
5.1.3. La réception et le pragmatisme 359
5.1.4. Pour une réception globale des fresques des gares maritimes 363

5.2. Enquête 375
5.2.1. Le phénomène de la réception 377
5.2.2. La réception et l´enquête 380
5.2.3. L´enquête 389
5.2.4. Les données 399
5.2.5. Les résultats 407

6.
CONCLUSION: PEDAGOGIE ARTISTIQUE 441

BIBLIOGRAPHIE 450

1. Bibliographie générale 451
2. Bibliographie spécifique 462
3. Journaux et revues 467

ANNEXES

1. L´oeuvre littéraire d´Almada: inventaire des oeuvres 494
2. L´oeuvre plastique d´Almada: inventaire des oeuvres 502
3. Les fresques des gares maritimes 509

"A arte é um processo intelectual:
é um conhecimento em estado de recepção"
(L´art est un processus intellectuel:
c´est une connaissance en état de réception" (1)

---

1 - Almada Negreiros, "Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia", in Revista de Portugal, n 6, Lisboa - 1936. In, "Obras Completas" (Ensaios I, vol.5), Editorial Estampa, Lisboa - 1971, page 121.

0.
INTRODUCTION

0.1.
SUJET

Le problème qui se pose dans ce travail de thèse concerne doublement le rapport entre l'analyse et la réception, c'est-à-dire, d'une façon dialectique se propose un regard (du côté de l'artiste/émetteur, et du côté du spectateur/récepteur) qui va apporter un sens qui légitime, à la fois le rôle de la communication esthétique, en tant qu'oeuvre de production, et le rôle de la fonction, en tant qu'oeuvre de réception.
La production et la réception matérialisent l'idée de projet, ou bien, l'idée d'un va-et-vient, entre l'homme/être individuel, et l'homme/être collectif.

On peut dire, que dans le contexte de la modernité, on se propose de questionner le sujet de thèse à deux niveaux:

- au niveau générique, en ce qui concerne la période 1910-1930, essentielle pour comprendre le processus d'avant-garde portugais par rapport à l'art européen, notamment français;
- au niveau spécifique, en ce qui concerne les fresques des gares maritimes de Lisboa, d'Almada Negreiros, par rapport à l'imaginaire visuel et artistique portugais.

Entre le niveau générique et le niveau spécifique, on considère les rapports qui ont été établis entre le Portugal et la France, dans le domaine culturel.

Étudier le problème posé par le sujet, c'est étudier le rôle d'Almada Negreiros dans l'esprit national de cette époque-là, et aussi l'information concrète et correcte que nous pouvons en avoir de nos jours.

À présent, la question qui se pose concerne l'objectif principal de ce travail de thèse qui est celui de comprendre et de faire comprendre, fondamentalement, le rôle:

- de la modernité,
- d'Almada, et
- des fresques;

et c'est pour cela que l'on voit que le phénomène esthétique se matérialise entre les domaines de l'analyse et de la réception, où se pose, tout à fait, le problème concerné par la dichotomie paraître-être:

ou le sens objectif et subjectif,
ou le sens de l'émetteur et du récepteur,
ou le sens de l'espace et du temps,
ou le sens du projet et du discours.

Cependant, ce travail de thèse s'occupe naturellement du phénomène de la communication, ce qui veut dire que le projet comme démarche pédagogique globale souligne, en même temps:

- l'usage social des oeuvres,
- les aspects différentiels du développement intellectuel, et aussi
- les caractéristiques de la situation pédagogique.

L'interaction entre l'individu et l'environnement est le principe même des situations de communication et des situations de réception, où, fondamentalement:

a) les fonctions de communication, et
b) le message,

matérialisent la mise en scène d'un postulat qui concerne, notamment, la conscience métalinguistique du discours à travers les niveaux cognitif, discursif et pragmatique.

Dans l'univers de la communication et de la réception, l'idée du projet (de l'oeuvre/du message) s'impose fondamentalement comme principe de l'espace et du temps, lieu des moments de production et d'évaluation, à partir, sûrement, d'une conception constructiviste et interactionniste de la réception.

Quelques auteurs ont réfléchi sur l'oeuvre d'Almada Negreiros. Beaucoup d'entre eux l'ont fait dans l'intention de la présentation de l'oeuvre, ou de l'interprétation plus ou moins impressionniste.
Cependant, notre thème choisi: "**LES RELATIONS ARTISTIQUES ENTRE LE PORTUGAL ET LA FRANCE (1910-1930) -ANALYSE ET RÉCEPTION DE LA MODERNITÉ CHEZ ALMADA-**", dépasse la finalité de donner à voir l'oeuvre même d'Almada Negrei-

ros.

Du fait de notre situation de professeur, notre expérience nous a amené à vérifier la réception d'un maître du mot/et de l'image, qu'il a été pendant beaucoup d'années et à travers plusieurs supports, et aussi l'intégration des oeuvres et de la pensée d'Almada dans le contexte des programmes de l'enseignement national (notamment de l'enseignement supérieur - Facultés des Lettres et Écoles des Beaux-Arts).
Nous nous proposons ainsi de questionner les objectifs de notre travail qui sont les suivants:

Le premier objectif est en rapport avec la constatation d'une énorme ignorance nationale à propos d'Almada.
En effet, il est très difficile d'avoir une perspective globale de son oeuvre à cause de l'absence de publications. Pour cette raison, le premier objectif de notre travail est donc de faire la réception de l'oeuvre écrite/picturale d'Almada Negreiros.

Le deuxième objectif (et dans le contexte de notre situation de professeur) est en rapport avec la contribution (ou non) de cet auteur à la formation culturelle des portugais (notamment des élèves de l'enseignement national).
Ainsi, la réception de l'oeuvre d'Almada dans les programmes (curricula) des Cours Secondaires et Universitaires, est le deuxième objectif.

Quant au troisième objectif, il s'agit d'une contribution pour la compréhension et l'interprétation de l'oeuvre (écrite-littéraire et/ou graphique-picturale) d'Almada, dans une perspective comparée.
La dichotomie -analyse et réception- en ce qui concerne la perspective comparée, présentée ci-dessus, est proposée afin de conclure sur la méthodologie la plus adéquate pour assurer la réception la plus correcte de l'oeuvre d'Almada et aussi afin de montrer l'importance de l'insertion d'Almada dans les programmes de l'enseignement secondaire et universitaire.

Au moment de la présentation de ce travail, nous devons souligner les difficultés d'obtention des bibliographies spécifiques, absolument nécessaires, en raison du sujet de thèse choisi qui nous les impose et également la difficulté qui représente le fait d'être

confronté à un sujet très vaste.
Le travail présente la séquence suivante:

Dans la première partie (Cadre théorique général), nous présentons la situation théorique, du point de vue historique, social et politique, et surtout au niveau des idées, de l'espace et du temps, en ce qui concerne le sujet et le problème du travail.

Dans la deuxième partie (Cadre théorique spécifique), nous présentons encore la situation théorique, mais du point de vue esthétique et artistique.
On prétend aussi, faire la liaison entre l'historique et l'artistique.
Le sujet et le problème du travail se posent comme questions particulières d'un discours pictural spécifique.
Encore, le contexte spécifique de l'occurrence du discours se questionne-t-il, à la fois réciproque des conditions déjà concernées par le contexte général.

Dans la troisième partie (Almada), nous nous proposons d'abord de questionner l'oeuvre d'Almada. C'est-à-dire: nous envisageons les objectifs indiqués par le sujet (et par le problème), au niveau de la situation nucléaire -Almada Negreiros, la modernité et les fresques des gares maritimes-, par la démonstration:
- de la raison d'être du cas Almada,
- du modernisme,
- de la patrie portugaise du XXème siècle;

et pour cela, on situe l'idée concrète de faire la vérification, soit à travers l'analyse, soit à travers la réception.
Dans la troisième partie les idées théoriques, concernées par le sujet, se concrétisent.
Et aussi les méthodologies concernées par le problème se préparent, ce qui veut dire, l'analyse et la réception.

Dans la quatrième partie (Analyse), nous proposons d'abord la situation spécifique du discours pictural, du point de vue de l'information et de la communication, et aussi du point de vue de la création esthétique. On peut dire qu'il y a une question du côté du producteur et de l'oeuvre, alors "incomplète" ce qui justifie naturellement la situation de réception.

Dans la cinquième partie (Réception), nous proposons d'abord la situation spécifique du discours pictural, du point de vue de la réception esthétique,

c'est-à-dire que l'on fait un essai d'évaluation sur les propos d'Almada, en utilisant une enquête qui formalise un certain type de questionnaire à propos du niveau de connaissances réelles de nos jours.
Ce qui veut dire que la réception que l'on se propose doit être entendue comme particularité et aussi comme projet en tant que complémentarité de concepts spécifiques de l'espace et du temps, soit de la réception même, soit de l'analyse.
On peut dire qu'il y a une question du point de vue du récepteur, par rapport à l'oeuvre.

Dans la conclusion (Pédagogie artistique), nous nous proposons d'abord d'élaborer les principales conclusions sous forme de propositions qui, au-delà des conclusions de nature objective et subjective, déterminent assez bien la situation réelle d'une pédagogie artistique en tant que raison d'être d'une capacité et d'une volonté de comprendre le phénomène esthétique à tous les niveaux.

0.2.
SITUATION

Almada Negreiros. On le présente souvent comme le seul et le vrai moderniste portugais, dans le sens où il suit une ligne d´avant-garde. Indépendamment du désir de se vouloir ou non respirer à Lisboa le fameux grand air de Paris, les relations du Portugal par rapport à l´Europe ont toujours constitué une relation équivoque ou une certaine fascination séculaire face au continent européen - cela signifie une non-reconnaissance des portugais et de son pays le Portugal. Almada se réclamait de surmonter cette situation en termes de rapports ouverts et adultes.

Le grand enjeu d´Almada est vraiment la modernité en tant que conciliation première des portugais avec la découverte du Portugal au XXème siècle.

Chez Almada, sa modernité est celle du Portugal, ou la situation des portugais absents du Portugal et d´eux mêmes. Cela signifie, soit l´indifférence et le conformisme, soit la recherche d´une identité nationale portugaise.

Un horizon d´aventure et d´atteinte est devenu l´être et le destin du Portugal.
À la fin du XIXème siècle, avec la génération de 70 apparaît l´idée d´infériorité ou de conformisme, pour le XXème siècle et avec le modernisme de "Orpheu" (2) s´établit l´idée de supériorité ou de non-conformisme.

Si, "de costas para a Europa, braços erguidos fitando o Atlântico e saudando abstractamente o Infini-

---

2 - Il s´agit d´une revue moderniste portugaise publiée en 1915, et de la responsabilité, notamment, de Fernando Pessoa.

to", comme nous disait Álvaro de Campos ([3]), à propos du fleuve Tejo, comme symbole permanent du voyage du Portugal dans le temps et dans l'histoire, a eu et a encore la signification de fuite à la réalité et à l'histoire, alors le modernisme de "Orpheu" a eu le mérite (à cause de la contestation ouverte qui a été menée par rapport à cette situation rétrograde) de faire la preuve de la résistance du Portugal.

La problématique sociale et sociologique du Portugal au début de ce siècle présente l'idée du Destin Portugais nécessairement comme Mythe, mais aussi comme l'idée de "Saudade" ([4]) ou le prolongement pratique de l'atteinte messianique.
Il s'agit d'une situation de grande complexité sociologique et à l'origine se trouve l'affirmation d'identité nationale de l'époque de "Quinhentos" ([5]).

La vie portugaise, telle que Eduardo Lourenço l'écrit, manifeste un "**abismo persistente entre a nossa autêntica realidade e a imagem hipertrofiada com que sempre temos vivido a nossa vida imaginária**".

Du côté idéologique, la vie portugaise a été la conséquence des penchants les plus divers.
Ainsi donc, un même retard culturel et mental d'un processus global de permanent retard par rapport à l'avant-garde et à la civilisation européenne a été constant.

S'il y a eu un effort politique par rapport à

---

[3] - Álvaro de Campos, "Ultimatum", in Portugal Futurista, n 1, Lisboa - 1917, page 34. In, Portugal Futurista (réédition), Contexto Editora, Lisboa - 1981. Il faut souligner qu'Álvaro de Campos est l'un des hétéronymes de Fernando Pessoa, poète portugais du XXème siècle.

[4] - Il s'agit d'un mot vraiment difficile de traduire et qui correspond à un sentiment spécifiquement portugais.

[5] - L'époque des Découvertes Maritimes Portugaises du XVIème siècle.

la Première République ([8]), dans le sens d'une récupération culturelle, et l'événement des deux premières générations modernistes en sont la preuve, en ce qui concerne le "Estado Novo" ([7]) la création d'une fiction idéologique apparaît, en étant une utilisation négative de la situation de vide et de retard, et en même temps le désir de surmonter la réalité.

C'est sur l'imaginaire collectif portugais, que s'exercent les contradictions d'une société civile et politique au Portugal, particulièrement en ce qui concerne les années 30 et 40.

Le passé et le présent se caractérisent par notre côté arabe et par une très ancienne condition humble ayant fortement marqué la personnalité et l'identité de l'homme portugais.

Pour Almada, l'avenir de la relation des portugais avec le Portugal doit passer par la compréhension de l'identité nationale comme la cause même.
De cette façon, le modernisme portugais d'Almada, avant même de se questionner comme avant-garde, a voulu démontrer une idée précise d'identité lusitanienne profondément nationaliste.

Le système en vigueur de la culture nationale a été remis en question par trois générations successives.
Almada a toujours été présent et profondément engagé par rapport à toutes ces générations-là.
Si, pour la première génération ou celle de "Orpheu", la contestation pour la contestation a été le principal objectif, pour la troisième, la contestation a été le signal de transformation et d'organisation cohérente.

C'est au moment de la troisième génération moderniste qu'Almada a produit les fresques des gares maritimes de Lisboa, de Alcântara (1945) et de Rocha do Conde de Obidos (1948).

---

[8] - La Première République Portugaise s'est instaurée le 5 octobre 1910.

[7] - Nom qui désigne le régime dictatorial portugais, instauré en 1926.

D'une certaine façon, la troisième génération est le résultat soit des déductions de la première et de la deuxième générations modernistes, soit du contexte social et politique en vigueur.
Avec la troisième génération moderniste, le phénomène néo-réaliste en tant que processus conceptuel révolutionnaire a permis la reformulation ou la métamorphose de l'image intuitive du Portugal et des portugais et plus tard il a également permis, à travers le surréalisme, l'image de notre relation avec la réalité portugaise.

En fait, voilà le contexte où apparaissent les fresques des gares maritimes:
un moment-charnière du XXème siècle portugais, d'une modernité dont l'origine date des années 15.

Les fresques représentent d'un côté la consécration de l'oeuvre d'Almada Negreiros, de l'autre un moment particulièrement fondamental de l'homme lusitanien, point de rencontre et de synthèse de multiples situations de la réalité portugaise.

1.
PREMIERE PARTIE: LE CADRE THEORIQUE GENERAL

1.1.
SITUATION CULTURELLE DU XXEME SIECLE

Dans ce premier chapitre, on se propose d'étudier les aspects génériques liés à la situation historique sociale et artistique, au Portugal, par rapport aux moments qui l'ont précédée et justifiée, que ce soit la République, ou le Modernisme.
Il s'agit de présenter les repères principaux en ce qui concerne les situations et les conditions du mouvement idéologique et culturel portugais.
À savoir,

a) d'une part, les idées qui concernent le Portugal par rapport aux portugais:
   - l'organisation de la société
     et le principe de l'ordre et de la tradition;
   - l'influence de l'idéologie française
     et le principe de la réforme culturelle;
   - l'esprit colonialiste
     et le nationalisme exacerbé;
   - la civilisation chrétienne et occidentale
     et l'inquiétude rénovatrice;
   - la porte d'entrée de l'art moderne
     et le rôle de la communication artistique;

b) d'autre part, les idées qui concernent le Portugal par rapport à l'Europe:
   - l'idée de l'interculturel
     et la dépendance du Portugal par rapport à l'Europe, notamment la France;
   - les avant-gardes
     et le réalisme national portugais;
   - l'esprit lusitanien
     et l'esprit européen;
   - le Portugal et la Péninsule Ibérique,
     le Portugal et l'Espagne;
   - le Portugal et l'Europe,
     le Portugal et la civilisation européenne,
     occidentale et méridionale.

1.1.1.
LA SITUATION HISTORIQUE

Au Portugal, le début du XXème siècle est caractérisé économiquement par une structure anachronique basée essentiellement sur l'agriculture, ce qui est dû d'ailleurs, à l'organisation vicieuse de la propriété que la société portugaise présentait.

La question politique portugaise au début du siècle ne se limitait pas aux divergences idéologiques entre monarchistes et républicains, mais se situait avant tout au niveau social et économique.

Le XXème siècle trouve la nation portugaise dans un état de grand retard où la révolution industrielle du XVIIIème et du XIXème siècles ne s'est pratiquement jamais fait sentir:

> d'où l'inexistence d'une industrie significative et le fait que la quasi-totalité de la population active se consacrait à une agriculture tout à fait artisanale et de subsistance pure et simple.

Le Portugal entre donc dans le XXème siècle, gouverné par une oligarchie où la monarchie représentait aux yeux de la grande bourgeoisie le symbole de l'ordre et de la tradition et s'appuyait nettement sur l'Église. Les Républicains ayant hérité, pour l'essentiel, l'idéologie francaise, se souciaient davantage de la réalité et de l'avenir possible du pays et prenaient des positions plus ou moins radicales d'ordre nationaliste et anticlérical.

La République est instaurée au Portugal le 5 octobre 1910, aussitôt un conflit social et idéologique qui se reflète sur les valeurs monarchiques et républicaines.
La Première République Portugaise a essentiellement deux objectifs:

celui de la restauration financière (avec toutes les conséquences que cela implique pour le développement et le progrès du pays) et celui de la réforme culturelle.

La culture et l'instruction sont d'ailleurs un souci constant dans la lutte contre l'analphabétisme et l'obscurantisme.

La proclamation de la République au Portugal est la proclamation d'une société moderne et le début d'une offensive contre l'Église qui s'était toujours associée aux forces les plus rétrogrades et aux groupes sociaux les plus privilégiés, souvent porte-parole des intérêts monarchiques.
La lutte contre l'Église consiste fondamentalement en une séparation de l'Église et de l'État, et la loi de cette Séparation, datant de 1911, caractérise de façon évidente le nouveau régime.

De 1910 à 1926, la République Démocratique va concilier dans son idéal républicain un esprit colonialiste avec un nationalisme exacerbé où le pragmatisme surmontait l'idéologie.

En 1911, outre la loi de Séparation, on établit la Constitution Républicaine supportée par des principes libéraux, en affirmant les droits et les garanties de l'homme et en consacrant l'égalité sociale en accord avec la conception de démocratie et de représentation populaire.
Cependant, dès 1910, la vie politique portugaise s'est presque toujours caractérisée par une instabilité gouvernementale où la tolérance envers les adversaires va être la cause de conflits civils provoqués par ceux qui poursuivaient l'idée de monarchie, notamment en 1911, 1912 et 1919, en affaiblissant et en discréditant à l'étranger le régime démocratique même.

Depuis 1914, et coincidant avec l'éclatement de la Première Guerre Mondiale (où les tensions sociales augmentent), apparaît au Portugal l'idée de "Integralismo Lusitano" ([8]) en se plaçant d'une certaine façon com-

---

[8] - Il s'agissait d'un mouvement culturel, idéologique et politique qui, afin de partager un point de vue nettement conservateur, a tou-

me responsable, soit par le combat envers l'idéal républicain, soit par la contestation (paradoxale) des générations les plus jeunes en opposition à la société de leur temps.

On pourra affirmer que la génération du premier modernisme est d'une certaine façon sensibilisée par l'idée d'intégration manifestée par la littérature et par l'art, notamment chez Almada Negreiros par l'apologie du nationalisme, façon qu'il avait trouvé la plus adéquate, dans la voie futuriste, pour la contestation culturelle et sociale du milieu portugais.

Par contre, et d'un point de vue tragique, l'"Integralismo Lusitano" d'António Sardinha viendrait aboutir et faire corps du point de vue philosophique avec l'essence du nouveau régime qui sortira du mouvement du 28 mai 1926, qui, en luttant contre ce que l'on désignait comme corruption et comme dégradation de la république parlementaire, traduisait dans le fameux slogan d'António Salazar "**Nada contra a Nação, tudo pela Nação**" un ultra-nationalisme, décadent et obscurantiste, mais officiellement annoncé comme nationalisme solide, prudent et conciliateur.

La Première République Portugaise n'avait pas réussi à vaincre les obstacles contre-révolutionnaires, étant par conséquent victime de ses propres faiblesses.

L'instabilité politique de la République n'a pas empêché le développement de la vie culturelle du pays. Par contre, les conditions concrètes postérieures à 1910 ont favorisé les actions rénovatrices et innovatrices de l'art et de la culture de la société portugaise, par la voie (il est sûr) de la contestation sociale et de classe, souvent absurde.

Au moment du coup d'état fasciste de 1926 et en conséquence de la fixation de l'"Estado Novo" et sous prétexte d'une stabilité et de l'ordre national, la répression et la censure ont vite mutilé les structures des idées, arrêtant tout une activité culturelle libre, en faveur d'une archaique et hybride civilisation chrétienne et occidentale, dont ni même l'officieuse politi-

---

jours contesté les propos républicains.

que de l'esprit (8) n'a évité le désert culturel portugais dans les décennies suivantes jusqu'à 1930.

Après 1910 la réforme culturelle mise en question a voulu être une réforme de mentalités, en luttant contre l'analphabétisme et où la problématique religieuse augmentait de plus en plus.

Le besoin urgent de résoudre le problème culturel du pays survenait comme l'une des mesures prises par la propagande républicaine, en se concrétisant dans la réduction du taux de l'analphabétisme qui en 1910 était d'environ 75% de la population, dans la création d'un enseignement nouveau, où les universités libres créées en 1912 et les universités populaires créées en 1913 ont joué un rôle déterminant pour la dynamique éducative et culturelle, soit au niveau de l'éducation populaire, soit au niveau de la divulgation culturelle.

La "Renascença Portuguesa" (10) est une conséquence d'une nouvelle politique culturelle qui ne prend pas un avancement tellement déterminé à cause de l'instabilité politique et de l'agitation sociale permanente. En fait, le progrès culturel pendant la Première République n'a pas concrétisé suffisamment le projet idéologique républicain (11), car il était souvent le prolongement du XIXème siècle, en termes d'idée culturelle et artistique.

L'idée nationaliste s'opposait au goût morbide

---

8 - La politique de l'esprit était le nom ou le slogan qui identifiait les objectifs et les principes de la politique culturelle du régime dictatorial de Salazar.

10 - C'était une association littéraire à Porto, créée en 1912. Il s'agissait aussi d'une revue qui a marqué le départ des expressions modernistes portugaises.

11 - Il faut souligner que le projet républicain a été, fondamentalement, de nature pragmatique en estimant la réalité même du pays, comme la condition objective et principale du développement national.

pour la tradition et pour la religion (12). La tradition académique donnait lieu au "**typiquement portugais**" tel que nous l'affirme Oliveira Marques (13), par le culte de valeurs nouvelles fondées sur l'idée du pittoresque et du folklore comme retour à un paysage-réalité (14).

La première génération moderniste portugaise est directement liée aux conditions concrètes laissées ouvertes par la République.
Cependant, la société portugaise est secouée par d'autres générations qui, en voulant contester l'origine de classe de la bourgeoisie, ouvrent aussi le chemin au modernisme par la voie de la révolution culturelle:

c'est-à-dire, que l'idée de progrès national est devenu aussi l'idée de culture.

Le modernisme a nécessairement signifié la façon d'interpréter les grands changements dans le monde, par l'innovation, par la créativité, le "Salão dos Humoristas" de 1912 étant le témoin d'une certaine inquiétude rénovatrice en même temps que porte d'entrée de l'art moderne qui poursuivait à partir de l'Europe, particulièrement de la France, une dépendance séculaire et dans tous les domaines, même les propositions d'avant-garde culturelle et artistique.

---

12 - On doit dire que, malgré la rupture entre l'État et l'Église, la composante religieuse a toujours eu une grande importance dans le contexte de la société portugaise.

13 - A. H. Oliveira Marques, "História de Portugal", 2 vol., Palas Editores, Lisboa - 1976, page 236.

14 - Si la manifestation moderniste a été positive pour le développement culturel et artistique, il est également vrai que le panorama national de l'art pendant la République n'a perdu ni l'origine populaire, ni les principes académiques du XIXème siècle.

1.1.2.
"**PORTUGAL NO MAPA DA EUROPA**" (15)

> "**Portugal, a civilizacão portuguesa, depende das civilizacões ibérica, greco-latina, ocidental-europeia, europeia e universal**" (18).

Si "Orpheu" et "Presença" (17) sont interprétés comme des moments/mouvements d'une modernité dont le principe et la fin sont le résultat de dissidence, on devra aussi interpréter la modernité d'Almada comme une profonde dissidence de la réalité sociale portugaise.

Les fresques du Tejo représentent en même temps des moments de dissidence et de conviction:
dissidence par rapport au quotidien,
conviction par rapport au futur.
Dans cette apparente contradiction, le discours de cette modernité se juge concrétisé par l'idée de grande-métro-

---

15 - Titre du texte d'Almada Negreiros, publié dans la revue "Sudoeste", numéro 1, Juin 1935, où l'auteur nous parle de la géographie de l'Europe et de son unité politique, et aussi de plusieurs rapports comme ceux de la Péninsule Ibérique et du Continent Européen, du Portugal et de l'Espagne, du Portugal et de l'Europe, au niveau de la civilisation européenne, occidentale et méridionale.

18 - Almada Negreiros, "Portugal no Mapa da Europa", in Sudoeste, n 1, Lisboa - Juin 1935. In, "Obras Completas" (Ensaios I, vol.5), Editorial Estampa, Lisboa - 1971, page 31.

17 - "Orpheu" et "Presença" sont deux revues modernistes portugaises qui ont été publiées, respectivement en 1915 et en 1927.

pole qu'est Lisboa, ou l'endroit choisi de la projection du particulier dans l'universel ("**le particulier c'est l'universel**", selon André Gide).

Depuis les années 10-15 jusqu'aux années 50, y comprises les années 30 de "Presença", l'européen et le national se jouent en alternance en tant qu'interculturalité.

Les années 40 et 50 venues des fresques du Tejo annoncent la réalité sociale en même temps que celle de l'imaginaire collectif portugais.

Santa-Rita Pintor a cherché à Paris ce qui n'était pas possible à Lisboa: le futurisme. Amadeo de Souza-Cardoso a ajouté à sa modernité l'avant-garde européenne. Almada Negreiros a trouvé à Lisboa ce qui n'était pas possible à Paris: le réalisme national portugais.

Cependant le réalisme pictural d'Almada est l'héritier de l'Europe et de l'avant-garde française:
d'où l'idée d'inter-culture.

Les fresques des gares à Lisboa, en tant que le moment privilégié de la manifestation contemporaine d'identité portugaise, représentent l'expression, la production et la reproduction, la création et la divulgation du monde lusitanien.

Depuis la première génération, le modernisme de "Orpheu" est aussi une conséquence d'immanences de la culture française, à savoir à travers les noms comme Baudelaire, Mallarmé et Apollinaire.
"Presença", mouvement qui est un prolongement de la génération de 1915, explicite d'une façon pédagogique les coordonnées esthétiques antérieures.
En 1917, on définit l'art contemporain comme le symbole de "**energias humanas em favor da Civilização Europeia**" (18).

---

18 - Almada Negreiros, Ruy Coelho et José Pacheco, "Os Bailados Russos em Lisboa", in Portugal Futurista, n 1, Lisboa - 1917, page 2. In, Portugal Futurista (réédition), Contexto Editora, Lisboa - 1981.

En 1927, avec le mouvement de "Presença", c'est la divulgation de la culture française.
La philosophie de "Presença" s'appuie sur les propositions d'André Gide, de l'art lié au milieu et à l'homme. Art plus individualiste que social selon Régio, "Presença" qui apparaît avec le 28 mai 1926, "**condicionada pela atmosfera de censura que dominará o país por décadas**" (selon Jorge de Sena), se terminera en 1940 avec le début de la Seconde Guerre Mondiale.

La seconde génération moderniste est importante pour la modernité portugaise en général, non à cause de ce que signifie la revue de Coimbra, mais en raison du contexte que toute l'activité artistique conditionne et dont "Presença" d'ailleurs, est déjà une référence en conditionnant au contraire l'activité artistique à court et à long terme, surtout celle des années 40.

C'est après 1933, l'année de l'institutionnalisation du régime dictatorial, que les propositions culturelles et artistiques ont dû être questionnées d'après des conditions de manque de liberté, en s'agissant d'une modernité engagée dépendante d'une nouvelle réalité sociale et politique.

Vers les années 40 et 50, les contradictions d'ordre culturel augmentent.

Nos complexes d'infériorité et de supériorité se manifestent alternativement, soit par l'ancienne colonisation culturelle et celle-là -l'intellectuelle- que la liaison entre le Portugal et la France représente, par exemple, dans "Afinidades" (18), soit par la protection de la culture lusitanienne et la protestation contre les influences étrangères, par exemple, dans "Bandarra" (20).

Outre les conditions qui ne sont pas très favorables, "Sudoeste" (21) concilie la séduction pour la France et l'horizon européen qui a toujours orienté Almada Negreiros, soit comme idée de civilisation euro-

---

18 - Revue portugaise publiée en 1942.

20 - Revue portugaise publiée en 1953.

21 - Revue portugaise publiée en 1935.

péenne, soit comme idée de liaison entre le Portugal et l'Europe.

"Sudoeste" a su créer sa propre modernité, en faisant la convergence des modernités de 1915 et de 1927.

"Sudoeste" sera en 1935 la continuation de modernités antérieures, ou, si l'on veut, le début de la troisième génération moderniste, ayant comme symbole Almada, qui s'engage même dans un processus d'ouverture à l'Europe.

"**Portugal no Mapa da Europa**" (Portugal en Europe) établit comme dépendante de l'unité individuelle, de la collectivité, de la civilisation ibérique, de l'unité européenne et de l'unité universelle: la nationalité portugaise.

C'est dans la complémentarité individu/collectivité, que la théorie des opposés s'adapte le mieux ou se démontre le mieux par la vision relativiste d'Almada, appuyée surtout dans le modernisme européen et dans le cubisme.

1.2.
EXPRESSION DU MODERNISME ET DE LA MODERNITÉ

Dans ce deuxième chapitre, on se propose de questionner les aspects spécifiques liés à la situation moderniste, culturelle et artistique, par la dichotomie entre le modernisme et la modernité.
Il s'agit de présenter les repères principaux en ce qui concerne les situations et les conditions du mouvement de la modernité.
Ainsi, se questionne,

a) d'un côté, les idées qui concernent le rapport entre le Portugal et le modernisme:
   - l'indifférence du Portugal naturaliste et romantique,
     et les expressions modernistes d'avant-garde;
   - le combat contre le passé et l'académisme,
     et la correspondance entre le Portugal et l'avenir;
   - la correspondance entre les arts plastiques et la littérature,
     et la raison du modernisme;
   - le modernisme pour le Portugal,
     et le Portugal pour le modernisme;
   - les générations modernistes portugaises,
     et le rôle d'Almada Negreiros;

b) d'un autre côté, les idées qui concernent le rapport entre l'individu et la collectivité, et aussi le rapport entre l'identité et la représentation:
   - la relation entre l'art et la vie,
     et la relation entre l'acteur et l'action;
   - de la peinture traditionnelle à la peinture moderne; de l'idée du quotidien à l'idée de recherche;
   - de l'histoire-passée au projet-futur,
     du discours pictural à la singularité du présent;
   - de l'analyse/connaissance à la synthèse/invention,
     de la représentation à l'expression;
   - de l'individu (Je) à la collectivité (Monde),
     de l'émetteur/invention au phénomène/récepteur,
     le rapport entre cause et effet,
     le rapport entre la représentation et l'expression.

1.2.1.
LA MODERNITÉ ET LA CORRESPONDANCE ARTS PLASTIQUES/LITTÉRATURE

Les relations entre les arts plastiques et la littérature, dans le Portugal du XXème siècle, jouent le rôle de l'idée de modernité même.
L'établissement de rapports de structure a une justification culturelle et sociologique.
Cependant, il est possible de vérifier au long de l'histoire, des moments différents où une correspondance expressive peut être proposée.
Notamment de S. Vicente de Fora ou les panneaux attribués à Nuno Goncalves (qui feraient l'intérêt d'Almada Negreiros) et les chroniques de Fernão Lopes (22).

S'il y a des moments de convergence, il y a aussi des moments de divergence, où à une même vision du monde et de la société portugaise, s'oppose une différente ou même vision partielle du monde.
Du point de vue d'une vision mythique, au Portugal du XVIème et du XVIIème siècles, la littérature et les arts plastiques se sont organisés d'une autre façon, depuis le siècle passé et la génération de 70, et ceci pour des raisons surtout idéologiques et culturelles.
L'expression littéraire et l'expression picturale n'ont pas de correspondance au moment où António Nobre (23) se

---

22 - Il s'agit d'un ensemble de peintures de Quinhentos, c'est-à-dire, du XVIème siècle, ou la période de la Renaissance portugaise. Cependant, l'ensemble reste incomplet et il y a beaucoup de doutes à propos de leur origine, que ce soit au niveau de l'auteur et/ou de l'école, ou au niveau de la date et/ou de l'époque.

23 - António Nobre était un poète portugais de la fin du dernier siècle, dont l'importance met toujours en rapport l'héritage culturel,

demande "**Onde estão os pintores do meu estranho país**", ou l'idée d'un nationalisme culturel manifesté dans la valorisation du paysage portugais de 70, qui coincide avec l'impressionnisme en Europe, celui-ci ayant été expressément ignoré au Portugal, toujours obstinément naturaliste et romantique.

Au début du XXème siècle, la vie artistique et la vie littéraire sont le reflet de "Renascença Portuguesa".
C'est ainsi avec "Orpheu" en 1915, date à laquelle apparaît la première génération portugaise, ce qui se prolongera jusqu'à "Presença" et jusqu'au début de l'"Estado Novo".

Avec la première génération moderniste, la création littéraire et la création plastique se rassemblent comme un besoin, comme une (in)formation d'un temps européen d'avant-garde.

Les correspondances entre la littérature et les arts plastiques, au moment du premier modernisme, doivent une contribution fondamentale à Almada Negreiros.
Surtout lui, Almada, poète et peintre, qui a imposé à la vie portugaise un temps bien particulier.

La personnalité créatrice d'Almada a permis, dans l'horizon culturel et artistique portugais, une exacte corrélation expressive ou l'idée d'une interculture comme raison d'être de l'art dans sa fonction irrépressible d'interpréter le monde et la réalité, et a également permis de nous transmettre une vision donnée du monde.

Avec la seconde génération moderniste ou la génération de "Presença", cette idée de simultané qui naît chez Almada et dans "Orpheu", va en fait revenir à nouveau vers un temps qui est le temps des fresques des gares maritimes de Lisboa, de 1943 jusqu'à 1948.

Dans le temps vide de la seconde génération moderniste, Almada Negreiros concrétise trois grands objectifs:

---

soit du portugais Garrett, soit du français Jules Laforgue.

- prolonger d'une façon décisive et définitive la modernité initiale et provisoire de "Orpheu",
- libérer le concept de modernité en proposant l'intemporalité dans la communication picturale,
- concilier cependant, le jeu des générations et les surmonter;

ces trois points sont les trois aspects/objectifs qui font culminer encore pour la détermination future de la troisième génération, le néo-réalisme et le surréalisme.

Si ce sont, dans les années 20, des raisons de modernité pure qui se trouvent derrière la correspondance littéraire et artistique, ce sont dans les années 40, des raisons d'ordre idéologique qui matérialisent un nouveau intérêt créatif et critique dans le champ de la pratique esthétique.

Si, dans les années 20, c'est un combat contre le passé et l'académisme; dans les années 40, c'est l'établissement d'un combat contre le présent et le conformisme.

Si, dans la première génération, la correspondance artistique se propose sans le Portugal et sans les portugais; dans la deuxième génération, la correspondance artistique se propose avec les portugais et avec le Portugal.

Si, dans le premier modernisme, la raison d'être était l'Europe; dans le deuxième modernisme, la raison d'être était le Portugal, ou respectivement:

- le modernisme pour le Portugal, et
- le Portugal pour le modernisme;

ou un changement fondamental de l'idée de nationalité et du lusitanien:

- simultanéité consciente du Portugal et de la modernité.

Les fresques des gares maritimes sont le symbole parfait de la dynamique des générations modernistes portugaises, valorisant le réel et l'imaginaire esthétiques, à partir d'une vision de polymorphisme du monde contemporain, symbole aussi de la consécration d'une idée indiscutable de correspondance artistique.

1.2.2.
LA DIALECTIQUE INDIVIDU/COLLECTIVITÉ: DE L'IDENTITÉ À LA REPRÉSENTATION

Dans tout processus artistique, l'expressivité vit fondamentalement à partir d'une classification ou division de genres ou de catégories, non parce que l'on veut prédéterminer le discours même de l'art, mais, au contraire, parce que dans l'essentiel, cela est plus adéquat à l'idée discursive et de compréhension, soit du point de vue du contexte d'une époque, soit de la spécificité de l'objet même, de nature communicative en tout cas.

La peinture, en tant que discours d'art, trouve à son objet (pictural) même une poétique déterminée (de l'espace), un vrai texte ou architexte, selon Gérard Genette, ou la perspective des catégories générales pour une classification de l'expression artistique: type, mode et genre, du discours, de l'énonciation et de la poétique ou de la représentation artistique du pictural.

L'ensemble triade (le lyrique, l'épique et le dramatique) qui se trouve ailleurs à une origine civilisationnelle grecque, à partir du XVIIIème siècle s'organise comme division de genres et de catégories.

De l'expression littéraire on passe rapidement à toutes les autres expressions artistiques, indice à la fois structurante du discours et besoin d'une poétique de l'art.
Le genre ou la catégorie implique dans l'oeuvre d'art, un rapport fondamental: celui du discours de l'énonciation et celui de la représentation comme points de repère de fond.

Des références qui projetent d'une façon dichotomique les oppositions entre le je de l'auteur et l'être dans l'oeuvre, ou l'opposition entre l'auteur et le personnage, ou encore, la transposition de l'univers du créateur pour l'univers de la création.

La liaison auteur/personnage est celle d'une voix dont l'évidence se manifeste comme totalité, sûrement par l'épique, par le lyrique et par le dramatique, respectivement l'auteur et le personnage comme des centres apparents du discours.
De l'auteur, la voix de la totalité poétique, l'expression d'un discours vif est la représentation du réel (espace animé de personnages et d'histoires) créé et recréé par l'auteur, indice du geste et de la communication.

L'acteur, où l'on projette rétrospectivement sur l'auteur, en tant que créateur et qu'individu, ou sur le lecteur, en tant que milieu et que collectivité:

> l'acteur on le justifie même par le fonctionnement plein du message, par la liaison individu/collectivité.

Almada Negreiros, vrai acteur de la vie et de l'art, nous propose exactement le grand rapport et la grande rencontre entre l'Homme, en tant qu'être à la fois individuel et collectif.
Le rapport dialectique individu/collectif, chez Almada, se constitue logiquement par l'expression artistique développée, pratique de l'action de représenter la vie.

Dans tous les domaines, l'art et la vie apparaissent d'une façon tout à fait remarquable, et c'est d'un mode intrinsèque que l'oeuvre d'Almada Negreiros doit être interprétée, en ce qui concerne, notamment, la grande peinture murale de Lisboa, comme la rencontre de l'homme portugais avec le destin lusitanien et universaliste.

Représenter la vie, chez Almada: il s'agit de la représentation du réel et de l'espace, c'est-à-dire l'hypothèse du discours; il s'agit aussi de redonner à l'image la capacité de l'homme-acteur, qui, comme cela, fait une transposition en message continu et vivant du dialogue sur l'essence et la nature de l'être humain.

L'artiste produit l'objet artistique de communication comme quelque chose qui concrétise l'action:

> l'acteur crée le message comme l'objet et le lieu de l'action gardée par la mémoire, résultat de l'expression où le personnage est la matrice de nouvelles personnalités, de nouvelles figures, d'éléments d'une autre histoi-

re, raison d'une nouvelle réalité visible, l'origine du personnage chez Almada, qui atteint aux fresques murales d'Alcântara et de Rocha do Conde de Obidos, l'approche la plus grande d'une expression qui fait la liaison entre l'art et la vie comme une seule totalité, ou Almada le personnage/acteur, auteur de nouveaux personnages.

L'expression dans la peinture murale d'Almada Negreiros est le résultat d'un processus communicationnel, défini à partir de formes expressives différentes, d'une poétique qui contient à la fois le subjectif et l'objectif.
C'est-à-dire que, de l'épique au dramatique, en passant par le lyrique, il y a l'occurrence des formes expressives de la poétique, comme Schlegel nous le propose au XIXème siècle.

L'existence d'une mise en valeur, quel que soit l'objet esthétique, est toujours évidente dans les fresques d'Almada:

De quelle façon propose-t-on un sentiment unique où l'énonciation, la signification et l'expression se montrent dans une formule ou catégorie expressive?
Et où l'énonciation de la peinture est à la fois énonciation de l'artiste et énonciation du personnage?

De la relation triade initiale et originelle, on suggère, une double opposition et conciliation entre le subjectif et l'objectif à travers l'expression de nature épique (où il nous semble y avoir, soit le lyrique, soit le dramatique), qui fonctionne dans un contexte plus global de l'oeuvre d'Almada Negreiros comme un discours attentif et de référence au réel. À la réalité matérielle, naturelle et vive, jusqu'à la réalité immatérielle, artificielle et de communication que l'univers pictural des fresques de Lisboa nous propose comme histoire, comme discours d'un peuple, où l'on énonce, l'on signifie et l'on exprime une totalité vive, celle de l'homme portugais où le rapport entre le particulier et le général, ou le rapport entre l'individuel et le collectif s'impose, et où aussi (et toujours), logiquement le rapport entre le subjectif et l'objectif s'impose constamment comme mise en valeur d'un langage supérieur du visuel, du pictural, et de l'univers du temps et de

l'espace concrets, aussi réservoir d'une mémoire collective.

On constitue au niveau de la représentation, entre l'objectif et le subjectif, une vraie métaphore de l'univers poétique, métaphore dont la signification est toujours fondée sur l'intuition et sur la raison, comme paradigmes d'un sentiment unique.

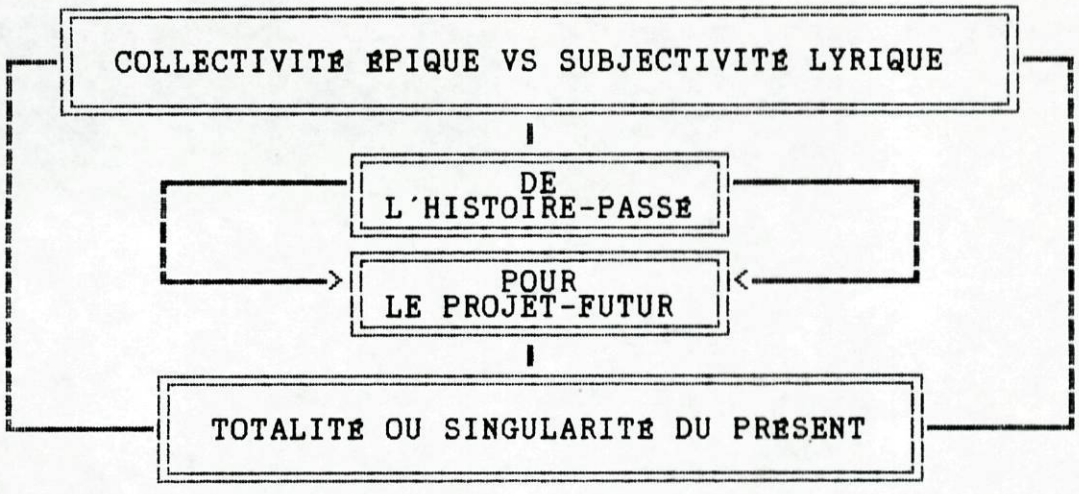
Si l'art est un phénomène dont l'ordre découle (ou commence) dans la subjectivité lyrique (ou l'origine de la création proprement dite), et dans l'analyse (de l'observation), qui finit par la synthèse ou identification dramatique (de la fonction/besoin de la création), en passant à travers l'objectivité épique, selon ce que nous propose Schelling; l'épique, l'objectivité purement de l'esprit humain, ou passé, c'est l'indice pour le lyrique, subjectivité du présent de l'homme:

> l'épique ou le passé se comporte comme une thèse pour la plus grande synthèse du temps futur;
> ou de la densité de l'histoire s'avance toujours pour la singularité et pour la totalité d'une harmonie du présent et du futur.

La singularité du présent ou la totalité picturale d'Almada Negreiros aboutira à l'articulation de niveaux opposés d'objectivité et de subjectivité ou à la représentation du réel, ou encore à un même discours: la simultanéité épique et lyrique, d'un plus grand contraste ou d'une plus grande relation qui associe le particulier à l'infini, et l'universel au fini. Et c'est pour cela que l'on affirme une opposition dialectique entre les parties et le tout, ou entre l'individu et la collectivité; que l'on propose le dialogue fondamental de la communication et de la création.

Le discours pictural d'Almada Negreiros participe de la totalité entre le subjectif et l'objectif. Par la suite il devient le produit d'un rapport entre l'épique et le lyrique, en tant que rapport phénoménologique d'un processus pictural de représentation d'un espace temporel qui à partir de l'histoire-passé arrive à un projet-futur, en transposant le destin-présent.

Il y a un rapport de nature diachronique et synchronique, où l'espace est l'endroit des temps prédominaments différents.



La peinture ou l'objet de liaison entre le créateur/émetteur et le récepteur se concrétise naturellement entre le temps et l'espace, une référence capitale avec l'histoire, le destin et le projet, problématisés par le subjectif et l'objectif, des constantes d'une même voix esthétique et d'un moment expressif de la communication.

Le particulier et le général, ou l'universel, relèvent d'une pertinence dichotomique entre le chemin lyrique (comme l'expression inverse du fini en infini); du lyrique à l'épique (et vice-versa) s'impose le particulier et l'universel, ou le fini et l'infini.

La réalité nationale portugaise est une réalité particulière d'une aventure épique lusitanienne, raison du penchant lyrique/intuitif pour une expression de la volonté moderniste et de la croyance à la race portugaise.
C'est-à-dire que l'expression picturale chez Almada n'est pas linéaire, mais par contre circulaire, puisque les scénarios et les personnages se tournent dans les univers complexes qui déterminent les rapports entre le particulier et le général, et aussi entre le fini et l'infini, tout à fait déjà des dialectiques d'une totalité nouvelle et irréversible, on ne peut pas déterminer la rigueur de l'essence originelle; au contraire, du particulier, du présent, du fini et du lyrique, ou encore du général, du passé, de l'infini et de l'épique.

Le temps apparaît alors comme la condition

fondamentale pour l'espace de la représentation:

comme chez Almada, soit au niveau du processus de la création, soit au niveau du processus de la communication.

Du particulier et du général, la recherche de l'identité nationale s'organise encore dans l'exacte mesure des relations possibles, qui est l'une des questions et des conséquences de l'oeuvre d'Almada:

l'identité nationale s'est confrontée et problématisée par l'évidence d'une expression qui véhicule une communication spontanée, qui attache encore l'essentiel et l'accessoire, qui, en résumé, consubstancie ce que André Gide nous propose sur le sens intrinsèque du particulier et du général, ou du national et de l'universel. L'identité nationale est alors, chez Almada, une des questions vraiment immuables, ce qui indique dès le début, son expression la plus remarquable de modernité, d'avant-garde et d'universalité.

Finalement, on peut dire que dans l'oeuvre d'Almada, l'identité nationale portugaise fait preuve d'une structure implicite du réel lusitanien. Ainsi, l'expression picturale nous révèle par son langage, par son contenu et par sa signification, une caractéristique d'authenticité, indice de recherche plastique de la vraie valeur de l'oeuvre en soi-même.

L'expression concilie dans les fresques d'Almada Negreiros un rapport fondamental entre le passé et le présent; c'est-à-dire qu'un dialogue authentique (sans drame) s'établit entre la narration épique et la situation lyrique, respectivement de l'action et de la représentation de l'espace (qui avant de l'être, existait déjà comme concept fondamental du comportement topologique et intuitif), référence encore au thème et à la forme, ou un certain parallélisme entre le contenu et l'expression.

Chez Almada, l'art "**alma legitima do colectivo e do individual**" (24) est l'expression concrète d'un

---

24 - Almada Negreiros, "Duas palavras de um colaborador" (hommage à l'architecte et professeur Pardal Monteiro), in "Obras Completas"

peuple, c'est la forme d'une communication artistique à travers la représentation de l'espace et du réel, où "**le temps est (aussi) création**" (selon Bergson), et où le sens de la communication proprement dite se pose (dans le contexte de la création) comme (in)formation du monde, pour une autre réalité universelle, d'où l'on va faire le fondement esthétique de l'homme à partir des circonvolutions du monde.

Almada établit un champ paradigmatique très précis, en équationant l'homme tout entier comme totalité de l'individu et du collectif en fonction du quotidien:

> la vérité artistique ou plastique ne dépendra pas du rapport entre le réel et l'imaginaire, mais, en fait, de la nature du réel en soi-même;
> la vérité plastique ou la supération de l'imaginaire par la réalité, comme nous le suggère Baudrillard, se constituera par l'hyper-réel ou la simulation de la réalité même.

Le rapport entre l'individu et la collectivité à un autre niveau entre l'objectif et le subjectif, nous indique, en fait, un grand panoramique sur le mode d'aborder le réel et la représentation de l'espace.

À la peinture, l'interprétation comme fait esthétique et communicationnel sera tout d'abord une qualité qui naît du conflit entre l'intelligence et l'émotion (selon Marcelin Pleynet). C'est alors, l'indice qui problématise la raison et l'intuition comme des présuppositions fondamentales d'une attitude consciente et nouvelle, face à la peinture:

> en fait, entre la peinture traditionnelle et la peinture moderne, il y a la distance du quotidien et de la recherche. Aussi l'idée d'"**interprétation mutuelle de la liberté et du besoin**" (selon Todorov) s'impose comme l'alternative majeure et finale d'une expression d'art moderne, où la synthèse absolue est simultanément le synonyme de la signification et de la représentation, et aussi l'allusion à une relation constante de fini et d'infini, de

---

(textos de intervenção, vol.6), Editorial Estampa, Lisboa - 1972, page 167.

particulier et de général, de toutes les oppositions.

La problématique picturale d'Almada Negreiros questionne constamment l'homme en tant qu'être partagé, à savoir, l'homme comme le centre d'un rapport entre l'individu et la collectivité (ou le centre du monde) et d'où se développe, d'une façon dialectique, le mécanisme de la créativité au sens du réel (et/ou de l'imaginaire), le processus de la représentation (identification et interprétation) et le processus de l'identité nationale (référence et programme).

Avec la révolution impressionniste et avec Cézanne, c'est le rapport entre le monde et la peinture qu'on va questionner, en déterminant de cette façon la problématique des fonctions de l'objet de la peinture.
Et la peinture, ou l'objet de la peinture, avec Cézanne et avec le XXème siècle (ou le passage historique du processus restrictif et délimité, jusqu'au spécifique champ du dire de la peinture ou la capacité critique du discours) c'est le dialogue avec l'homme; c'est aussi le sens pédagogique d'une référence culturelle active et moderne, le projet nouveau constamment en équation et rénovation.

Le passage du XIXème au XXème siècle c'est le passage de l'académisme (de nature religieuse) pour une synthèse artistique nouvelle; de telle façon, le XXème siècle consacrera la synthèse comme le point culminant de l'analyse, à partir d'une même idée d'observer la réalité du monde.

La peinture du XXème siècle, ou la peinture d'une dynamique nouvelle a rejoint beaucoup d'innovation, dont les premiers mouvements avant-gardistes sont un vrai exemple.
En fait, on justifie les différents ismes du XXème siècle, comme l'essai de faire comprendre les mouvements modernes selon un processus de continuité que Arp et Lissitsky ont proposé en 1924: ainsi on aperçoit correctement l'art comme l'expression mixte et simultanée d'un processus pratique et théorique.

Les ismes dont nous parlent Arp et Lissitsky sont, pour Vassily Kandinsky, l'indice d'une rupture comme réponse à un passé récent (du XIXème siècle), ou encore le temps des contradictions à supprimer.



Au Portugal, la peinture, notamment d'Almada Negreiros, est en tout cas une situation sans parallèle.

Ce n'est pas pour être académique, mais pour concilier dans un propos pictural nouveau, la modernité de la pensée européenne (cubisme, futurisme, etc.) comme une expression particulière, liée directement à la réalité portugaise.

En revanche, le principe du besoin intérieur, dont Kandinsky nous parle comme constitution et origine de la phénoménologie artistique, par la voie de la personnalité de style et d'art, trouve un certain écho ou parallélisme chez Almada, comme volonté et détermination conséquente de la création individuelle et de la fonction artistique.

Par contre, un propos dichotomique basé sur le rapport entre l'analyse et la synthèse, présuppose l'idée de connaissance (ou fonction première de la peinture, selon Philippe Sers), et aussi l'idée simultanée de connaissance artistique et de connaissance scientifique, également très importante chez Almada: il fait constater l'organisation de la vie intérieure et extérieure des choses comme reflet immédiat du rapport entre l'art et la science, établissement de la totalité de l'homme (de l'individu plus la collectivité).

Entre l'analyse et la synthèse se matérialise le discours artistique de la connaissance et de l'information, ou entre la réalité physique et matérielle de l'univers sémantique et de la réalité abstraite du même univers sémantique, est produit d'une façon assez paradoxale, un rapport dialectique entre le figuratif et l'abstrait, ou l'idée d'"**abstraction sémantique**" que nous indique Philippe Sers, à propos de Kandinsky.

Certainement que le sens d'abstraction sémantique chez Almada existera par la symbiose entre le référent sémantique et la valeur esthétique d'une relation majeure entre l'intuition et la raison, bien que le mode de représenter l'espace a nettement le penchant pédagogique et culturel, où entre l'analyse et la synthèse se développe un processus d'expression d'un certain équilibre du discours pictural.

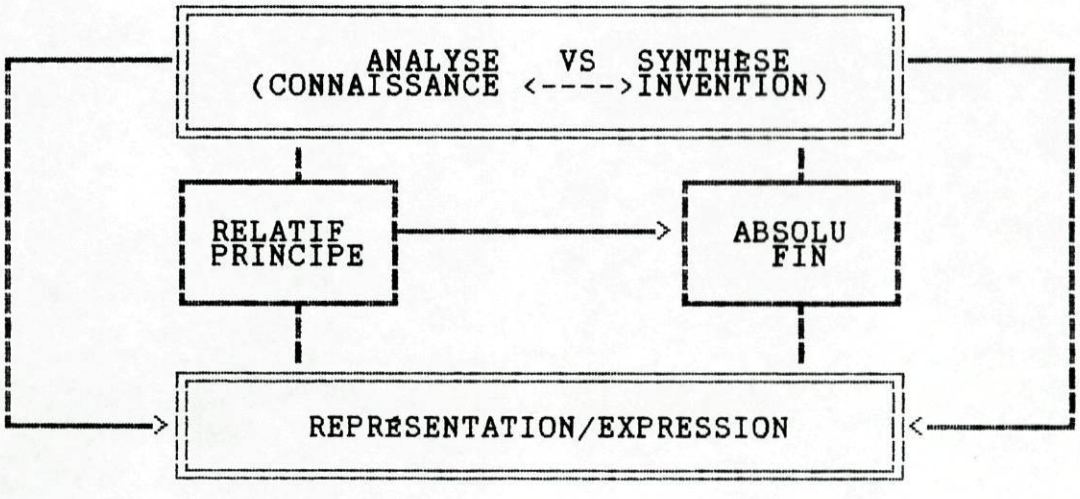
Chez Almada, les panneaux de Lisboa seront, avant tout, un corpus ou le lieu d'un répertoire de maté-

riel qui fait preuve d'une évidence formelle, stylistique et expressive de toute l'oeuvre artistique d'Almada Negreiros, ainsi que des références importantes à un âge mental déterminé du peuple portugais, sont concrétisés par l'affirmation d'une pensée lucide, consciente et universelle, questionnée par l'identité nationale.

Au processus de soustraction de la synthèse par rapport à l'analyse, ou vice-versa, la modernité des fresques d'Almada signifie l'expression positive de synthèse plus l'analyse, ou l'analyse plus la synthèse. C'est-à-dire que le passage entre l'analyse et la synthèse aura une correspondance entre les processus de compréhension du phénomène artistique:

> l'analyse (ou chemin d'approche) appartient à la connaissance ou au savoir proprement dit, tandis que la synthèse, étape postérieure comme résultat de la connaissance (ou de l'analyse) appartient à la découverte comme l'idée d'invention plastique.

Entre l'analyse et la synthèse, ou entre le relatif et l'absolu, se réalise le projet plastique qui développe des points de départ liés au savoir et aux connaissances concrètes (de nature psychologique), pour des niveaux d'expressivité où la synthèse s'impose comme fin en soi-même. Dans le contexte de la picturalité d'Almada, et entre l'analyse et la synthèse, entre le relatif et l'absolu, on peut établir la correspondance suivante en liaison étroite avec le processus de communication.



En conséquence du processus de représentation, la structure et l'organisation de l'espace apparaissent aussi comme support du discours et du langage, et c'est pour cela que l'espace comme champ des occurrences est le lieu des événements concrets sur l'environnement ou sur l'articulation du décor.

L'espace s'organise à travers un système hiérarchique en se faisant impliquer dans la réception, le signifié de l'appréhension du monde et de la réalité physique immédiate:

> de la perception on passe à la représentation comme lieu de la communication et de la transmission.

En peinture, la représentation est conditionnée face à la réalité, tandis que le comportement sera déjà l'accumulation et la permanence des expériences qui permettent la relation effective avec le monde extérieur. Ainsi donc la reconnaissance des objets démarre peu à peu, en acquérant du sens et de la chance pour les premières et élémentaires reconstitutions, reconstitutions des totalités invisibles à partir d'une fraction visible, ou la reconstitution de l'unité des parties et du tout.

La relation de l'objet avec le monde extérieur est le seul sens du réel.

La permanence de l'objet ou relation d'indépendance entre l'être et le monde, donne lieu au passage d'un espace pratique ou d'action à un espace de représentation ou élaboration consciente des relations spatiales.

Dans le contexte des relations spatiales, le visible et le matériel deviennent réversibles ou le chemin déjà de l'interprétation ou perception du monde.

Dans l'approche à l'objet, le passage du subjectif à l'objectif correspondra exactement à la totalité du processus d'apprentissage, de perception et de construction du réel.

L'idée de l'espace pictural est aussi un complexe processus de coordination du geste, de construction de l'univers référent et de matérialisation du raisonnement logique et de l'intelligence comme présupposés

du comportement objectif.

La représentation de l'espace est très importante pour le système de la peinture où Almada fait associer la reconnaissance primaire et gestuelle (à partir de l'objet et de sa signification) à d'autres niveaux de reconnaissance intégrale qui sont à l'origine de nouveaux processus de représentation.

La construction de l'espace ou du système des relations spatiales s'organise selon une action rationnelle des interpénétrations entre l'homme et l'objet, ou entre l'individu et l'environnement.

L'idée de représentation du réel fait consacrer dans le je et dans l'univers, les références entre la cause et l'effet, respectivement comme l'identification de l'émetteur avec l'intention et comme l'identification du récepteur avec le phénomène.

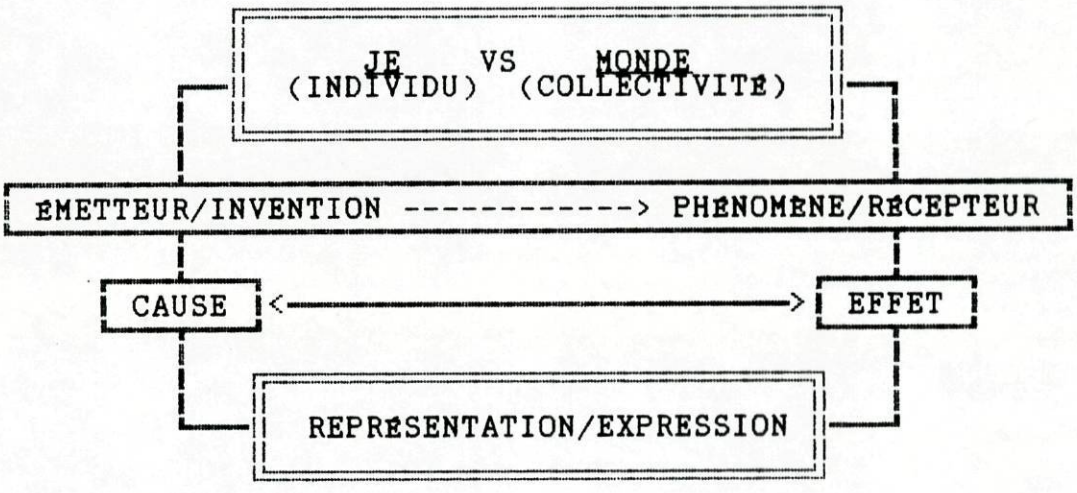
L'organisation spatiale ou la représentation du réel découle de niveaux objectifs et subjectifs, du rapport entre l'individu et l'environnement (collectivité), entre le passé et le présent, l'idée de la constitution d'une mémoire et conscience se fait développer par des articulations de conjonction et/ou de disjonction.

La connaissance du monde par l'individu ou le rapport entre le singulier et le pluriel est la matérialisation d'une perception de la totalité des phénomènes de la vie.

Almada Negreiros associe aussi la pensée intuitive à la pensée rationnelle pour la pratique représentative de l'objet (ou conscience du réel et de l'espace), où l'expérience et la construction (de la réalité) se pose comme structure d'un système de relations logiques et de la conception d'une permanente dialectique entre le je et le monde.

Au niveau de la représentation (expression) et dans le contexte du rapport je-monde, on peut établir une correspondance entre l'individu et la collectivité à partir de la perception/interprétation du monde (de la représentation du réel), se réalisant ainsi l'espace de représentation dans la peinture.

Dans la communication l'objet artistique problématise le rapport entre l'individu et la collectivité comme le lieu exceptionnel de l'appréhension générale du monde.



De cette façon, l'être se pose comme modèle tout à fait inattendu, c'est-à-dire que la dynamique de la différenciation est la raison du mode opératoire qui matérialise la **mollitude** du domaine du biologique où tout le mouvement des êtres et des choses se tipifie d'un mode "**non répétitif à l'identique**" (25).

Pour Arnaud Villani toute la structure est déjà **molle** parce que "**le mou est la terre inconnue, le réel à l'oeuvre**"; c'est-à-dire, dans ces circonstances le réel sera la symbiose entre l'ordre et le désordre, comme nous le propose Edgar Morin.

Le réel dans l'oeuvre se présente comme la différenciation, l'actualisation et la constellation du virtuel en correspondance avec la conjonction simultanée de l'ordre et du désordre, selon Edgar Morin, en même temps que l'état indescriptible s'impose comme chose première.

---

25 - Il s'agit d'une question concernée par le postulé des "structures molles" définies par Michel Sanouillet, de l'Université de Nice.

Le rapport entre l'ordre et le désordre est dialogique parce qu'il fonctionne par contraste, à la fois comme besoin et comme complémentarité, et c'est pour cela que la communication doit trouver ses concepts, soit dans l'action et la réaction, soit dans la rétro-action.
Comme Hegel a dit, de l'ordre absolu on passe au désordre absolu, et vice-versa: voici l'itinéraire cyclique et circulaire de l'organicité des choses vivantes.

La peinture est l'expression de la liberté et aussi le reflet de l'évolution et de l'adaptation continue dans un monde en constante mutation, où la Vérité et l'Absolu sont toujours attachés à chaque époque et à ses normes. De cette façon et quelle que soit l'expression artistique, l'art est alors le reflet des successions des moments qui marquent l'évolution du monde, des fluctuations ou accidents (rythmes) de croissance, de développement et de transformation du phénomène biologique en lui-même.

L'objet culturel ou artistique démontre la nature sociale intrinsèque par la voie de l'expression/conséquence du code.

Frédéric François nous propose l'expression du je et l'expression du consensus ([28]) comme des situations-limite de l'organisation sociale.
Pour cela, le rapport dialectique individu/collectivité protagonisé par Almada Negreiros est tout à fait clair, et on peut penser qu'entre la théorie et la pratique se fait la liaison liberté-normes de groupe comme conséquence d'une certaine expression du social: symbiose du singulier et du pluriel, de l'homme et du monde chez Almada.

La communication artistique implique nécessairement le caractère des valeurs et des moments indéfinis, des intervalles qui font le transfert de la matière pour des configurations formelles fixées, où la double

---

[28] - Dans la perspective de la didactique, l'idée de l'accord concilie la réciprocité du singulier et du pluriel, en réalisant la dichotomie sociale de l'homme, c'est-à-dire, le rapport entre le je et le collectif de l'univers humain.

réflexion entre la matière et la forme est l'effet de l'intervalle et du mouvement, du positif et du négatif, du dynamique et du statique qui, à travers les oppositions dialectiques, nous montrent les stades d'une multiplicité d'interprétations.
Dans ce contexte, l'art apparaît comme idée, avant et après tout, en opposition à l'objet défini par le concept d'oeuvre ouverte.

L'essentiel de l'art est l'acte de la création, quand même au niveau de la peinture, l'idée d'objet n'existe pas en tant qu'idée et/ou expression de nature esthétique, naturellement liée à la structure biologique de l'être humain.

Le répertoire du processus de création permet d'observer que c'est à partir d'un cas particulier que le réel de l'oeuvre s'ouvre comme une certaine fragilité traduite par l'objet en tant que chose éphémère.

Dans le domaine des arts plastiques et entre l'absence de sens et le sens proprement dit, ou entre la liberté de choix et les conditions externes, se situent les présupposés de la vie que le créateur responsable respecte comme norme de la volonté de dire et de la volonté de faire, en symbolisant ainsi l'approche dialectique entre la théorie et la pratique, entre la matière et la forme.

La peinture change toujours son corpus et les prémisses d'Engels sur les dialectiques font que les rapports qu'on peut établir restent actuels, dans la mesure où l'objet pictural doit dépendre du contexte préalablement déterminé.

2.
DEUXIÈME PARTIE: LE CADRE THÉORIQUE SPÉCIFIQUE

2.1.
IDEOLOGIE ET REPRESENTATION

Dans ce premier chapitre, on se propose de questionner les aspects liés à l'idéologie et à la représentation, notamment du point de vue de la dichotomie représentation/idéologie.
Il s'agit de présenter les idées générales en ce qui concerne le réel, l'émergence et le symbole.
À savoir,

a) au niveau du réel:
   - le réel et l'idée de représentation;
   - la lecture de l'oeuvre et la fonction de vérité;
   - la réalité de l'individu et de la collectivité;
   - le corpus interprétant et le corpus interprété;
   - l'essence générale des choses;

b) au niveau de l'émergence:
   - la représentation et la réalité du bio-comportement;
   - le système du vivant et les structures molles;
   - l'hypothéorie et la métapsychologie;
   - l'émergence de la fonction de conscience;
   - le discours dans la représentation et la représentation dans le discours;

c) au niveau du symbole:
   - la problématique de la perception;
   - le symbole et le monde humain de la signification;
   - l'image symbolique et l'épiphanie du mystère;
   - la poétique de la transcendance du sujet;
   - l'imagination et le processus de la réalité.

2.1.1.
L'IDÉE ET LE RÉEL DANS LA REPRÉSENTATION

Selon Jean-François Lyotard, l'art se propose dans des tendances où l'expression artistique correspond à différentes étapes à partir "**d'une lecture de l'oeuvre comme l'expression de compulsions (de l'auteur ou du sujet), c'est-à-dire, comme symptôme**", jusqu'à "**une réflexion centrée sur la fonction de vérité (artistique)**" (27).

L'art, suppose Lyotard, sera en quelque sorte un essai d'une alternative supportée par l'idéologie à partir d'une lecture symptomatique de l'art où la perspective théorique de Freud est la condition du témoin d'une idéologie.

Au niveau de la psychanalyse ou non, l'idéologie de l'expression artistique se comporte comme une question de la philosophie de l'esthétique à travers la conscience du réel collectif, indice du social et d'un certain destin, en développant une créativité bien engagée, qui fait transporter le témoin de la communication du sentiment collectif vers le sentiment esthétique; ce qui a lieu chez Almada Negreiros dont le modernisme pictural ne se termine pas dans l'interprétation et ré-interprétation de la peinture elle-même.

La lecture critique dans l'art est la condition première de la créativité et elle est aussi la condition dernière de la fonction, c'est-à-dire de la modernité.

---

27 - Jean-François Lyotard, "Principales tendances actuelles de l'étude psychanalytique des expressions artistiques et littéraires" - 1969, in "Dérive à partir de Marx et Freud", U.G.E. 10/18 - 1973, pages 53-77.

La lecture est le passage du corpus interprétant au corpus interprété (28) et c'est pourquoi l'idéologie de la représentation est en fait une attitude de construction et de réponse face à une volonté de communication esthétique ce qui fait transmettre la réalité culturelle.

La lecture (et pourquoi pas la création) est symptomatique de l'expression de l'art moderne, notamment du surréalisme.
Cependant, la création ou l'idéologie de la représentation est la fonction de la vérité qui se joue, non pas dans l'idéologie en soi-même, mais dans la vérité indiquée par les objets artistiques à travers l'analyse esthétique, soit antérieure, soit postérieure à la communication, par la jonction de la constante et de la variable d'une attitude pluridimensionnelle de reconstitution.

Le jugement esthétique est la présence de l'opération réflexive du réel de l'expérience artistique qui constitue la subjectivité du réel en rapport avec l'imaginaire où le rêve se trouve finalement dans le chemin de l'imaginaire, dont Freud nous a proposé la qualité de l'expression et du langage concernant l'imaginaire collectif d'un projet de l'avenir où l'utopie de l'être humain signifie tout d'un coup son incapacité de le surmonter.

Dans le contexte de la représentation, les processus d'organisation du réel s'impliquent nécessairement dans le discours de la méthode et de la compétence du savoir, du savoir-faire et du savoir-voir la démarche concrète de la perception, et aussi la raison de l'idéologie, de l'information, de la communication et du système des idées.

---

28 - Le problème de la lecture suppose, en même temps, la question de la création et la question de la réception. À savoir, la lecture dans le contexte du corpus de l'interprétation, soit de l'interprétant, soit de l'interprété; c'est-à-dire que pour l'étude d'un phénomène, le corpus se propose comme énoncé, peut-être sémiologique, qui concerne le signe même (interprétant), et le sens/la signification (interprété).

D'où, la vision du monde se trouve-t-elle dans la recherche de l'information et de la pensée.

Entre penser et voir, il y a une relation de perception et de conception, d'où l'information est liée à l'idéologie comme théorie et comme pratique où se confirme la présence d'une loi psycho-sociale, selon E. Morin, à partir d'un système des idées.

L'itinéraire entre l'idéologie et l'information, d'ailleurs difficile et aléatoire, est l'indice d'une logique et d'une raison culturelle, où l'ordre et l'organisation de l'univers permettent la problématisation de la perception comme question vitale entre l'information et la théorie et, par conséquent, la vision du monde reste toujours le modèle d'une attitude d'interprétation, de connaissance, et de civilisation.

De plus, la perception se trouve à l'origine des inter-relations du savoir et du savoir-voir le monde et l'univers. C'est-à-dire que la médiation entre la communication et la représentation est en fait la vraie dichotomie à comprendre du point de vue de l'art.

En revanche, on suppose que la vision du monde est obtenue par la séparation entre l'idéologie et le réel, car la représentation est toujours, peut-être, l'ambiguité de l'ordre de l'irréel.

Les processus d'organisation du réel, soit au niveau de la représentation, soit au niveau de la phénoménologie du discours, nous donnent la possibilité de replacer l'individu et la société dans un système des idées où la conception et la perception peuvent établir la réciprocité entre la dimension mythique de la réalité sociale et la dimension réelle du mythe social.

L'organisation du réel chez l'individu et dans la société constituera la conscience d'une "**réalité réciproque des notions de société et d'individu**", selon ce que nous propose E. Morin ([28]) comme indispensable pour comprendre la réalité et l'interdépendance qui est la raison faisant évaluer l'homme en tant qu'être intelli-

---

[28] - Edgar Morin, "Pour sortir du vingtième siècle", Fernand Nathan, Paris - 1981, page 120.

gent et évolutif.

L'émergence du sujet du discours est aussi l'émergence de l'idée, de la pensée et de la liberté de l'homme dans le contexte spécifique de la représentation en tant qu'idée et réel.

L'analyse et le discours font l'approche dynamique du message avec le réel. C'est-à-dire que par rapport à l'objet, l'image se présente comme la matrice du message, l'originel réel à l'identique.
Si l'image n'est pas le réel, elle est par ailleurs un message de l'imaginaire humain.
De plus, dans la peinture l'image est la problématisation du réel, ce qui veut dire que pour la peinture, la transformation du réel-même, est essentielle.

Entre le réel et l'irréel se pose la signification en tant que mise en action de l'analyse du message qui se propose d'une manière dénotée ou connotée, respectivement en accord avec un sentiment de plénitude analogique et avec un code qui préfigure la médiation ou la réception entre l'émetteur et le récepteur, où l'idée de description est, pour Roland Barthes, "**changer de structure, signifier une autre chose**".
En fait, signifier une autre chose est le contraire d'analogie ou la (con)figuration du réel, en matérialisant l'activité créative et artistique au-delà de la démonstration d'une phénoménologie qui problématise l'essence du réel et de la (re)interprétation du message, de la mise en valeur réciproque et toujours en dialogue avec l'homme:

> l'art sera, par excellence, le sens de la signification ou l'événement d'une objectivité mythique de la communication où le développement des codes du message est le résultat de la recherche du sens de la créativité.

Toutefois, la réception du message pictural justifie la communication entre le paradoxe structural et le paradoxe étique, où une certaine idée de réalisme esthétique est la conséquence de la subjectivité ou de l'investissement des valeurs en opposition à l'objectivité ou l'analogie de la dénotation.

La réception du message pictural pourra être produite alors comme analogie de la connotation, où le réalisme esthétique sera le lieu des codes, du message

et du discours.

L'activité artistique, par opposition à la réalité, s'affirme comme conception qui se détermine même dans le contexte du réel.
Tout d'abord, l'activité artistique relève de la diversité culturelle, des relations sociales, des conditions économiques et de la domination idéologique et politique; et de plus, l'activité même de l'art se joue dans le champ sémantique comme condition pour une conscience esthétique des références gréco-latines à l'origine du modèle et de la création.

La détermination de l'art est adéquate au système de la représentation: reproduction de l'ordre du cosmos (30) où le beau, l'harmonie et l'équilibre sont des situations de l'activité démiurge vraiment liée à l'activité du savoir-faire.

L'activité artistique comme activité d'organisation de la signification et de la représentation se trouve dans le sens de l'expression grecque tekhnê, le principe du savoir-faire de l'oeuvre d'art comme compétence du produit de la poièsis en opposition à la praxis.

Du rapport entre l'artisan et l'artiste, l'architekton réalise la symbiose parfaite entre la poièsis et le poièma.

Si, en Grèce, les idées de l'ordre, de l'organisation et de construction sont liées à la notion de cosmos, au XXème siècle, et selon Kasimir Malévitch, le cubisme a eu la fonction de présenter "**l'artiste sur le chemin de la création absolue, inventive, immédiate**" (31), non pas seulement l'idée de rupture avec le passé, mais aussi la sublimation de tout héritage civilisationnel, notamment la source gréco-latine projetée à la Renaissance Italienne.

---

30 - Il s'agit de l'idée d'univers comme un système. D'après l'expression grecque Kosmos qui signifie à la fois monde et ordre.

31 - Kasimir Malévitch, "De Cézanne au Suprématisme", L'Âge d'homme, Lausanne - 1974, page 94.

L'oeuvre d'art est, selon René Huyghe, le passage du monde intérieur au monde extérieur. C'est aussi l'idée d'une fonction qui consubstancie la réalité de l'ensemble individu/collectivité.
Par comparaison, l'oeuvre d'art peut être aussi le résultat de l'imaginaire, parce que, comme l'a dit Blake, "**l'imagination n'est pas un état, c'est l'existence humaine elle-même**".

Réalité et imagination, c'est-à-dire des conséquences même d'un temps concret:
la conception et la pratique picturale chez Almada Negreiros sont liées à l'idée du nouveau, ou l'imaginaire de l'avenir c'est l'avant-garde plastique (réalité du temps culturel) qui concrétise et reprend l'exaltation de la raison humaine de la Renaissance.

Le projet pictural d'Almada est la conséquence d'un engagement de modernité qui se développe à partir de l'homme comme l'être capable de reproduire intellectuellement et moralement "**l'essence générale des choses**", selon Heidegger.

Si l'art est le produit de la liberté comme l'émergence des sentiments de disponibilité des actes du vouloir et du vouloir-faire, avec les avant-gardes du XXème siècle, la peinture se détermine dans la relation avec la nature, avec l'homme et avec le monde.

Si dans le XIXème siècle, la révolution de la couleur a défini de nouveaux chemins pour la peinture, au XXème siècle, la couleur et la lumière en plus ont édifié un nouveau concept de temps à travers l'opposition du dynamique au statique en impliquant un nouveau type de relations entre le système des objets et le système de la représentation.

Déjà Delacroix, parmis les premiers à l'époque, problématise la couleur mobile dans le contexte du tableau, tandis que Van Gogh problématise "**le temps qui supprime les apparences formelles et les apparences formelles qui suppriment le temps**". Selon ce que nous a dit Gleizes, à propos du cubisme et du futurisme, une vraie réflexion a été réalisée sur la forme en tant qu'espace et en tant que temps en relation avec l'objet dans un contexte d'analyse et de synthèse, de segmentation et de construction.

Une nouvelle conscience plastique naît, dépendante davantage de l'homme que du monde, ce qui signifie que la peinture sera redoutable en quelque sorte au rapport entre l'oeuvre et l'artiste, en projetant l'invention du phénomène de la picturalité comme élément cyclique et circulaire en faisant parvenir, par conséquent, à sa structure le domaine explicite de l'intérieur et de l'extérieur.

Le monde arrive à être l'archétype de toute l'expression de création humaine, et c'est pourquoi Almada Negreiros comprend le phénomène artistique comme la conséquence des idées que l'art et la science ont posées à la vie de l'homme et de la collectivité.

Entre l'artiste et l'oeuvre se déroule le rapport entre le sujet et l'objet; donc on accepte l'art comme l'extrême apparence de la raison d'être.

L'idée du discours naît aussi de la correspondance entre l'artiste et l'oeuvre, en nous donnant l'analyse picturale, comme la bipolarisation esthétique de la métaphore et de la métonymie à partir de l'idée du sens, soit de la signification, soit de la représentation, le support de la métonymie prolonge la métaphore pour la représentation d'un discours du continu, de l'homogéneité spatiale et temporelle, et de l'illusion.

Quel rapport entre l'art et l'oeuvre, ou entre l'artiste et l'oeuvre si, selon Lévi-Strauss, l'art se constitue comme l'articulation de l'objet plus l'événement, tandis que l'oeuvre d'art consistera dans l'intégration de la structure et de l'événement?

Naturellement, l'art développera la recherche de sa structure à partir de l'objet et pour l'intégration avec ce qui se caractérise comme l'événement ou la constante pour l'invention plastique.
Par conséquent, dans la peinture, le sens nous apparaît vraiment en tant qu'élément du côté du sensible (de la sensibilité), inséparable du signe, ce qui pourra aussi signifier, selon Merleau-Ponty, que l'expression est toujours quelque chose d'inachevé parce que cela dépend de la réception; l'interprétation des événements sera le lieu des structures complètes du corpus/objet.

Le sens de la forme plastique fait concentrer dans son contenu l'expression comme l'apparence de l'i-

dée du paraître en opposition à l'idée de l'être.

L'art, comme chose collective qu'il est, a tendance, chez Almada, à concilier l'homme avec la vie. C'est-à-dire: le propos du système pictural chez lui s'organise autour d'une esthétique populaire, parce que fondée sur le respect de l'homme, en réalisant, l'affirmation de la continuité de l'art et de la vie, et donc nécessairement, l'affirmation de la continuité de la forme à la fonction.

2.1.2.
LA REPRESENTATION ET L'EMERGENCE

L'origine de la réalité situe la problématique de la genèse de la représentation comme de l'ordre du scientifique, même quand il s'agit de phénoménologies artistiques.

Naturellement la représentation et la réalité, dans une perspective sémantique, se vérifient comme genèse, comme l'émergence d'un discours de l'être/du sujet, ou de la communication des modes (d'appréhension) du comportement humain, peut-être aussi analysables dans le contexte des structures biologiques.

On justifie la fonction sémiotique invoquée par Piaget par le bio-comportement: idée et théorie de François Jodelet, où se projette le système du vivant ou le lieu de jonction (conjonction et/ou disjonction) entre la nature et les structures cognitives, entre le réel et la représentation, entre le mouvement et la perception, le fait de la désignation d'une relation d'émergence et d'interaction.

La représentation se présente comme système du langage et du discours, et c'est pour cela que se pose la question de la réalité du bio-comportement.
Le système langage/représentation est, selon F. Jodelet, l'idée qui permet d'aborder les déterminantes représentationnelles du discours dont la description se lie aux aspects linguistiques, psycholinguistiques et à la psychanalyse.
Du discours (et de la représentation) émergera la "**mobilité conceptuelle nécessaire à la découverte**", selon Jodelet ([32]), comme opposition aux conjonctures, c'est-à-

---

[32] - François Jodelet, "Naître au Langage - Genèse du sémiotique et psychologique" (Préface de Jean Toussaint Desanti), Klinchsieck,

dire aux réalités temporelles en justifiant le sens de la créativité et, par conséquent, l'origine d'une autre activité post-discursive, celle de la réception.

La détermination esthétique du discours artistique trouvera dans l'aspect psychologique, la raison d'être d'une activité mentale justifiée par les structures de l'univers cognitif, ou bien l'exercice mental que l'on désigne, selon la théorie du bio-comportement comme métabiologie en convergence avec la métapsychologie; de toute façon, métalangage d'un même discours de représentation.

L'être biologique est l'acteur, n'importe lequel, de l'activité humaine, de la création.

La création comme activité de réflexion et dans la perspective du comportement biologique, se propose comme la relation entre l'être biologique et l'environnement, où le rapport entre le sujet et l'objet, pour Jodelet, c'est l'hypothéorie (c'est-à-dire la conciliation entre l'hypothèse et la théorie) ou d'abord la corrélation paradoxale du champ psychologique:

d'une part, la dichotomie entre l'homme et le milieu par le système du vivant;

d'autre part, la philosophie comme idée du mieux connu explicitement plus réel.

D'un côté et de l'autre, la dialectique entre individu et milieu est le primum movens.

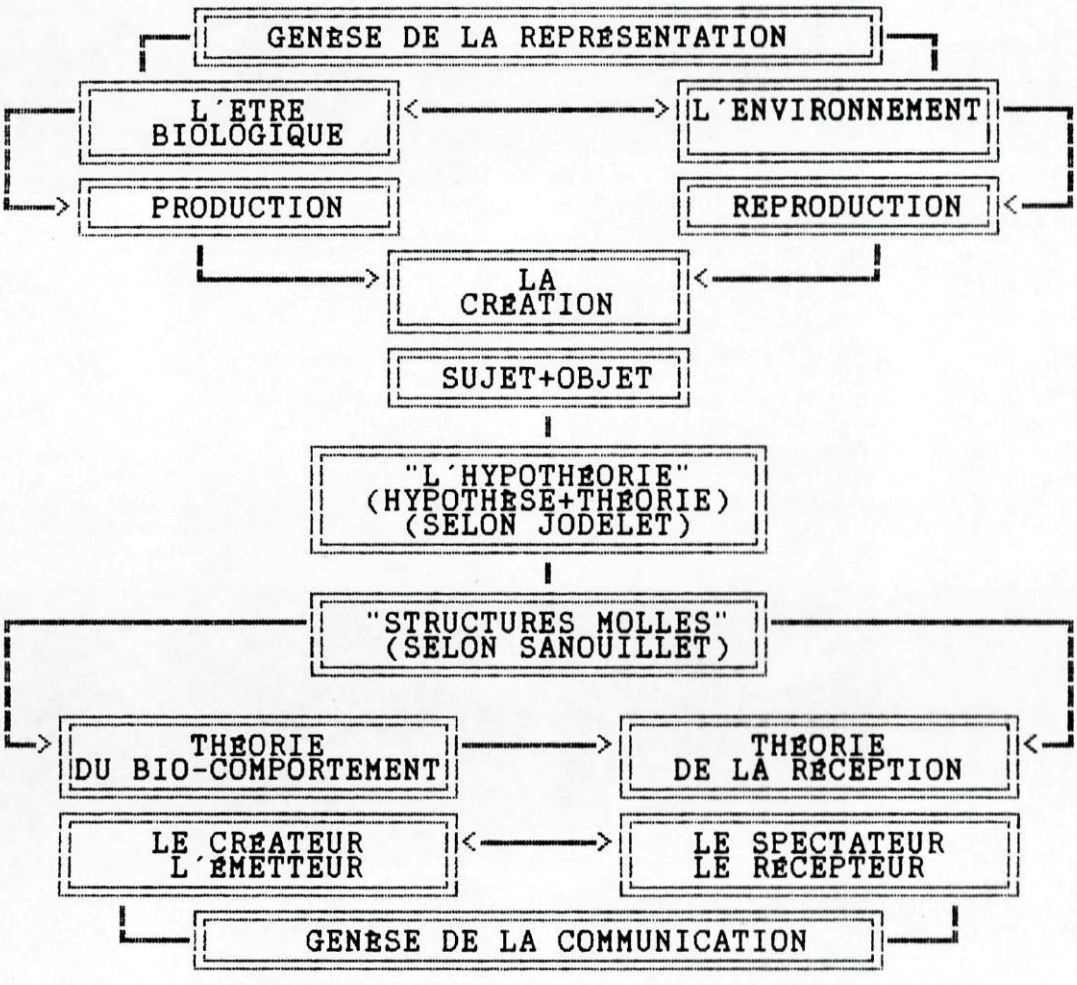
La relation dialectique que l'on peut établir entre l'homme et le milieu est celle qui est définie par la théorie ou science du bio-comportement.
Science qui équationne l'être biologique comme unité des processus et systèmes du développement, tandis que le temps et l'espace appartiennent d'une façon non-équivoque à la compréhension de l'époque comme résultat d'une relation dynamique entre l'homme et le milieu concernant en quelque mesure la théorie de la réception.

Une relation possible peut être établie entre la théorie du bio-comportement et la théorie de la réception, ou l'idée des structures molles se propose comme le noyau d'une relation conjointement vérifiée. En ce qui concerne la théorie du bio-comportement, on peut di-

---

Paris - 1979, page 12.

re que l'on privilégie avant, l'émetteur/l'émission, et en ce qui concerne la théorie de la réception, on privilégie la réception proprement dite, respectivement comme production et comme reproduction.
Toutefois les apparences ici concernées doivent être intégrées dans un système plus général de l'information et de la communication.



La genèse de la représentation présuppose l'acte de communication.
La genèse de la communication est essentielle pour l'acte de la représentation. La perception en qualifiant la structuration du comportement en tant qu'information, est vraiment l'un des chemins de l'interprétation, c'est-à-dire:

l'action-avant, et
le mouvement-après,
questionnent problématiquement la phénoménologie de la perception.

Dans le contexte de la théorie du bio-comportement, la perception (comme milieu et informateur du mouvement) est soumise au traitement mnémonique, où la mémoire se pose comme la cohérence supérieure du fonctionnement intra et extra cellulaire, en projetant l'acte créateur comme l'existence autonome de l'homme, être biologique.
D'un autre côté, les formes possibles d'interdépendance entre la perception et le mouvement réalisent les déterminations (incitations) nécessaires pour la perspective théorique liée à la réception.

Dans le contexte de la théorie du bio-comportement, la représentation s'équationne au niveau du conscient, de la perception et du mouvement, d'où la matérialisation du discours même est la raison, selon Freud, du système perception-conscience.

La nature comme réalité s'impose comme réalité transitive de l'homme/acteur principal:
d'où l'acteur-être biologique,
jusqu'à l'acteur-état locuteur.
Discours transitant, peut être, où la représentation se réalise comme acte(ur) de transformation entre l'être biologique et l'état locuteur.

La philosophie de l'existence affirmée par la créativité se matérialise (finalement) dans la locution, la détermination du sens de perception (et) du réel.

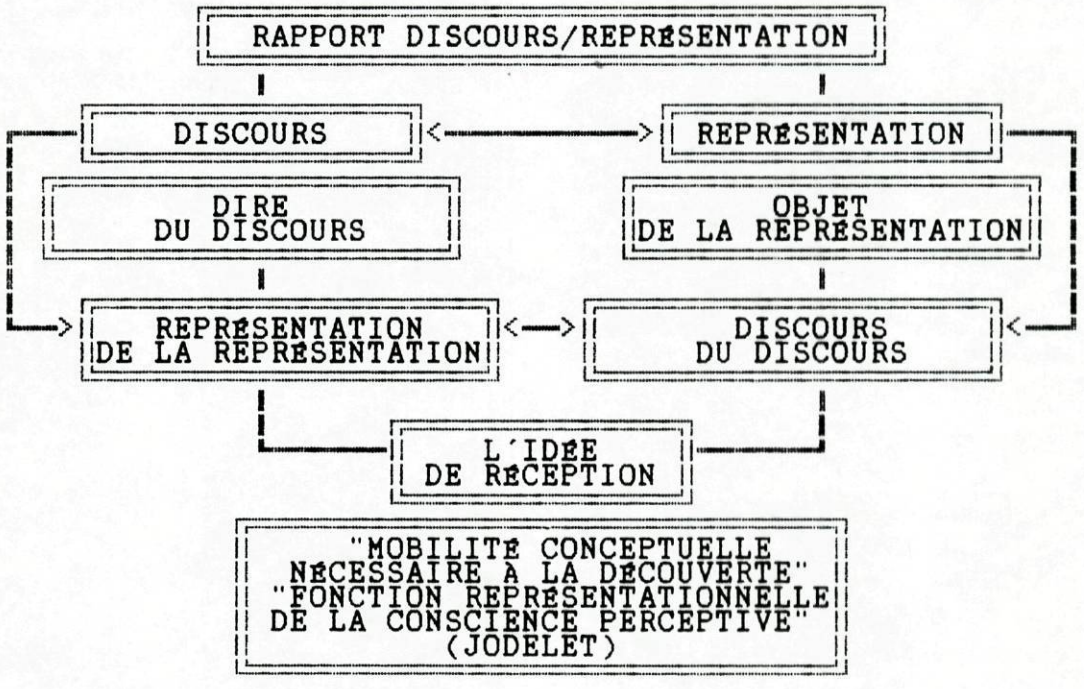
Si, selon F. Jodelet, l'idée de reproduction est implicite à celle de la représentation, on pourra dire, en effet, que la communication est l'état préalable de la représentation.

Entre la communication et la représentation, se matérialise le passage entre l'être biologique et l'état locuteur.
On pourra penser, alors, que la représentation est le sens du mode reproducteur, où la théorie du bio-comportement est l'émergence de l'être biologique de l'homme, en tant qu'organisme cellulaire, et aussi celle de l'émergence active du mouvement et de la perception avec

l'espace de l'environnement.
Toutefois, avant même la représentation comme événement, il y a encore, selon Jodelet, la perception comme raison de la "**fonction représentationnelle de la conscience perceptive**" (33), où la conscience est le coefficient caractéristique de la perception.
Ce qui nous fait penser que la perception est en effet un stade qui précède la représentation ou qui médiatise le rapport entre la communication et la représentation, et aussi entre l'objet et la fonction.

Entre l'objet et la fonction, l'idée de la représentation sera prioritairement celle du discours qui trouvera dans la représentation le besoin du discours par la fonction métalinguistique même.

Dans le cadre de références de la théorie du bio-comportement, la représentation et le discours constituent une même origine conjonctuel de nature communicationnelle.



---

33 - François Jodelet, "Naître au Langage - Genèse du sémiotique et psychologique", Klinchsieck, Paris - 1979, page 161.

Si la représentation est le dire du discours, alors le discours est aussi appartenance de l'objet de la représentation.

De la représentation au discours, et vice-versa, se fait le passage logique d'un discours du discours (dans la représentation) et d'une représentation de la représentation (dans le discours).

2.1.3.
LA REPRESENTATION ET LE SYMBOLE

Pour E. Cassirer, le signe "**est une partie du monde physique**", tandis que le symbole "**est une partie du monde humain de la signification**" (34).
On pourra dire que, entre le signe et le symbole, le passage entre le réel et l'imaginaire se développe, c'est-à-dire que la distinction (35) est l'événement de l'acte de communication en lui-même.

L'idée du symbole est l'idée de quelque chose qui dépasse le signe, mais avec la signification, et alors, souvent la matière aléatoire, selon Gilbert Durand (36), c'est le sens du signe attribué au symbole ou à l'imagination symbolique.

Pour Lalande, le symbole est le signe avec une très puissante capacité d'évocation; ce qui veut dire que la problématique de la perception du matériel se pose d'une autre façon, pour Jung: comme "**la meilleure figuration d'une chose inconnue**" et même pour Godet comme le contraire même de l'allégorie: "**l'allégorie part d'une idée (abstraite)**", tandis que "**le symbole est déjà u-**

---

34 - Ernst Cassirer, "An Essay on Man", page 32, cité par Gilbert Durand, in "A Imaginação Simbólica", Arcádia, Lisboa - 1979, page 9.

35 - Selon Pierre Bourdieu, la distinction se propose, soit au niveau de la critique sociale, soit au niveau du jugement, c'est-à-dire, en rapport avec l'indivisibilité du goût esthétique (ou le goût est une disposition acquise à différencier et à apprécier, comme dit Kant).

36 - Gilbert Durand, "A Imaginação Simbólica", Arcádia, Lisboa - 1979, page 13.

ne figure".

Si le symbole est la perception de la figure et de la figuration du sens, l'allégorie sera la perception de l'abstrait, en se situant en direction d'une démarche figurative. Par contre, l'allégorie (contraire du symbole) pourra être convergente relativement à un contexte plus général de la réalité: le symbole partira alors, du monde physique vers le monde figuré, où la signification s'ajoute au signe.

Le symbole est celui de la signification et de la figuration, comme signe (d'après l'allégorie) sans signifié par le fonctionnement originaire de l'événement abstrait. Souvent la légitimité de l'exercice d'une relation de figuration s'exerce, ou l'affirmation non-équivoque de l'implicitation de la **figure**.
En conséquence:

> si le symbole est l'exemple du passage entre le réel et l'imaginaire, exemple de la signification comme première condition;
> l'allégorie est l'exemple d'une relation imprécise entre l'imaginaire et le réel, exemple de la figuration comme dernière condition.

Si le symbole est l'indépendance de toutes les références, l'allégorie est déjà la dépendance de celui-là.

L'image symbolique est la transfiguration d'une représentation, où, selon Gilbert Durand, le symbole arrive à être "**l'épiphanie d'un mystère**".
Mais, plus encore qu'une mémoire, l'imagination épiphanique se réalise comme un événement par la reconduction des objets sensibles au monde des idées, selon ce que nous propose H. Corbin, cité par G. Durand.

Dans le signe, le rapport entre le signifié et le signifiant s'exerce au niveau du symbole comme la pleine réciprocité de l'épiphanie, ou le processus symbolique s'est constitué par la connaissance indirecte, à travers la traduction économique du signifié (du côté de l'allégorie), et aussi par la reconduction de la signification (du côté du symbole).

La transfiguration du symbolique qui est appelée par la représentation elle-même, c'est à la fois la confirmation d'un sens ou d'une alchimie qui seulement

pourrait se concrétiser au milieu de la liberté, c'est-à-dire, à travers la "**poétique d'une transcendance dans le milieu du sujet**", selon ce que nous indique G. Durand, ou le sujet se pose comme capital des émergences de l'être.

L'événement en tant que constitution d'un monde est l'organisation de la réalité par la voie du symbole ou de l'image symbolique, et où la synthèse conceptuelle de la structure cognitive s'implique dans l'idée concernée par l'imagination symbolique: façon d'aller à l'encontre du chemin de la réalité, quel que soit le progrès de la fonction discursive des structures cognitives.

Au-delà de l'équilibre entre l'objectivation scientifique et la poétique, l'imagination symbolique se révèlera comme le moyen psycho-social de l'équilibre.
La thèse du rôle biologique joué par l'imagination, confirmée par Bergson et René Lacroze, sera plus tard délibérée par la psychologie et par l'anthropologie comme des disciplines où la fonction de l'imagination s'oppose au processus de la réalité.

À travers toutes les structures du projet imaginaire, le dynamisme prospectif qui caractérise la fonction symbolique est tout à fait concerné par une meilleure situation de l'homme dans le monde; c'est-à-dire que la dialectique cinématique, apportée par l'histoire de la culture et des idées, est fixée par la fonction de l'équilibre, vital pour la société, selon Paul Ricoeur quand il dit que la symbolique se réalise par "**l'échange entre la naissance et la mort**".

Dans une grande dialectique, l'image, le symbole et l'imagination symbolique trouvent le sens de l'épiphanie (du mystère) dans "**la recherche d'une figuration suprême pour matérialiser l'activité spirituelle**", selon les mots de G. Durand, où, d'après Freud et Bachelard, un nouvel humanisme peut apparaître en constituant une vraie réalité anthropologique vitale pour l'homme et son destin, plus important que la réalité véhiculée par la vérité objective.

2.2.
INFORMATION ET COMMUNICATION

Dans ce deuxième chapitre, on se propose de questionner les aspects liés à l'information et à la communication, du point de vue de l'art, notamment dans le domaine de la peinture, du discours pictural en général, et du discours pictural chez Almada Negreiros en particulier.
Il s'agit de présenter les idées principales en ce qui concerne la communication, la picturalité et le discours.
À savoir,

a) au niveau de la communication:
   - la problématique de la communication;
   - la perception du sens et la sensibilité de l'interprétation;
   - la peinture et l'objet de représentation;
   - l'organisation dans l'unité de l'oeuvre;
   - l'interprétation de la liberté et du besoin;

b) au niveau de la picturalité:
   - la réalisation particulière de l'univers pictural;
   - le discours et le tableau;
   - le sujet de la vérité et le sujet du savoir;
   - l'explicitation métaphorique et le désir de l'expression créatrice;
   - l'idéologie de la représentation et le métalangage pictural;

c) au niveau du discours:
   - le rapport Monde/Civilisation;
   - l'aporie de la représentation et l'oeuvre de la peinture;
   - le réel dans l'oeuvre et l'organisation des différences;
   - le mode de la peinture et le mode de peindre;
   - le discours pictural chez Almada.

2.2.1.
LA COMMUNICATION ARTISTIQUE

La problématique de la communication relève du contexte d'ordre social comme support et référence des comportements de l'homme.
Parce que social, l'objet culturel ou artistique arrive à s'identifier ou non avec le goût esthétique dominant comme témoin d'une culture de classe.
Dans la peinture, le système de la communication se consubstancie logiquement par l'idée du pictural parce que l'instauration de l'existence autonome de l'oeuvre d'art est l'objet même qui exprime et qui représente le monde du visible.

Dans l'appareil communicatif, et en ce qui concerne la sensibilité et l'interprétation, se réalise le passage du statique au dynamique, parce que l'interprétation change en fonction des perceptions immédiates des formes expressives.
L'intuition sensible appartient à l'art en accomplissant la vérité formelle aux représentations sensibles.
Pour cette raison et souvent, l'objet pictural se constitue par l'unité des moyens de la sensibilité avec le phénomène individuel.

D'ailleurs, la recherche de la connaissance comme fruition (mode propre de la connaissance qui comporte à la fois l'élément sensoriel et l'élément intellectuel) dépasse l'acte même de la connaissance, et c'est aussi la présence de l'idée de la communication dans le domaine de l'art au moment où la création fait l'articulation de l'idée de l'universel avec l'idée du particulier pour l'étude objective de la forme pure.

A côté du code restreint et du code élaboré en correspondance absolue aux différentes visions et appréhensions du réel par la plupart des groupes sociaux à travers leur capacité intellectuelle, se pose l'opinion de Bernstein, qui fait la combinaison entre l'opposition

des deux codes extrêmes.

C'est en fait la nature même du code de la créativité qui se joue vraiment comme code complexe d'une façon spécifique, à savoir l'élément social et l'élément intellectuel s'imposent comme supériorité intrinsèque d'une totalité expressive en rapport avec le processus complexe de la communication.

De l'originalité socio-culturelle, de la détermination du goût et de la statistique, se définit un certain univers rétrospectif qui conduit au répertoire, support formateur des univers prospectifs, où le répertoire de l'émetteur fait la liaison du rétrospectif au prospectif.
Au niveau de l'information et de la communication esthétique, le répertoire nous pose la question de la perception intégrale.

Dans un processus de communication artistique, la perception, comme vrai problème de l'espace et du temps, est aussi déterminée par la théorie de l'information, par la bipolarisation dialectique, selon Abraham Moles, à propos du sujet de l'exploitation et de l'appréhension intégrale.

L'univers pictural trouve dans la doctrine esthétique de Benedetto Croce, le concept principal de l'intuition comme essence même de la phénoménologie de la picturalité.
L'intuition est aussi relation préméditée du processus perceptif, qui fait l'association de l'activité créative comme fondement de l'<u>être</u> et de la raison de la phénoménologie de la création.

La perception, qui a comme support du comportement esthétique l'intuition, nous projette le passage de l'émotion au sentiment, ou le passage de surfaces tout à fait variées, dès la simple perception des qualités matérielles jusqu'à un définitif stade formel de l'expression.

De l'acte ou processus perceptif en lui-même, on va tout de suite équationner la sensibilité et l'interprétation comme références du système de la communication, ce qui rend l'expression artistique dépendante de la perception des formes consacrées par la communication.

La perception est l'interprétation de l'objet et il correspond à une détermination ou déformation, dont Umberto Eco a dit, à propos de l'objet, qu'il s'ouvre pour l'intelligibilité visuelle.

Dans la peinture, la perception (où les respectifs processus ou mécanismes, loin d'être des simples actes d'enregistrement passif, sont, au contraire, des "**actes créateurs de l'identification de structures**", selon R. Arnheim) est intrinsèque à la phénoménologie picturale et ce que l'on peut dire, c'est que, soit avec l'évolution de la connaissance artistique, soit avec l'évolution de la connaissance scientifique, la perception du sens se transforme en une "**conscience esthétique**" du sens, pour Nadir Afonso (37).

À partir des codes se développe le processus du langage où l'origine des répertoires de la communication est toujours différente au niveau des résultats et alors, parfois, c'est la différenciation qui corporise la valeur de la communication comme produit final de l'extériorisation de l'homme; c'est-à-dire que la différenciation est l'idée originelle même de la communication.

À partir de la conscience de l'acte et du système de la communication, on profite du code, du répertoire et du langage comme lieu des normes, ou le principe de la reconnaissance de l'intelligibilité du réel et du respectif contexte social est la référence des indices de l'ordre créatif, esthétique, expressif et stylistique.

Dans l'image picturale, la représentation des signes permet la mise en valeur d'une stylistique déterminée, où le langage plastique se pose comme le lieu des codes organisés par les répertoires avec des qualités très nettes entre paramètres de qualité et de quantité.

La valeur du style naît du plus ou moins grand rapport qu'il y a entre qualité et quantité des signes plastiques, de leur répétition et différenciation, tandis que la différenciation fait l'édification de la ri-

---

37 - Nadir Afonso, "Les Mécanismes de la Création Artistique", Ed. Griffon, Neuchatel - 1970, page 52.

chesse stylistique, et la répétition fait la conduite de la faiblesse stylistique.

Entre la différenciation et la répétition de l'expressivité dans la norme et/ou dans le style, se développe l'évolution même de son propre rapport individu/collectivité à l'origine d'une dialectique sociale, du pluriel et du singulier, d'après la différenciation de l'homme comme l'être qui fait la suprématie de la qualité d'une essence créatrice nouvelle.

Dans la peinture, la problématique de l'inscription (les éléments et le champ) est d'une importance fondamentale car la découverte cosmologique trouve dans l'oeuvre d'art (chromatiquement interprétée), le produit représentatif (celui de la même découverte cosmologique).

Pour Joaquim Rodrigo, la peinture est la concrétisation de la découverte cosmologique ([38]), où entre le support et la conscience de la mémoire, se fait la réalisation des valeurs essentielles en délimitant le sens existentiel du phénomène pictural au niveau de la création, c'est-à-dire au niveau de la matière-première ou le quantum satis d'un tableau.

D'un autre côté, le tableau comme objet de représentation en peinture, est porteur de la connaissance (et pas seulement la poésie comme illusion, selon Kierkegaard), qualité aussi de l'acte de la communication.

A la situation picturale on doit faire correspondre la réalité cosmique universelle.

La peinture va essayer de concilier les univers cosmiques, tous différents: d'un côté, l'univers macro-cosmique de la connaissance et de la mémoire de l'homme et de l'artiste; et de l'autre, l'univers micro-cosmique comme l'univers pictural spécifique de l'oeuvre d'art.

L'univers micro-cosmique de la picturalité se comporte indépendamment face à l'expressivité des rela-

---

[38] - Joaquim Rodrigo, "O Complementarismo em Pintura / Contribuição para a ciência da arte", Livros Horizonte, Lisboa - 1982, page 25.

tions de référence ou de liaison de la matrice cosmique. Il y a une relation paradoxale entre le macro et le micro espace cosmique.
Ainsi, et selon Joaquim Rodrigo, s'organise en même temps, la liaison unitaire du principe et de la fin, c'est-à-dire, de l'extérieur vers l'intérieur, comme une nouvelle totalité, à travers l'invention de nouveaux principes, de nouveaux cosmos, de nouvelles structures cellulaires, où le temps et l'espace s'imposent comme un nouvel être qui est antagonique à l'être antérieur et/ou au non-être, ou la question dialectique de toutes les références.

Le tableau comme recherche aussi d'une certaine unité rythmique-chromatique-formel, peut être encore le support ou la matrice, où la relation entre le contour et la masse (ou entre l'extérieur et l'intérieur) trouve dans les côtés du tableau, les références de gauche et droite, haut et bas, respectivement comme évocations de nature prédominamment spatiales.

La partie droite de l'image (celle qui pour nous se trouve à gauche) est en relation avec l'avant-plan, tandis que la gauche est en relation avec l'arrière-plan.
Simultanément, et selon B. A. Ouspenski, l'avant-plan du côté droit est lié au présent, et l'arrière-plan du côté gauche est lié à l'avenir.

En peinture, la matrice est le lieu d'une action de complémentarité entre qualité et quantité du champ d'inscription ou fond, où se remarquent les formes positives et leur rapport avec la matrice (fond ou support).

Les formes positives déterminent le caractère de l'oeuvre picturale, en étant le fond (l'élément nucléaire de la dualité en cause), la référence pour l'affirmation picturale ou pour une certaine identification chromatique.
La forme positive est de toute façon une affirmation picturale face au monde des apparences et des réalités; ainsi, la peinture fonctionne-t-elle aussi dans l'organisation des univers cosmiques, où la réalité picturale comme recherche de la peinture fait l'articulation entre la Nature et l'Imaginaire.

Déjà en 1836, Constable a proposé la peinture

"**comme une étude légitime, scientifique et mécanique**" en associant le procédé pictural à une connaissance scientifique innovatrice par l'approche de la peinture à la science, à travers le seul chemin de "**l'investigation des lois de la Nature**".

Si une oeuvre d'art est une allusion à l'infini, la forme (positive) sera, selon Schlegel, un "**extérieur signifiant**", d'un fini comme représentation de la picturalité.
Par rapport à l'identité du conscient et de l'inconscient, la peinture se présente comme "**synthèse absolue**" ou "**interprétation réciproque de la liberté et du besoin**", selon Todorov.

Depuis 1805, et selon Friedrich Ast, la peinture devient l'expression de la création et l'indice de l'interprétation, pour arriver à un état de signification, de symbole et de représentation de l'absolu.
La peinture en interprétant, se propose de "**suggérer**" à la fois de "**montrer**", selon P. Bellugue.

Le sens de l'interprétation est la fin picturale, représentation d'une réalité picturale quand même. En revanche, pour Albert Aurier la fin de la peinture n'est non pas celle de la représentation d'objets, mais plutôt celle d'exprimer les idées, ce qui dénonce déjà une division nette entre conception et réalisation, où pour Marcelin Pleynet, à travers le conflit entre l'intelligence et l'émotion, naîtra la qualité de la peinture.

La qualité se situe entre la peinture traditionnelle et la peinture moderne, entre le sujet motivé qui satisfait, et le sujet quotidien qui recherche.

Le processus de la peinture, soit au niveau de la représentation, soit au niveau de l'expression, est intrinsèquement lié à l'état de distribution de la force de gravitation du tableau dans l'action picturale, et est également, dans la perspective de l'analyse (et de l'observation), le lieu de l'évidence première et de l'évidence seconde des espaces descriptifs qui font la liaison entre la surface et la profondeur, c'est-à-dire, la qualité de l'immédiat comme idée partielle avec la qualité du rationnel comme idée totale.

Si faire parler la peinture ou parler de la

peinture est un exercice de recherche du domaine du sensible pour le monde de l'intelligible, c'est donc que le tableau qui pré-existe à l'acte de la création est "**uma impressão digital da meditação em pintura**", selon Jorge Pinheiro ([38]); ce qui fait de la peinture le lieu et l'événement dans l'attente des métamorphoses de l'invention.

Le discours de la peinture est le discours de la méditation en peinture, le discours de l'action créatrice originelle où les "**relations formelles de l'oeuvre**" selon Henri Focillon sont intimement liées avec l'invention de l'ordre. D'ailleurs, pour Eduardo Lourenço, inventer l'ordre est "**de todos os gestos o mais difícil**", dont l'idée d'ordre esthétique reste toujours éternelle, notamment en ce qui concerne l'origine même de l'expression gestuelle de la représentation.

Aussi, les relations formelles qui sont inscrites dans le champ d'inscription (du support du tableau) se figurent comme "**produit d'un mouvement de peindre**", comme nous le dit René Passeron.
En fait, l'invention de l'ordre pictural est à la fois l'expression et le mouvement d'un acte concret, celui de peindre, celui de faire inscrire des indices dans un espace déterminé.

L'invention a toujours un rapport avec le système pictural, où, soit par la construction, soit par la composition, se réalisent les processus vitaux pour assurer, d'un côté "**une organisation précise et logique des forces vives qui sont contis par des éléments sous la forme de tensions**", selon Vassily Kandinsky, et d'un autre côté, "**assurer la synthèse dans l'unité supérieure de l'oeuvre**", selon René Huyghe.

Bref, les relations formelles de l'oeuvre (comme des constantes du visible) se justifient dans les synthèses des oppositions, au jeu des complémentaires, dans l'analogie des contraires, dans la loi de l'alternance, et encore dans le travail de l'artiste qui va d'un extrême à l'autre de sa sensibilité.

---

[38] - Il s'agit d'un texte écrit pour le catalogue d'une exposition de peinture que l'auteur à fait à Lisboa (S.N.B.A.) en 1980.

Au-delà du continent, du plan originel ou matrice comme lieu de l´événement dans la peinture, les relations formelles de l´oeuvre se confirment ou s´annulent dans le contenu.

La relation entre forme (ou expression) et contenu, pourrait matérialiser et approfondir la relation entre contour et masse. Pour cela, le niveau de l´horizontalité et le niveau de la verticalité, respectivement les côtés gauche et droit, haut et bas, font symboliser les niveaux du développement de la peinture même.

Les côtés du support établissent le parcours que la matrice impose au processus artistique.
Dès le tableau, les éléments structuraux établissent sur une relation triade qui est constituée par le rythme, par la couleur et par la forme, le lieu et la condition des relations formelles de l´espace où le nucléaire ou le central s´articule avec les formes positives de la peinture, et, d´où par ailleurs le périphérique ou l´englobant s´articule avec le support du fond.

En peinture le tableau (d´après le support) se constitue dans un monde: la totalité qui s´affirme toujours face à un contexte.
De plus le tableau comme originel de la peinture va aboutir à une texture spécifique de l´enregistrement d´une inscription, selon Pierre Boudon.

La peinture qui est en accord avec l´abstraction (de la toile) et avec la définition nouvelle (de l´idée) est tout à fait la concrétisation de l´impression subjective de "**l´absolu**" (Braque) ou du "**réel absolu**" qui, du "**visible deviendra à l´invisible**" (Novalis).

Pour cette raison, la peinture est aussi métalangage, de telle sorte que "**l´algorithme de l´invisible**", indépendamment des objets ou des choses, aura pour principal objectif (comme l´avait pour Braque) la détermination des "**relations entre les choses**" de la recherche picturale où le subjectif s´impose comme besoin de conciliation de l´émotion corrigée par la **règle**.

Quand même la rigueur constructive s´assume comme **règle**, tout le système pictural est conditionné à un mécanisme qui fait l´adéquation des moyens avec la fin, c´est-à-dire: la composition est en résumé "**quelque**

chose comme le fondement de toute l'organisation possible", éventuellement "**sans haut ni bas, sans commencement ni fin**", selon Marcelin Pleynet (40), bien sûr au niveau du sens de la figuration ou de la logique figurative proprement dite.

Le problème perceptif en peinture concilie par des méthodes constructives une certaine ambiguité spécifique de l'art moderne et de l'art abstrait, qui se pose au niveau:

> de l'horizontalité, selon la perception du haut et du bas, typiques de l'art classique; comme la verticalité, selon la perception de la droite et de la gauche, typiques des arts primitifs (comme l'art africain).

La totalité concernée par l'espace (horizontal et vertical) où le support originel se transforme dans un nouveau fond, fait que le rapport entre l'inscription et le champ s'évoque dans un exercice logique d'édification d'un univers apparemment aléatoire, l'articulation évidente des conditions de développement et de croissance de la picturalité, où l'association du poids à la gravité, et du haut à la profondeur, sont des références simplement lointaines pour la mise en scène d'un système pictural.

---

40 - Marcelin Pleynet - "Art et Littérature", Seuil, Paris - 1977, page 324.

2.2.2.
LA PICTURALITÉ: DISCOURS VERSUS ANALYSE

Le discours de la peinture (ou la manière de traverser le tableau) se projette comme "**façon de prendre langue avec l'image**", selon Damisch ([41]).
Le texte du discours de l'analyse et de la nature sémiotique fait le parcours d'un itinéraire à partir de la traversée du tableau comme transformation de la peinture en discours, à la fois sur la peinture et du tableau.
Pour Louis Marin, le discours (à partir de la peinture) est la transcription d'une sorte de bruit (ou rumeur) visuel, et doit "**essayer de faire quelque chose comme une "toile" de langage, un texte**" ([42]).

Le discours aura, éventuellement, la capacité de déterminer les instruments pour faire lire le fragment de l'histoire qui est contenu dans la peinture comme l'expression visuelle et plastique.

Le discours de la peinture est aussi la recherche du chemin de l'oeuvre de la peinture, parce que parler du tableau ne suffit pas.
La recherche du discours est la recherche du désir, faire du plaisir du tableau le plaisir du langage, non pas seulement signifier ou expliquer le tableau, mais indiquer le (difficile) chemin qui amène à la fois le désir de savoir et le désir de dire.

Si, à travers l'étude sémiotique on arrive à l'identification des unités par la description des mar-

---

[41] - Comme l'écrit Damisch, justement à propos du Caravage (et de Poussin), cité par Louis Marin, in "Détruire la peinture", Ed. Galilée, Paris - 1977, page 11.

[42] - Louis Marin, "Détruire la peinture", Ed. Galilée, Paris - 1977 (présentation).

ques distinctives, à travers l'étude sémantique on arrivera au monde spécifique de la signification concernée par le discours et c'est pour cela que l'ordre sémantique s'identifiera avec le monde de l'énonciation et avec l'univers du discours, ou l'idée de la sémiologie comme dimension de la signification du discours.

Le désir de savoir, avant même le désir de dire, est le fait du discours du savoir, ou l'élaboration d'une métasémantique construite sur la sémantique de l'énonciation.

Le désir de dire ne se limite pas au discours de l'auto-référencialité comme conditions de l'énonciation.
De la sémantique de l'énonciation, le discours (désir) de dire, se projette à travers l'idée de la représentation.

Le discours (sur la peinture et/ou du tableau) est aussi le jugement comme l'expression explicative de l'établissement de la valeur d'action mentale de la représentation.

Dans l'énonciation, le présent est le temps de la communication, du locuteur et de l'auditeur (émetteur et récepteur), à travers la présence contemporaine du présent et du je de l'énonciation de la signification essentielle de l'affirmation.

Dans l'univers tout entier du discours, l'énonciation occupe la place centrale, c'est-à-dire la place du désir théorique de l'appropriation et de l'identification "**où se constitue le sujet de la vérité, le sujet du savoir**", comme nous le propose Louis Marin (43).

La situation du tableau face à la peinture et au monde est la situation même de leur discours de la spécificité du langage plastique et visuel qui nous permet de penser qu'il y a une relation très étroite entre la production et le produit. D'un côté, le modèle est l'hypothèse théorique, et le tableau l'oeuvre singulière de la peinture, et d'un autre côté, le tableau se cons-

---

43 - Louis Marin, "Détruire la peinture", Ed. Galilée, Paris - 1977, pages 34/102.

titue comme représentation particulière du modèle (ou cas particulier) et le modèle de la représentation singulière du tableau.

L'approche à la lecture de la peinture et de sa valeur visuelle ou plastique implique nécessairement que l'on problématise d'une façon essentielle l'espace de représentation comme point de départ pour de nouvelles déductions analytiques de nature sémiologique.

Pour un propos comme celui-là, est très importante la conception picturale en tant qu'aspect de l'espace instinctif de l'ambiguité imposé par des paramètres de nature lexicale, syntaxique et sémantique.

L'approche à la lecture de la peinture, d'après une analyse organisée devient le système du tableau, ce qui veut dire que le tableau se considère comme "**totalidade omnimoda**", selon Diogo Alcoforado, ou l'idée de ce qu'il est de toutes les façons, de toutes les manières, à propos des principes énonciatifs du discours.

Pour être aléatoire, l'approche de l'énonciation revient toujours à l'organisation d'un système de relations établi par l'univers référentiel de la nature connotative et dénotative pour le processus intrinsèque du phénomène des signes.

D'abord l'explicitation d'une certaine ambiguité donnée par le rapport entre l'idée et l'objet dans la peinture, fait instaurer obligatoirement une relation entre l'homme et le monde ou la consonance des règles et des principes qui sont confrontés avec les éléments paradigmatiques universels.

La relation entre l'homme et le monde est énonciative et aussi ambigue à cause de l'acte d'interprétation, et en étant descriptive ou non, l'interprétation est l'émergence de la représentation des espaces objectifs et subjectifs.

Le tableau étant le lieu de l'action qui se structure dans l'espace, il est aussi la manifestation du regard du spectateur, basé en vecteurs constructifs des apparences des sens de tension.
Ainsi, le tableau est le lieu significatif de l'espace pictural où se développent les circonstances "**do desejo**

e da angústia, da luta e da conciliacão, da explicitacão metafórica - simultaneamente ocultacão", où le tableau s'assume comme "lugar possivel da libertacão" concerné par l'affirmation de l'expression dans l'espace, selon Diogo Alcoforado (44).

Pour Louis Marin, le sens de l'analyse sémiologique dans la peinture est essentiellement celui de la description de l'image, où les principes d'une transposition inter-sémiotique relèvent de l'étude des relations du discours pictural.

D'un autre côté, le discours descriptif, comme premier et plus immédiat type de discours se constituera par le statut du dire spontané du tableau, première évocation du sens produit par l'image, comme point de départ pour la découverte de ce qui le transforme, ce que l'on doit dire à propos des investissements multiples, culturels, sociaux et affectifs.

De plus en plus et d'après une attitude d'analyse, toute et quelconque découverte devrait être entendue d'une manière ouverte, parce qu'il y a plusieurs lectures successives en conséquence des lectures théoriques vraiment interminables.

On questionne souvent l'ensemble des lectures (im)possibles, en étant le résultat de l'influence de la nature sur l'objet, tel que l'observe Jean-Louis Schefer, lorsqu'il nous a dit que le niveau du caractère scénographique du tableau a un rapport avec la lecture première et immédiate du dispositif matériel de la picturalité.

A partir de l'analyse sémiologique se concrétise aussi la détermination du sens qui fait la superposition entre le lisible et le visible du tableau, selon L. Marin, c'est-à-dire, le trait laissé par le "**geste créateur**" et le "**désir**" comme force de la matrice figurative du tableau.

Ainsi, la sémiotique ou sémiologie picturale doit interroger le discours descriptif comme un discours

---

44 - Diogo Alcoforado, "Algumas Notas em torno de "A Ilha do Cão" de António Pedro", in Nova Renascenca, n 2-vol.I, Porto - 1981, page 132.

qui vérifie le tableau dans ses parties et transpose en langage ce qui est écrit sur la toile dans son apparence, ce qui problématise la recherche du visible et du lisible du contexte pictural.

Le tableau apparaît devant le spectateur comme marque (matrice), l'origine soit de la production des descriptions, soit des lectures successives.
Naturellement, le discours doit associer la production (de l'émetteur) et la lecture (du récepteur) qui, d'habitude se lient à une certaine idéologie de la représentation, lieu de départ de tout le métalangage pictural, où l'aspect du parcours visuel de la surface plastique est l'origine théorique de quelque description.

L'approche factuelle ou descriptive du tableau sera aussi et nécessairement signifiante.
C'est-à-dire la description apporte dans la réalité d'une première lecture, l'affirmation de l'interprétation postérieure, par le système ouvert des lectures qui en concilie la pluralité au moment de la consécration du système des différences constitutives du texte du tableau, encore selon L. Marin. D'ailleurs, le tableau comme espace de représentation s'impose comme discours analytique et conservateur de l'idéologie de la représentation en corrélation directe avec un système de signes.

Pour Jean-Marie Floch, l'analyse sémiologique prétend donner à voir l'information dans le tableau.
Naturellement il faut matérialiser les différentes étapes de l'approche sémiotique par une grille de lecture du monde naturel comme référence pour une sémiotique de caractère figuratif.

L'analyse sémiotique dans la peinture nous conduit à l'interprétation du processus de l'énonciation à travers une méthode déterminée, en plus par la pertinence sémiotique, et, au moins par la critique impressionniste.
Par critique impressionniste, Floch entend le discours descriptif de l'image picturale.
Donc, "**une première segmentation du tableau**", selon Jean-Marie Floch, doit être le point de départ pour "**la constitution des unités signifiantes**" après "**l'analyse**

des unités de manifestation" (45).

L'analyse du langage pictural relève d'une définition taxinomique de l'univers du tableau, où il y aurait, entre le sujet de l'énoncé et le travail de l'artiste, une certaine motivation de nature poétique.

D'un autre côté, le corpus sera toujours le point de repère principal qui permet une plus grande unité, soit temporelle, soit thématique, ou expressive.

En peinture, le tableau sera toujours un objet compris comme réalisation particulière; ce qui n'empêche pas la constatation d'une co-présence des catégories visuelles opposées (où le signifiant visuel sera topologique, linéaire et chromatique), en constituant la projection du paradigmatique sur l'axe syntagmatique.

Une première segmentation du tableau nous montre la formulation d'une hypothèse, à partir des oppositions visuelles devenues des unités discrètes provisoires, ailleurs, des unités syntagmatiques (constituantes et constituées), où les formants correspondent au plan du contenu comme partie de la chaîne du plan d'expression.

En peinture, le tableau se constitue en deux plans apparemment distincts, le plan de l'expression et le plan du contenu.

Le tableau qui réalise l'homologation d'un discours sémantique se définira par l'occurrence sur le plan de la manifestation de deux discours parallèles:

celui du discours des figures linéaires et chromatiques et celui du discours sémantique, vers un discours visuel planaire.

Une analyse sémiotique se justifiera à partir de l'étude de chacun des deux plans de manifestation pris séparément.

Selon J.-M. Floch, les relations entre syntagmes linéaires et syntagmes chromatiques définissent les

---

45 - Jean-Marie Floch, "Sémiotique d'un discours plastique non figuratif", in Communications, n 34, Seuil, Paris - 1981, pages 136/137.

différents types de dessin, si, l'on accepte la perspective d'André Lhote: "**le dessin n'est pas la forme mais la manière de regarder la couleur**".

Selon l'opinion de Pierre Boudon, les oppositions visuelles de l'univers pictural seront les expressions qui conduisent à une présentation liminaire du tableau, telles que le sujet, la délimitation, le contraste, la profondeur, et le volume.

Au niveau du tableau, la question primaire est celle de la morphologie, ce qui implique, selon P. Boudon, la définition d'un certain langage (pour Hjelmslev la matérialité est équivalente à l'idée de substance) comme l'univers du discours dans lequel on peut s'exprimer, d'un langage encore de la figuration comme travail d'un certain matériel, avant même d'être un langage de représentation.

Comme l'indice élémentaire et comme l'origine de toute la structure syntagmatique, d'après le plan de manifestation du tableau (contenu plus expression) revient le situs pictural de l'inscription élémentaire (du champ de figuration ou d'inscription) de la notion de valeur et de topologie, selon Boudon.

Le situs pictural ([48]) ou l'élément d'inscription de l'enregistrement analytique sera donc l'association du sujet et de l'outil de travail avec les marques qui sont faites d'après le contact matériel avec le support.

---

[48] - Tout d'abord on pourra affirmer que l'idée de situs pictural, c'est aussi l'idée qui concerne le lieu (de l'espace et du temps) plastique, en matérialisant l'objectif de constituer le corpus minimum convoqué par l'analyse (et par la synthèse), à l'origine du processus même de la création picturale, où s'affirme aussi l'idée de formant, qui sera celui des espaces dysphoriques, c'est-à-dire des parties de la chaîne du plan de l'expression correspondant chacune à une unité du plan du contenu: les formants plastiques servent de "prétextes" à des investissements de signification autres, plus abstraits et généralement de nature axiologique.

Une première segmentation du tableau pourrait correspondre à une certaine fragmentation égalitaire du champ d'inscription.

Le situs pictural, soit pour l'artiste, soit pour le spectateur, fonctionne de la façon suivante: pour l'artiste comme une inscription qui sort, pour le spectateur comme une observation qui entre.
C'est-à-dire que le regard global sur le champ d'inscription correspond à l'alternance constituée par l'ensemble du champ et par la particularité du situs.

Entre l'inscription et l'observation, il résulte la relation proposée par Jean Paris, de projection et d'assimilation, ailleurs, toujours commune à la frontière existante entre le champ d'inscription et son extérieur.

Pour toute la description succincte (analytique ou para-sémiologique), le champ d'inscription ou le support du tableau s'assume d'abord comme extension amorphe qui est entendue comme particularité ou spécificité. Pour cette raison, le support du tableau est référence fondamentale, soit au processus de création, soit au processus d'observation.

L'ambiguité de l'objet pictural moderne explicite une certaine simultanéité par rapport au monde, d'un côté comme figuration, de l'autre comme expression d'une texture/le coloris (47).

Par contre, à partir de Cézanne, on a une définition de la peinture basée sur la dialectique entre l'homme et le monde, c'est-à-dire, par rapport à la réalité en soi-même.
Dans ce contexte, un tableau serait le renvoi à un univers du discours possible, ce qui nous permet de dire que le tableau constituera un monde: une totalité circonscriptible au contexte, par différence.

Penser la peinture, c'est réaliser le discours

---

47 - Color, Colorare (du latin), donner une certaine teinte. Effet qui résulte du choix, du mélange et de l'emploi des couleurs dans un tableau: "la vigueur et l'éclat du coloris" (Didier).

de la peinture, c'est aussi faire "**parler la peinture**", comme nous le propose M. Pleynet.

En effet, le discours est signifié, analyse, description, évidence ([48]) et révélation, non pas seulement sur la peinture/tableau, ce qui sera encore et par analogie, antérieur et postérieur aux perspectives concrètes de l'objet et de son environnement.

---

[48] - Dans la peinture la question de l'évidence est celle de la révélation de sa phénoménologie, de son processus de description et d'analyse. La peinture impose une terminologie picturale propre. Dans le contexte d'une phénoménologie sémiologique, la problématique de la communication se pose comme métasémiotique d'une pratique, selon Gérard Deledalle. La métasémiotique serait la situation simultanément épistémologique et onthologique de l'existence du monde extérieur et de la réalité, par l'articulation de la sémiotique théorique avec la pratique des signes, se réalise une situation existentielle. Encore au niveau de la problématique de la communication, l'analyse sémiotique fondée sur la hiérarchie des catégories visuelles (opposées), s'imposent comme processus chronologique, où, au principe le representamen, et, à la fin l'interprétant, se classifient comme des moments à la limite d'un ordre de la pratique des signes. À la relation implicite d'encodage/décodage de la communication, se projetent les relations entre le representamen, l'objet et l'interprétant à propos de la nature même du signe.

2.2.3.
LE DISCOURS PICTURAL CHEZ ALMADA

Chez Almada Negreiros, le discours pictural s'organise selon un univers plastique réciproquement caractérisé par les idées du sémantique et de l'esthétique.
L'univers plastique des langages de l'espace et du temps fait consacrer la bipolarisation entre la communication et la création.

Chez Almada, l'expression de la peinture (murale) n'est, ni exclusive, ni limitée à l'essence de la création.
Entre la communication et la création, une globalité du fonctionnel s'organise comme l'idée sous-jacente à un processus d'expression réciproque.

L'image plastique se structure dans le langage pictural, et aussi dans l'expression, par son caractère descriptif et historique à partir du double aspect du signe visuel, de son signifié et de sa valeur, ce qui a pour conséquence de dépasser le projet du modèle constituant, et ainsi l'image est alors attachée, soit à une réalité matérielle et physique, soit à une réalité intérieure, respectivement d'un univers général et collectif, et d'un univers restreint et individuel.

La peinture étant, éventuellement, la représentation d'une vision du monde par l'homme, Almada Negreiros nous propose, par ailleurs, un processus qui met en parallèle le Monde et la Civilisation, et ceci naturellement comme conséquence logique d'une correspondance entre le je et l'autre (ou entre le singulier et le pluriel), entre l'individuel et le collectif.
La relation dialectique entre l'individu et la collectivité trouve dans la confrontation communication/création, la vraie raison de l'être de toute la problématique d'ordre esthétique.

La qualité picturale de l'oeuvre d'Almada Negreiros est directement justifiée par le mode de la représentation (mode de la peinture = mode de peindre) qui cherche dans l'imaginaire et dans le réel les limites d'un même processus pour rapprocher la réalité (physique) du monde et de toutes les références thématiques, ce qui nous amène à dire qu'Almada exemplifie dans les panneaux des gares maritimes de Lisboa, tout un ensemble de principes (théoriques) qui se démontre comme pratique éloquente de la vie et du vivre, référence du double sens communicationnel, de l'émetteur et du récepteur (ou du destinateur et du destinataire), une même articulation de la construction et du propos de l'être comme raison d'une action de transposition publique et collective de motivations et d'ambiances (d'une histoire).

Dans les panneaux et par l'acte de la communication, il y a une nature créative qui se détache par le sens de l'émergence esthétique, par un discours qui codifie et décodifie la réalité physique dans une autre réalité mythique, et encore par la représentation d'un répertoire générique national, avant même la particularité de l'idée créative.

Avec Almada Negreiros, l'idée de référence se transforme en idée de valeur, c'est-à-dire l'opérationnalité du processus de la peinture se fait par le passage du message sémantique au message esthétique.

De l'énonciation à la représentation, le discours implique une relation intrinsèque entre le savoir du signe et le discours, entre le savoir du thème et l'être.
En fait, le tableau ou l'objet de la peinture, aussi, chez Almada, se comporte comme un paradigme théorique dont la capacité de l'effet de représentation est l'origine de la nature du modèle paradigmatique.
C'est ce qui arrive avec les panneaux des gares de Lisboa.

Les fresques de Alcântara et de Rocha do Conde de Obidos, relativement à l'oeuvre d'Almada, constituent un paradigme, soit rétrospectif, soit prospectif de l'idée théorique qui matérialise l'énonciation comme la représentation, le savoir comme le dire.

D'ailleurs, on revient toujours à l'idée d'un discours authentique paradigmatique qui contient en soi-

même l'affirmation et l'interrogation dans une relation dialogique et dialectique perceptible de la communication plastique et visuelle.

La représentation s'établit à partir de mécanismes de construction et de destruction par la violence de l'effet de la représentation comme présupposé de l'expression du tableau ou de la peinture, ou "**l'aporie de la représentation qui se trouve frayée par l'oeuvre de peinture**", selon L. Marin (48).

L'expression dans la peinture sera légitimement le texte d'une histoire.

Entre le tableau et l'histoire ou vice-versa, s'établira une analogie exacte dans les fresques d'Almada, comme s'il y aurait une rigoureuse proportion et identification parfaite entre la fresque (tableau) et l'histoire, dans une symbiose au niveau des signes expressifs, des gestes, des mouvements ou des expressions. Le discours pictural est, par conséquent, aussi chez Almada, un "**va et vient sans résidu du tableau à l'histoire et de l'histoire au tableau**", comme nous dit encore L. Marin (50).

D'une autre façon, le tableau est le lieu de l'événement singulier représenté, qui fait la peinture, simultanément, fragment de l'espace et fragment de l'histoire.

La relation entre la peinture et l'histoire est naturellement projetée dans la perspective de la communication, du peintre au tableau et du tableau au spectateur, comme articulation dans l'espace de représentation, de grandes fonctions de l'énonciation (l'émission, le message, la réception, la référence, et le code).

À l'origine de la communication il y a une idée d'échange, de partage, qui, en partant des propos de Jakobson sur la structure fondamentale de l'énonciation, se transfert chez Almada en un même modèle; ainsi

---

48 - Louis Marin, "Détruire la peinture", Ed. Galilée, Paris - 1977 (présentation).

50 - Idem, page 44.

donc le flux communicationnel du pictural se développe d'une manière similaire mais dans une dialectique entre le geste et le regard, c'est-à-dire entre les moments différents de liaison du processus d'émission et de réception.

En peinture, le processus de représentation est le parcours global du geste qui trouve dans l'invention et dans la disposition, les deux moments logiquement articulés du processus créatif (composition et organisation).
Du geste et du regard comme des références de l'acte de communication dans la peinture, on fait le parcours ou le chemin jusqu'au voir et jusqu'au lire de l'acte du discours.

Chez Almada Negreiros, l'histoire, comme "**loi interne de l'organisation des différences**", selon L. Marin ([51]), s'est matérialisée par la peinture, à travers le répertoire organisé par le processus créatif, soit au niveau du social, des valeurs sociales et humaines, soit au niveau des personnages vivants de Lisboa et des scénarios possibles et proposés comme narration de l'espace urbain de la capitale portugaise.

Alors, l'organisation des différences va permettre la vitalité d'un processus dynamique de conscience très profonde et aussi un engagement dans une action culturelle et artistique renouvelée, de sens dialectique assez spécifique entre la peinture et la vie, entre le support et la communication.

La représentation dans la peinture d'Almada fait la liaison du moment (instant) narratif au modèle de l'intelligibilité a-chronique, parce que la représentation narrative iconique permettra aussi la reproduction de l'imaginaire comme phénoménologie réciproque du temps et de l'espace, qui, chez Almada, y trouve une évidente articulation avec le réel dans l'oeuvre.

Dans l'histoire de l'art (et naturellement dans la peinture), Panofsky reconnaît les sujets et les thèmes, les formes et les légendes, le perceptif et l'iconographique, comme indicateur du niveau iconologique

---

[51] - Louis Marin, "Détruire la peinture", Ed. Galilée, Paris - 1977, page 57.

des symboles culturels.

Les panneaux d'Almada à Lisboa sont des structures complexes de symboles culturels, comme idée de description/narration, et de l'espace de communication de picturalité vraiment renouvelée.
À l'ambiguité de l'espace de profondeur, Almada projette l'espace en surface, fragmenté, qui, et par contre, n'empêche pas le fonctionnement de l'anamorphose narrative, au niveau des formes, des signes visuels et de la correspondance descriptive, comme l'un des syntagmes principaux de lisibilité.

Dans la peinture d'Almada, l'utopie est la consécration de l'imaginaire et du réel en tant que mythe toujours possible d'être dit.

Si la modernité en peinture implique ou est impliquée avec l'auto-critique de la picturalité, les propos picturaux d'Almada ne sont pas moins des propos de modernité; de cette façon, le caractère représentatif de la peinture s'associe au discours de l'hypothèse picturale.

La surface, lieu de l'espace du support de la peinture et aussi aspect et apparence du "**lieu tragique de la peinture**", selon L. Marin ([52]), c'est l'origine nécessaire et suffisante de la représentation picturale pure et ce n'est qu'un effet expressif, synonyme de la vérité picturale, de l'effet du tableau, parce que, peut-être, entre le vrai et le tableau s'impose une relation entre l'oeuvre de peinture et sa structuration interne.

Chez Almada Negreiros, la peinture est une représentation à travers le langage iconique qui concilie par la vision, la distribution des effets de la vision comme "**l'action**" et la "**force du tableau**" (selon Bellori), respectivement au niveau de la représentation narrative, et de l'ensemble du coloris, ce qui fait que le discours pictural a procédé par le rapport entre la théorie et la pratique, entre la peinture et le tableau.

Dans les fresques des gares maritimes de Lis-

---

[52] - Louis Marin, "Détruire la peinture", Ed. Galilée, Paris - 1977, page 123.

boa, le propos d'Almada fait de l'acte de peindre, une vraie didactique, où l'apprentissage et la pédagogie de la connaissance matérialisent l'idée du savoir-faire.

En peinture, le support est l'origine (au-delà du lieu) de la qualité de mutation de l'espace même du support.
Aussi, chez Almada, le support apparaît-il dans le contexte de la représentation comme unification narrative du réel, comme l'interprétation d'un espace dynamique, à travers la lecture concernée par l'interaction entre les parties et la totalité du discours.

Le principe du dispositif énonciation/représentation fait que le support de la peinture soit le lieu de l'axiome central ou le lieu des distorsions produites, comme écran diaphane du tableau en même temps que le lieu de reproduction se tient comme image visuelle de l'icône ([53]).

Le tableau représente "**les plis de la toile**", selon L. Marin ([54]), comme le lieu où l'espace et la limite se jouent topologiquement sur la surface de représentation.
Pour cela, la représentation picturale est l'inscription qui rend visible la surface.
Chez Almada, la présentation du support et de la surface trouve dans les fresques des gares maritimes de Lisboa, la démonstration fondamentale de la qualité de la surface, simultanément de nature théorique, idéologique et technique comme origine et raison d'être du dialogue iconique/lieu de tout l'énigme du visible.

La qualité pédagogique de l'oeuvre d'Almada réside dans la symbiose des différents codes en un seul et même discours, comme le reflet de la dichotomie individu/collectivité, comme la projection d'un chemin, ou la façon dont l'homme et le monde se concilient socialement dans le mode d'être.

---

[53] - Il s'agit d'un signe dont le signifiant et le signifié sont dans une relation naturelle (ressemblance, évocation), selon Peirce.

[54] - Louis Marin, "Détruire la peinture", Ed. Galilée, Paris - 1977, page 147.

Dans la théorie comme dans la pratique, Almada Negreiros va aboutir à consacrer la connaissance artistique avec la connaissance de l'homme même.
C'est pour cette raison qu'Almada manifeste, au niveau de la production picturale, un indice d'évidente différenciation esthétique et artistique de la communication d'un langage nouveau de modernité, où les propos de communication sont tout à fait des références nettes sur la réalité objective de Lisboa et du Portugal.

Le plus grand propos pédagogique d'Almada c'est de donner à voir l'avenir au Portugal et aux portugais.
Le sens éminemment pédagogique de l'oeuvre picturale d'Almada fait participer à partir des méthodes descriptives et narratives, la nature de la peinture murale (publique et monumentale) comme situation exemplaire de démocratisation de l'art, de la modernité de la communication et du langage, qui trouve, même avant la matière et le support, les références fondamentales d'une expression plastique différenciée.

Par rapport à la plasticité (de l'émetteur/du créateur), Almada sollicite la participation du récepteur (du spectateur) à partir des propos de symbiose entre l'émetteur et le récepteur, comme support du dialogue culturel permanent et d'une didactique de la vie, projet pour une pédagogie de l'avenir collectif.

Almada va rendre à ses compatriotes toute l'identité culturelle et esthétique concernée par les propos et les messages de l'imaginaire du peintre.

Avec les fresques murales des gares maritimes de Lisboa, Almada vient de matérialiser une authentique symbiose du sentiment collectif national et de la nouvelle conscience qui émerge entre le créateur et le spectateur (émetteur et récepteur); donc le message s'arrête comme événement et comme témoin non-équivoque d'une vision nouvelle du réel, à la fois d'une dialectique de l'avenir, et d'une visualité active qui fait consacrer l'homme nouveau.

C'est l'acte de peindre ou de la peinture, à travers la relation avec la vérité et avec la nature, qui fait la définition du regard et du geste, l'acte de peindre tout entier.

La représentation chez Almada Negreiros par rapport à la conception, fait toujours la liaison entre les lois de la vision et l'esprit géomètre, par l'effet de la figure typique (55), c'est-à-dire la combinaison entre la séquence narrative édifiée par l'ordre syntagmatique, et la dimension didactique et apologétique impliquée par le discours pictural.

La représentation, d'après l'effet d'un contact, "**il n'y a qu'un instant représenté dans la représentation**" selon L. Marin (56), c'est-à-dire l'effet de l'instant ou du moment trouve dans l'action, la seule raison d'être de la dynamique de la création et de la communication, comme des processus nécessairement complémentaires pour la représentation picturale, où le mouvement fait enregistrer la vie et l'histoire, fragment simultanément statique et dynamique de l'univers de l'homme, en tant qu'individu social et culturel vraiment actif.

---

55 - Le sens de figure typique concerne un concept qui établit le rapport entre la géométrie projective et la géométrie de situation (c'est-à-dire, au niveau du point de vue de la topologie, ou de l'analysis situs).

56 - Louis Marin, "Détruire la peinture", Ed. Galilée, Paris - 1977, page 193.

2.3.
ANALYSE ET RECEPTION

Dans ce troisième chapitre, on se propose de questionner les aspects liés à l'analyse et à la réception, notamment dans le contexte de la communication en général, et dans le contexte de l'image et du texte en particulier.
Il s'agit de présenter les idées essentielles en ce qui concerne le discours, l'analyse, et la réception.
À savoir,

a) au niveau du discours:
   - le rapport entre le texte/littérature et l'image/peinture;
   - la transformation du réel et la représentation de la réalité;
   - la frontière expressive entre le réel et l'imaginaire;
   - l'idée du réel et la recherche de l'expression d'identité;

b) au niveau de l'analyse:
   - la complémentarité possible entre le texte et l'image;
   - le dire artistique et l'idée de communication;
   - la raison d'être du message et le rapport signifiant/signifié;
   - l'hypothèse poétique entre l'imaginaire/le rêve et le réel/la réalité;
   - le contexte de la signification et la logique du discours;

c) au niveau de la réception:
   - la pédagogie du sens et le signifié de la représentation;
   - le goût esthétique et l'émergence de la connaissance artistique;
   - le rapport entre l'erreur et la vérité;
   - l'expression distinctive et l'absolutisation de la différence;
   - la logique de l'énonciation et le sens de l'interprétation.

2.3.1.
LE TEXTE, L'IMAGE ET LE DISCOURS

Quel est le rapport entre le texte et l'image, entre la littérature et la peinture?
L'idée du discours et la définition d'objet pictural, vont donner au texte et à l'image une même occurrence basée sur des valeurs de nature communicationnelle.
S'il existe une forte détermination sociale (et culturelle), par contre s'y oppose le sens de cause et d'effet, toujours les conditions nécessaires pour le fonctionnement du discours, manifestation aussi d'une pratique (d'analyse et de synthèse) et d'un message (plus ou moins iconique) qui fait révéler par l'évidence, la dichotomie signifiant-signifié, ou la problématique de la distance qui va de la méthode au discours.

Le sens culturel et social de l'objet esthétique s'impose quand le phénomène arrive à matérialiser un sens dans le contexte de la société ou dans le contexte de l'homme collectif.

Dans le contexte du système communicationnel, entre le texte et l'image se développent le lisible et le visible, c'est-à-dire que la relation entre le verbal et l'iconique du discours littéraire et du discours pictural, fait toujours la redécouverte d'une nouvelle rhétorique, d'un coefficient d'information qui est déterminé et structuré par le rapport entre l'image et le texte en ce qui concerne les paramètres objectifs de la présentation et de la représentation, ce qui correspond, pour Roland Barthes, au passage entre la disposition et la proposition, ainsi qu'au passage entre le texte et l'image.

Certainement qu'au-delà des spécificités non-équivoques du langage de chaque manifestation et de chaque discours particulier, il y a quand même une essence liée à la caractéristique de représentation, ce qui implique l'idée conjointe du réel avec l'imaginaire, et

ceci tout à fait également pour le passage du langage au métalangage en développant l'effet de l'illusion comme sens des citations du réel.

Le discours du texte et de l'image fait matérialiser dans un même support le corpus à la fois sémantique et esthétique.

La qualité du littéraire et du pictural est directement liée à l'instauration d'un espace (d'évaluation) entre l'objet et l'individu, où le rapport entre l'être et l'environnement relève de la manifestation de nature scénographique comme réaction face à la norme et aux règles.

L'espace du discours littéraire et pictural a pour qualité la déviation à la norme de l'objet, origine de la présentation et de la représentation ou le système de l'aperçu du réel comme référence vitale du monde.

Le mode du dire trouvera d'ailleurs, des parallélismes, soit dans l'image, soit dans le texte. C'est-à-dire que de cette façon on pourra envisager une certaine relation d'interdépendance.
En revanche, dans le texte littéraire et dans le texte pictural, la représentation de l'espace et du réel auront des variations très nettes.

On pourra dire que le texte iconique (de l'image pictural) est de nature sémantiquement complexe, non pas linéaire, où les éléments surdéterminés vont cautionner le besoin de nier (radicalement) la réalité.
Le texte verbal relève d'un discours encore plus linéaire, mais par contre, avec des capacités sémantiques et esthétiques apparemment faibles en ce qui concerne la possibilité d'entendre le réel comme besoin essentiel.

Entre le texte littéraire et le texte pictural, les interdépendances possibles résident dans une même capacité de comprendre le réel, de le transformer, de le (re)présenter; bref, par un même besoin de (dé)figurer la réalité.

Dans l'image picturale, la représentation (comme lieu du message/du discours sémantique des citations du réel) s'établit dans l'imagerie, dans les conditions de la vision.

Entre le texte et l'image se matérialise la différenciation fonctionnelle du passage entre processus et systèmes opératoires spécifiques, d'après une certaine fiction (idée du projet) qui se confronte avec le réel (idée de réalisation).
L'effet de la fiction et l'effet du réel s'affirment comme des conséquences d'une totalité d'implicitation ou d'explicitation des univers référents.

L'image (notamment l'image picturale) se projette dans un horizon de potentialités discursives et expressives d'une façon plus immédiate. Tandis que dans la littérature, le texte serait l'objet esthétique de communication qui opère la survie par elle-même, par contre, dans la peinture, l'image (d'après l'imagerie) serait l'objet esthétique de communication qui dépasse son propre contexte pour indicier, finalement, d'autres perspectives qui touchent l'idée plus générale (matrice) de multiples associations.

C'est ce qui arrive un tout petit peu avec les fresques murales d'Almada Negreiros. Non pas seulement comme système plus général dans l'oeuvre d'Almada, les fresques de Lisboa sont en même temps un indice rétrospectif et prospectif, ne concrétisant pas uniquement l'essence du geste pictural mais aussi son propos littéraire.

Le passage de la présentation à la représentation est la distance qui va de l'objet à l'image, c'est-à-dire, du concept à la réalisation. Pour cela, le texte et l'image sont complémentaires et se complètent comme des processus pour la dissolution des frontières expressives du réel et de l'imaginaire.
Cette position sera, probablement, présente dans l'oeuvre littéraire et artistique d'Almada.

La signification du discours du texte et de l'image s'impose comme sens d'une très grande valence où la nature de la communication (comme structure de la nature sémantique) fait le transfert vers des modes esthétiques d'un dire toujours renouvelé.
Alors, entre le texte et l'image se matérialise une situation dont le différentiel est le besoin manifeste d'un espace en mutation de la métaphore à la métamorphose, le processus discursif s'impose comme aventure et problème d'un chemin constitué par la dynamique de l'être, ainsi que la mesure de l'objet comme proposition du

métalangage de l'objectif, de la méthode et de l'hypothèse.

Le discours, soit dans le texte, soit dans l'image, sera un discours d'évolution; c'est-à-dire qu'il sera un propos de liberté et d'identité, un propos tout à fait lié à la civilisation audio-visuelle, en demandant à la nature théorique et pédagogique une vraie relation d'interprétation et d'analyse de l'objet de la connaissance.

D'une autre façon, le discours se comporte comme l'idéologie de la réalité en opposition à la manifestation de l'imaginaire, au-delà des divers systèmes de communication. Pour cela, on observe le fait de l'affirmation et de la fonctionnalité des problématiques supra-communicationnelles en tant qu'objectif de l'analyse.

La problématique de l'analyse du discours (littéraire et pictural) souligne dans la relation entre le signifié et le signifiant, les dichotomies spécifiques à l'affirmation et à la négation où les principes d'une opposition dialectique (dans le contexte de la connaissance) sont déterminants pour la connotation et dénotation du message comme corpus d'une projection tautologique ([57]), ou bien d'une autre situation de transformation de l'objet esthétique, où la nature des processus matériels font délimiter le champ de la nature de l'objet produit.

Entre le texte et l'image se développera dans la perspective de la représentation et du discours, le passage des moments successifs (dans le contexte de la transformation), les références capitales du comportement discursif de la manifestation et du contenu, où entre la signification et le signifié se projette l'approche ou l'éloignement par rapport au réel et à l'imaginaire.

Le discours ou la rhétorique s'impose aussi (dans le contexte de la signification) comme signifiant de l'idéologie, ou le réel est toujours référence d'une

---

[57] - C'est-à-dire, la façon de dire ce qui est toujours vrai, ou la tautologie comme le fondement des lois logiques.

plus grande rigueur et objectivité conceptuelle, ou, par le biais de la description structurale se questionne le principe même du processus plus général de la sémiotique.

La nature du système de communication esthétique et la logique du discours émergent, font insérer dans la relation signifiant vs signifié tout le processus complexe de la signification, et tout d'abord le processus où la référence du monde extérieur et la spécificité du langage sont en même temps l'expression d'une qualité différentielle.
Ainsi, tandis que dans le texte la relation signifiant/signifié s'engage d'un mode univoque parce que le message est théoriquement restreint; dans l'image, la relation signifiant/signifié s'engage d'un mode non-univoque, parce que le message n'est théoriquement pas restreint.

D'un autre côté, et encore dans la perspective concrète de la signification, le texte révèle à l'origine une attitude de connotation, tandis que l'image révèle à l'origine une attitude de dénotation; tous les deux se trouvant toujours face au réel.

Les projections du sens de la créativité se comportent différemment, selon qu'il s'agisse du texte ou de l'image.
On dirait (au niveau d'une polysémie générale et abstraite), que chaque discours a sa propre nature où se trouve souvent l'image comme la suite ou la (con)séquence des limites du texte ou l'origine d'une relation de complémentarité.

La relation de complémentarité possible entre le texte et l'image souligne de l'intérieur de l'objet, l'essence même de la dichotomie signifiant/signifié.
Ainsi on pourra arriver à une correspondance entre la dénotation du signifiant et la connotation du signifié, comme possible osmose par référence, par analogie et par omission. L'évidence même des choses et de la réalité est toujours la raison des règles et du code de la communication comme structures du message de l'objet esthétique, réalité dans le contexte des signes qui, à travers la sémiologie et la sémiotique, font fonctionner le principe de l'analyse comme l'essence même du discours.

Par contre, l'immanence de l'intérieur de

l'objet devra être, aussi, non pas le lieu de l'enregistrement, mais plutôt, le lieu de la transformation.
C'est-à-dire que l'objet de communication de nature esthétique devra dépasser l'immanence de l'enregistré afin de concrétiser la présence de la transformation.
Il s'agit de questionner et de faire transcender l'idée de la réalité comme référence, comme support du discontinu, de toutes les problématiques de la signification ou des processus sémiotiques, à travers, notamment, des intégrations caractérisées soit par les métalangages, soit par les idéologies, ou l'immanence d'une autre façon de dire.

On peut envisager, encore dans le contexte de l'insertion de l'objet esthétique avec le réel, que l'image et le texte s'imposent comme des fragments d'un syntagme plus général, étant nécessairement les références d'un processus où l'idéologie est aussi l'immanence du signe, ou la distance et la relation entre le signifié et le signifiant.

L'intérieur de l'objet serait la raison d'être du message où le point de départ s'affirme à partir des supports qui conditionnent la spécificité des langages (par exemple, le langage iconique et le langage verbal). C'est pour cela, comme nous le suggère Roland Barthes, que le sens de la connotation est le résultat d'une idée très complexe de l'idéologie.
Alors, quel est le rapport possible entre le texte et l'image?

Au-delà de la spécificité du discours, il y a un même indice ou une forme de la rhétorique, hypothèse poétique de la simultanéité conjointe entre l'imaginaire et le réel, ou entre le rêve et la réalité, comme l'affirme Freud à propos de la valeur du rêve, principe organisateur et unificateur des comportements face au réel.
C'est-à-dire que l'idée de la poétique serait alors, le principe du discours ou le moment de la pré-manifestation, et où à partir d'une nature stylistique et discursive indifférenciée (abstraite) se projettent dans la littérature et dans la peinture, les processus et les systèmes d'un discours achevé ou la matérialisation de la manifestation intégrale du dire.

Entre l'objet réel et l'objet du discours, il existe la distance qui détermine la relation entre la

signification et la référence, ce qui veut dire que le discours (en tant qu'acte esthétique) est une manifestation artificielle qui adultère même le sens du réel (en tant que réalité), puisque le discours est la qualité qui se prend à partir d'une hiérarchie de métalangages. Celle-ci est le point de départ pour l'édification de nouveaux systèmes (de représentation, par exemple), comme sens d'une idéologie qui fait cautionner le discours esthétique comme le point d'arrivée de la pure illusion de la réalité.

D'un niveau de pré-manifestation (du sens abstrait d'un discours de l'intérieur de l'objet), on passe à un niveau proprement dit de manifestation (du sens concret d'un discours de l'objet du réel), ou à la véritable possibilité de fonctionnement de l'intelligibilité du processus de la figuration du discours possible, du discours positif ou critique qui fait toujours l'articulation du réel avec l'irréel.

On croit qu'entre la littérature et la peinture il y aura une liaison entre le sens du verbal et le sens de l'iconique; finalement, une correspondance entre le lisible et le visible, selon Louis Marin, ou encore la possibilité des modes différents de l'être du discours qui impose fondamentalement par le support et par la poétique, le principe dont les conditions matérielles s'imposent aux conditions non matérielles. C'est-à-dire que le processus de manifestation assume par la matérialisation fugace, toutes ses capacités narratives et expressives où le moment du pré-discours coincide avec le moment conceptuel et mental du pré-objet.

Entre le lisible et le visible se développera un même principe discursif de pré-manifestation, ou l'ordre de l'absence même du message en tant qu'objet.

À partir du moment du corpus, les modèles de nature culturelle et sémiotique se trouvent liés nécessairement à des sentiments ou à des principes généraux de l'affectivité.
À partir d'une forte détermination de la valeur, la qualité esthétique apparaît comme conséquence immédiate d'une expression qui reflète les aspects liés à l'idéologie, à la culture et à tous les mythes collectifs de la communauté.
Alors, on doit chercher dans le contexte de l'homme (en tant que collectivité), l'essence même de l'inspiration

de l'individu et du quotidien, l'essence même de communication du comportement social où le discours esthétique (iconique et verbal) est la raison d'être de l'homme en tant que sujet du processus historique.

La problématique du langage et du discours, soit dans le texte, soit dans l'image, matérialise l'événement de la signification et de la fonctionnalité comme fait de l'évolution du dire esthétique, entre l'information et la poétique.

Dans le discours, la représentation du discours iconique se définira par l'approche de la redondance et par l'éloignement de l'originalité; par contre, la représentation du discours verbal se définira à l'envers.

Il n'est pas vrai que la disfonction entre la redondance et l'originalité est la seule responsable du sens esthétique de la valeur, par rapport aux chemins plus intelligibles de l'expressivité sémantique.
Les problématiques de nature esthétique véhiculées par l'iconique et par le verbal sont en train de difficulter le processus de systématisation sémiotique et discursive.

Dans la perspective de la théorie de la signification, la question majeure est toujours celle des univers du message et du discours en ce qui concerne les faits intersémiotiques, à savoir, les axes essentiels de la manifestation:

soit au niveau paradigmatique, soit au niveau syntagmatique.

On pourra dire, de toute façon, que le plan paradigmatique est la (con)séquence de la dénotation, tandis que le plan syntagmatique est la (con)séquence de la connotation, toujours dans l'image et dans le texte.

La problématique de la sémiotique est celle des processus culturels, c'est-à-dire, la problématique qui souligne l'interprétation socio-culturelle d'une part, et d'autre part la garantie même de la communication comme fonction de la nature esthétique immanente, ce qui pose et implique aussi l'idéologie du social et du culturel, à la fois condition du discours et de la rhétorique.

La réalité expressive nouvelle naît d'une cer-

taine symbiose directement concernée par l'interdépendance des langages.
Au-delà de la représentation et de la description, l'expression artistique réalise l'unité contradictoire entre la fonction de communication et la fonction de signification dans l'art.

La qualité de représentation s'affirme, avant, comme forme de communication et, après, comme forme de signification.

Soit à travers le texte, soit à travers l'image, et dans le contexte de l'art moderne, le rapport entre l'objet et le discours est ce qui désigne une certaine idée du symbolique, référence toujours du réel.

L'idée de symbole et du symbolique est toujours une condition nécessaire pour la représentation, sous peine de nier "**les lois physiques de l'espace de l'existence de l'homme**", comme origine des "**lois physiques de perception (visuelle)**" (selon Mihai Nadin), en ce qui concerne l'importance des discours verbaux et iconiques où le rôle de la représentation est celui de l'idée du réel à la recherche de l'expression d'identité.

La représentation, quel que soit le niveau concerné, est l'évocation effective du rapport entre la réalité et l'art où la condition gnoséologique et épistémologique impliquent le besoin de la connaissance et le besoin du savoir, ou l'idée de l'être permettra de trouver dans le monde l'idée pour le discours esthétique.

La référence sémantique qui s'associe normalement à la reproduction ou représentation impérative de la description est dépassée par le besoin du dire en tant que méthode du discours.

La communication sera l'existence de l'information transmissible en nous donnant l'expérience esthétique comme état achevé de la condition humaine.

Avec l'expression moderne, la littérature et la peinture ont eu une approche au niveau de la métaphore en réalisant une véritable permutation de sens, où, par la lecture et par la relecture (littéraire et picturale) l'existence humaine se pose comme la raison d'être

de la liberté d'expression en reliant le monde réel à l'art, c'est-à-dire, l'ordre nécessaire à l'ordre conventionnel.

La liberté est la seule condition nécessaire pour la production du sens:

> de ce fait, l'idée d'indétermination est synonyme d'aléatoire, et en ce qui concerne la signification, la simulation et le réel opposés vont favoriser un rapport de vérité établie par la communication.

2.3.2.
L'ANALYSE ET LE DISCOURS

Le discours de la représentation, ou la représentation du discours, implique nécessairement que l'on questionne le processus de la communication comme processus fondamental de tout l'acte vital de l'homme.
Dans la représentation esthétique du discours, la communication serait aussi l'acte vital de l'homme.

En ce qui concerne la phénoménologie du dire artistique-la représentation, l'idée du discours est l'idée de la communication, dont on réalise, prioritairement, l'acte systématique de l'analyse/de l'objet/du message.
Par conséquent, le problème de l'analyse serait pour le discours, comme le serait le réel pour la représentation.
Ce qui veut dire que l'idée d'analyse est l'idée qui prémédite une configuration précise avec la réalité, avec le naturel.
Dans le discours esthétique, l'analyse conditionne objectivement les données qui repèrent tout le processus de la communication:

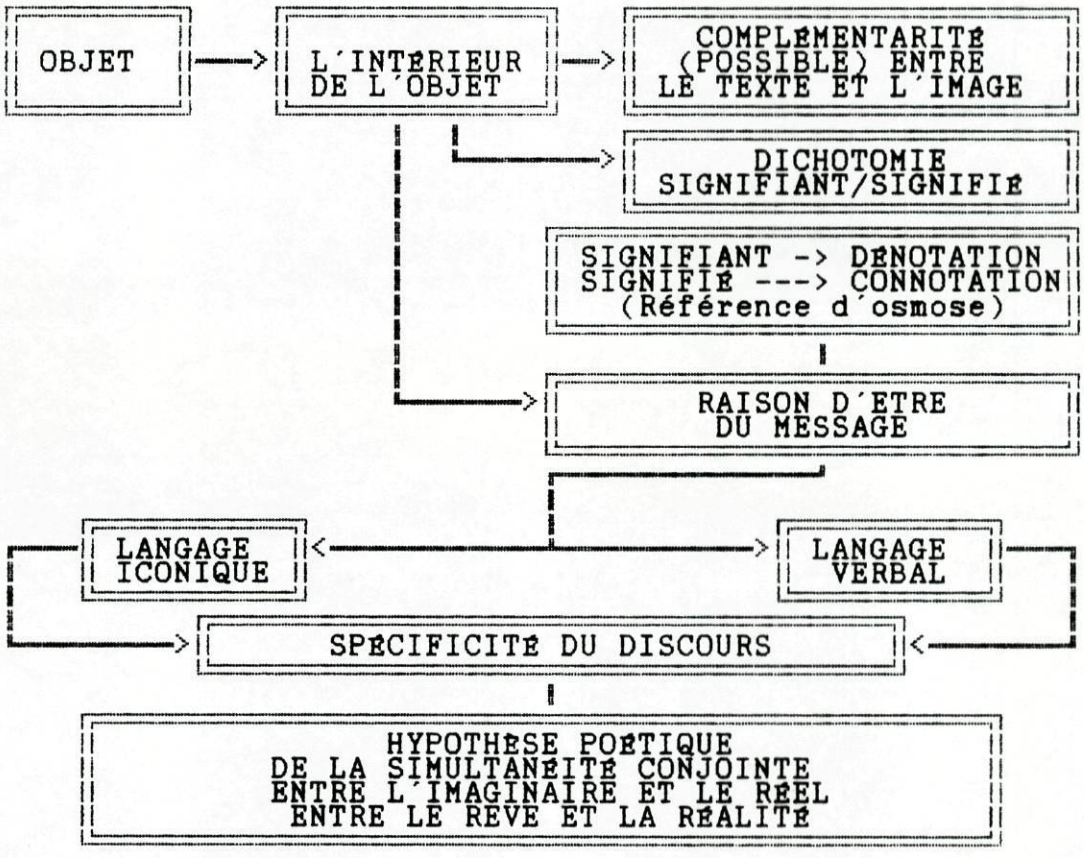
- par le fait que l'analyse se comporte comme lieu ou moment d'une frontière qui sépare le rêve de la réalité, l'imaginaire (ou l'hypothèse poétique) du réel.

Confronter l'analyse avec le discours, c'est questionner l'idée intrinsèque même de l'objet, notamment l'intérieur de l'objet comme l'origine concrète:

- du fonctionnement du discours,
- du rapport entre le lisible et le visible,
- du rapport entre la présentation et la représentation;

et c'est pour cela qu'on pourra dire que le discours du texte et de l'image (comme manifestation de nature scénographique) fait matérialiser dans un même support le corpus, en même temps, sémantique et esthétique, ce qui

fait la raison d'être du mode de dire, ou l'effet de la fiction et l'effet du réel qui s'affirment comme des conséquences d'une totalité d'implicitation ou d'explicitation des univers référents.

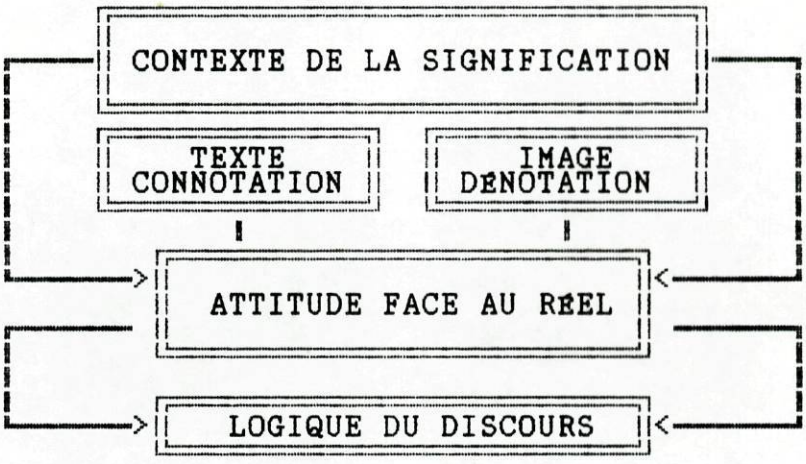


L'analyse se place comme le cerne nucléaire de la question discursive qui précède la représentation.
Si le discours esthétique est la raison d'être de l'homme, l'essence de la communication est la raison du comportement social:

vers une forte détermination de cause et effet;

vers la manifestation d'une pratique/du discours, d'après l'analyse et la synthèse.

C'est pour cela que l'on questionne le contexte de la signification réciproque à la logique du discours.



Entre la signification et le discours, entre le contexte et la logique, le discours du savoir, conciliation du désir de savoir avec le désir de dire:

le sujet de la vérité, c'est le sujet du savoir;

pour cela:

la signification et l'histoire établissent une dichotomie en matérialisant dans le langage,
-> la création de formes symboliques du sentiment humain;
de la présentation à la représentation,
-> la séquence logique des propos de Langer.

L'action symbolique établit la liaison entre l'état physique et l'état communicatif vers la caractéristique essentielle de l'oeuvre d'art par l'idée de signifié (Panofsky), organise le vouloir artistique, ou la raison pour la description, ou l'état le plus élémentaire de l'étude de l'oeuvre.

Le sens et le signifié de l'oeuvre d'art résultent de l'acte de la description:

- non pas par la description de phénomènes,
- mais, par l'affirmation de fonctions et de signifiés;

ou l'étude systématique de la conscience esthétique dont Bullough a parlé à propos de la perception et de la psychologie de l'art.

Pour le sens de l'oeuvre d'art, ce qui est tout à fait fondamental, c'est la configuration de l'analyse dans le discours, ou le principe qui découle du

système qui fait la structuration de la relation avec le réel et avec l'objet esthétique, en étant condition indispensable, tant en ce qui concerne le discours, que la réception:

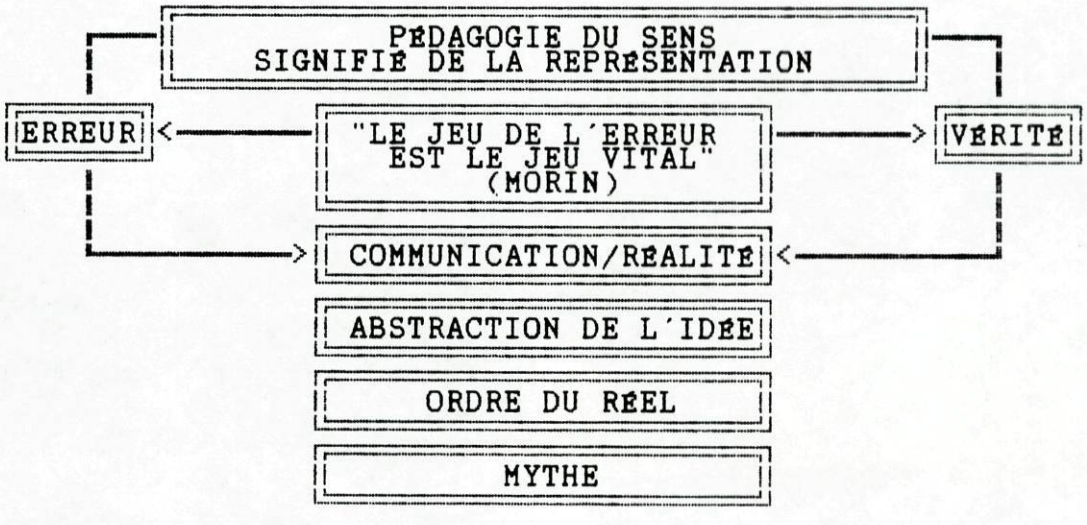
> l'analyse, en tant que description du système, se pose comme processus constructif d'une expression et d'une représentation.

2.3.3.
LA RÉCEPTION ET LE DISCOURS

Dans le contexte de la représentation, la logique de la signification se complète avec le processus de la réception.
Si l'analyse se présente comme l'acte du créateur, de l'émetteur; la réception, elle se présente comme l'acte du spectateur, du récepteur.
Naturellement, l'idée de la réception conditionne définitivement l'efficace du discours, comme discours de la vérité esthétique de la représentation, ou non.
Quelle vérité? De quelle vérité?

Le rapport entre l'erreur et la vérité en dépasse leurs limites restreintes:

si "**errare humanum est**", le sens des événements dans la vie de l'homme est déterminé par une stratégie culturelle qui réside en des mécanismes de nature pédagogique. Pour cela, et pour E. Morin, "**le jeu de l'erreur est le jeu**



vital" (58), en conduisant peut-être à la communication et à la réalité, l'abstraction de l'idée qui se constitue comme l'ordre du réel, dont la participation, au-delà de l'erreur (et de la vérité), se matérialise par le mythe.

Mythe, comme valeur de réalité et/ou de vérité, comme formation de l'imaginaire et du symbolique, et de l'idéologique et de l'abstrait, lieu d'alternative du véritable et du faux. Le mythe est (une formation apparemment noologique: la liaison de l'esprit à la logique ou l'objet du monde de l'esprit) en même temps imaginaire et symbolique, qui, bien que pouvant être une construction de l'esprit, prend valeur de réalité et/ou de vérité.

La construction de l'esprit, mais pas seulement, relève la vérité comme non-imaginaire et comme non-reflet des choses; respectivement, les données et l'événement, l'idée et la théorie, selon E. Morin.
De cette façon s'équationne la fragilité du concept de vérité, l'amplitude de la relation entre la vérité et l'erreur, de l'(in)certain du concept dynamique et dialectique de l'erreur.
Pour cela, comme le propose encore Morin, et relativement à l'homme, l'erreur est antérieure, et la vérité est postérieure. C'est-à-dire: "**l'erreur précède l'homme**", tandis que "**la vérité surgit avec l'homme**" (58), en réalisant dans la différence ou dans la distance, entre le véritable et le faux, une relation et un sens pédagogiques où la dialectique aura une fonction méthodologique et systématique, en questionnant la dichotomie erreur vs vérité; d'où "**il faut découvrir l'erreur, et non la vérité**" (60).

L'erreur et la vérité sont, probablement, l'émergence la plus importante du discours du point de vue

---

58 - Edgar Morin, "Pour sortir du vingtième siècle", Fernand Nathan, Paris - 1981, page 204.

58 - Idem, page 208.

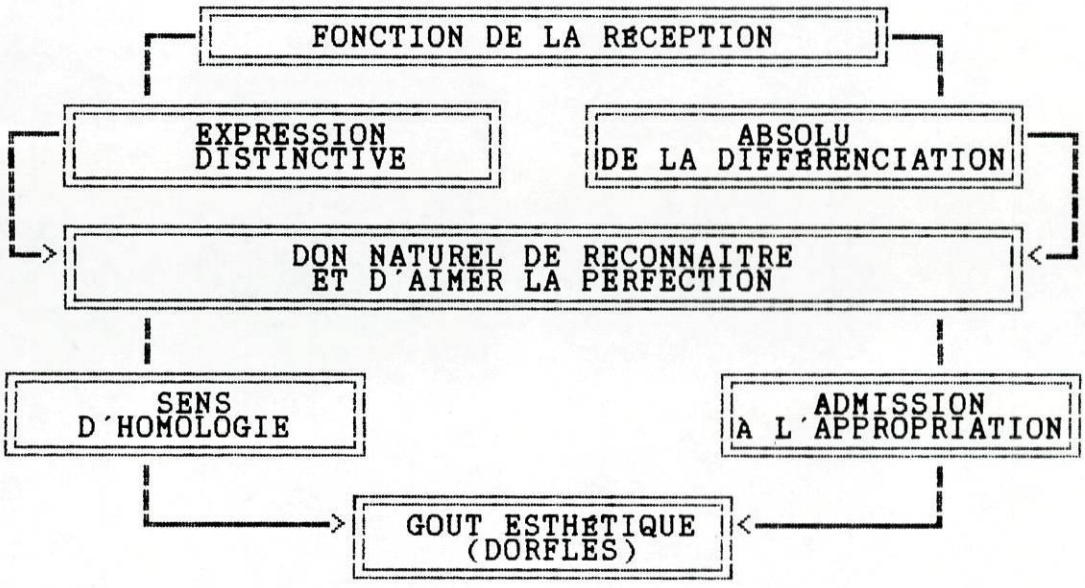
60 - Selon Carlo Suares, cité par Edgar Morin, in "Pour sortir du vingtième siècle", Fernand Nathan, Paris - 1981, page 201.

de la réception, et au niveau d'une dialectique de la représentation, l'expression essentielle du discours.

La réception et le discours (la réception du discours, ou le discours de la réception), culminent la correspondance possible entre la connaissance scientifique et la connaissance artistique, ou une indétermination conditionnée en réponse à une dialectique de la substance et de la forme.

> L'investigation de la connaissance:
> c'est l'investigation d'une vérité relative (Ragon);
> vérité ou erreur (malgré la vérité relative), qui s'établit d'après une culture relativiste jusqu'à la structure gagnée.

Dans le discours, la communication de l'objet esthétique se matérialise par l'acte de la réception ou le déroulement du goût esthétique -> émergence de la connaissance artistique.



La fonction de la réception s'organise ou s'engage dans le passage du goût esthétique (d'après Dorfles) à l'affirmation de l'objet esthétique.

Organiser le discours pour produire le sens,

c'est le lieu déterminant d'un exercice pragmatique comme vérification et démonstration des différentes constitutions élémentaires de tout le discours.

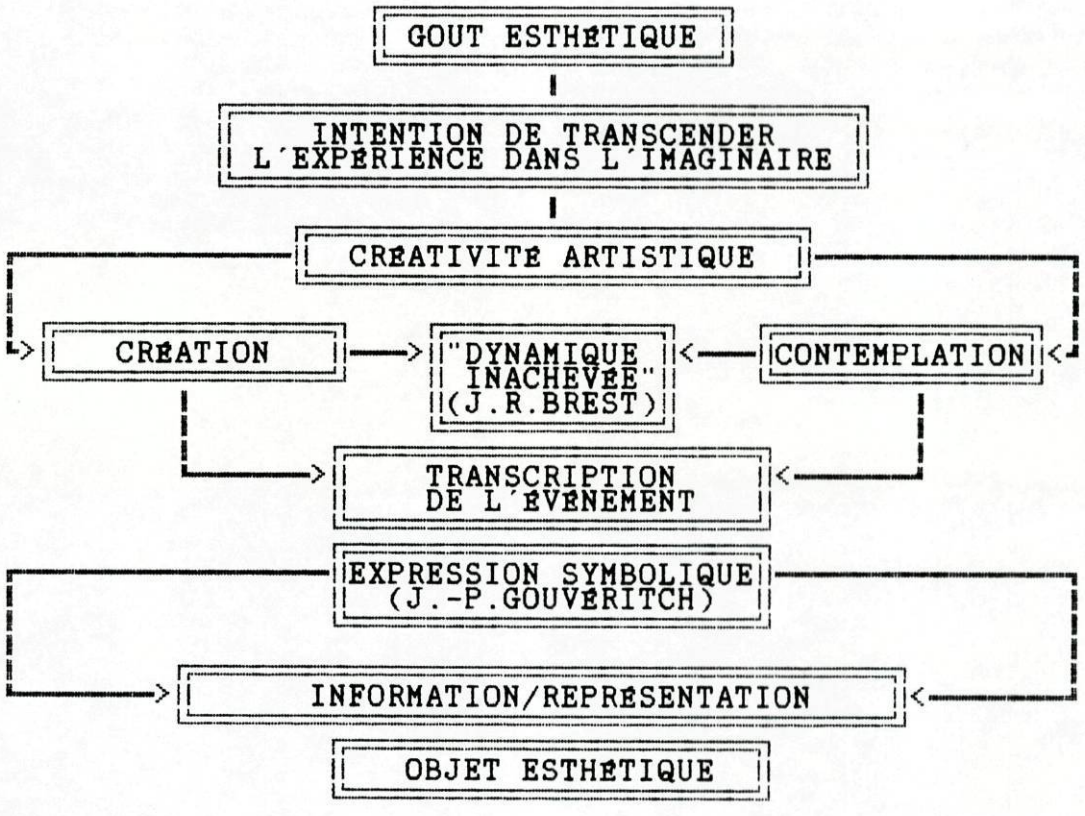
La relation entre la réception et le discours, c'est aussi une relation de cause et effet, une relation de vérification des effets d'utilité et de satisfaction.

La réception et/ou du discours est la réception du sens, ou des sens:

la réalisation pratique de l'effet du sens;
ou le discours de la vérité, de la cohérence, et du sens.

Le contexte du discours est le contexte de la réception:

ce qui deviendra la représentation de l'acte opératoire, soit d'un système de la communication, soit d'un système des significations.

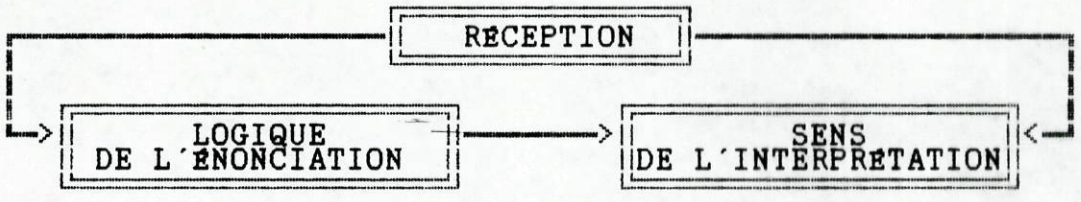


Par contre, la réception serait intrinsèquement liée à une logique de l'énonciation, et à un sens de l'interprétation où le sens du discours déterminera l'organisation d'hypothèses de procédés, en ce qui concerne:

- la vérification,
- la confirmation, et
- l'infirmation;

des discours et des interprétations.

Soit du point de vue de l'erreur, soit de celui de la vérité (dans la perspective de la vérité relativiste et de la connaissance), le rapport entre l'idéologie et l'histoire nous montre l'explicitation de la structure dont l'hypothèse générale du discours est déterminée par les conditions du système du discours.



3.

TROISIÈME PARTIE: ALMADA

3.1.
ALMADA ET LE PORTUGAL

Dans ce premier chapitre, on se propose de questionner les aspects qui concernent la liaison entre Almada et le Portugal, notamment du point de vue de la dichotomie entre la culture et le modernisme.
Il s´agit de présenter les idées essentielles en ce qui concerne l´être et le destin du Portugal, l´affirmation de l´avenir, la patrie portugaise du XXème siècle, et Almada, "le portugais sans maître".
À savoir,

a) au niveau de l´être et du destin:
   - l´être et le destin de l´art,
     l´être et le destin des portugais, et
     l´être et le destin du Portugal;
   - l´image des portugais sur le Portugal;
   - la réciprocité historique et culturelle de la nation portugaise;
   - la compréhension négative et positive du Portugal;
   - le contraste idéologique entre la ville et la campagne, et le rapport entre Cesário et Almada;
   - le principe de la réalité, le principe du plaisir, et l´imaginaire collectif portugais;

b) au niveau de l´affirmation de l´avenir:
   - le jeu des générations;
   - la correspondance entre la littérature et les arts plastiques;
   - le paysage et "Orpheu" au Portugal;
   - Lisboa, Paris et l´Europe;
   - le rapport entre le Portugal et la France;
   - le rapport entre le réel et l´imaginaire;

c) au niveau de la patrie portugaise du XXème siècle:
   - le modernisme et les générations;
   - la patrie portugaise et le rapport entre Eça et Almada;
   - Almada maître de lui-même et de sa vérité;
   - le rôle pédagogique du discours d´Almada;
   - "l´histoire du Portugal par coeur";
   - la conscience nationale et la conscience européen-

ne;

d) au niveau d'Almada, "le portugais sans maître":
   - "le portugais sans maître";
   - l'esprit d'artiste autodidacte;
   - la problématique d'Almada, ou l'idée d'une certaine épistémologie de l'art avec l'histoire;
   - la connaissance de l'homme et le rapport entre l'art et la science;
   - les générations modernistes et le paradigme de l'art légitime;
   - la recherche de la raison et la recherche de l'art moderne.

3.1.1.
L'ETRE ET LE DESTIN DU PORTUGAL

Dans les contextes de nature culturelle et artistique, notamment en ce qui concerne la modernité portugaise, on questionne à partir de la fin du XIXème siècle, un vrai horizon d'aventure qui devient l'idée principale de l'être et du destin du Portugal.

Le XIXème siècle étant le moment où pour la première fois les portugais ont questionné leur image de peuple avec une vocation parfaitement autonome, dans les années 20 et dans la génération de 70 (1870), la réalité portugaise était pleine de contradictions et il est également assez difficile de faire l'aperçu de ce que l'on peut penser à propos de la volonté de rénovation de l'image traditionnelle, d'ailleurs, la négation de l'être absent de la réalité même.

Le XIXème siècle (surtout à partir de la génération des années 70) a commencé un processus très complexe de rénovation de l'image des portugais sur le Portugal:

> le regard du peuple portugais qui vit en permanente représentation, devrait être le regard sujet, comme le protagoniste d'une interprétation du Portugal.

Regarder le sujet ou la façon de voir; ce qui pour Garrett ([81]) a déjà le sens de l'être imaginaire s'impliquant d'après le moment de l'auto-gnose du Portugal:

> depuis Camões,

---

[81] - Il s'agit d'un écrivain portugais du XIXème siècle qui a bouleversé la perspective du théatre au Portugal.

jusqu'à "Mensagem" ([82]) de Fernando Pessoa, se concrétise un processus de réciprocité historique et culturelle de la nation portugaise. Ce serait dans ce contexte que, premièrement les conditions du changement surviennent, et finalement l'idée même de modernité ou la métamorphose totale du comportement esthétique:

- l'être et le destin de l'art,
- l'être et le destin des portugais, et
- l'être et le destin du Portugal.

Au niveau des conditions de changement ou au niveau de l'espace pré-moderniste, Cesário Verde ([83]) a joué un rôle très important dans la littérature dont le discours utilisé, doublement classique et contemporain, aura des répercussions évidentes dans le discours plastique d'Almada Negreiros en ce qui concerne les concepts de réalité et de représentation, dans les fresques des gares maritimes.

Le discours poétique de Cesário Verde se constitue comme révélation d'observations, de commentaires et de réflexions, ce qui nous définit le réel et l'analyse dans un processus d'approche à la forme et au contenu poétiques.

A propos de Cesário Verde, Alberto Caeiro nous dit que "**Ele era um camponês / Que andava preso em liberdade pela cidade**" ([84]); où le quotidien de la ville,

---

[82] - C'est tout à fait l'un des textes littéraires les plus importants de Fernando Pessoa et du XXème siècle au Portugal, souvent comparable à celui de Os Lusiadas de Luís de Camões. L'un et l'autre nous parlent de l'homme portugais, de son épopée, de son destin et de son avenir.

[83] - Il s'agit d'un poète portugais du XIXème siècle, "le père du modernisme portugais", notamment par rapport à Almada Negreiros et à Fernando Pessoa (Alberto Caeiro).

[84] - Il s'agit de deux vers d'un poème de Alberto Caeiro (l'un des hétéronymes de Fernando Pessoa, poète portugais du XXème siècle), à propos du grand thème (rapport)

dans la recherche d'une thématique nouvelle, existe par opposition au monde rural.

La poésie de Cesário Verde est basée sur l'idée du réel et de l'analyse, d'ailleurs, comme dans la théorie critique de Taine (sur le naturalisme et la critique psychologique).

La méthode poétique de Cesário Verde nous exemplifie le discours du je, d'une réalité composite qui trouve dans la justification significative la technique narrative de Flaubert.
Mais, la méthode poétique de Cesário, sûrement naturaliste, a une structure ambulatoire; ce qui veut dire que les gradations subtiles de la réalité mutable se sont enregistrées par des perceptions du mouvement de l'observateur, l'exploitation d'une réalité qui est devenue dynamique où la perception matérialise une imagerie surréelle qui va de la spéculation abstraite jusqu'à l'analyse concrète.

L'idée du je est la caractérisation du signifiant comme caleidoscope muni de conscience (selon Baudelaire) ou la perception entre l'espace objectif et le temps subjectif.

Le discours de Cesário s'organise à partir du spectacle des rues, des champs, des campagnes, des gens et de la ville, en repercutant telles sensations, "**transformadas em imagens**", comme nous le suggère David Mourão-Ferreira ([85]).

Le contraste idéologique entre la ville et la campagne, et, par extension, entre les pays développés de l'Europe (industrialisés et civilisés) et le Portugal (sous-développé et rural) fait polariser en termes culturels la thématique principale et centrale chez Cesário Verde.
Il s'agit d'une thématique qui va se projeter déjà au

---

ville / campagne, chez Cesário Verde.

[85] - David Mourão Ferreira, "Notas sobre Cesário Verde", in Hospital das Letras, page 133, cité par Helder Macedo, in "Nós - Uma leitura de Cesário Verde", Plátano Editora, Lisboa-1977, page 25.

XXème siècle avec les diverses modernités, notamment chez Almada Negreiros.

A partir du contraste idéologique entre la ville et la campagne chez Cesário, Almada Negreiros matérialise dans le quotidien de la ville le contraste idéologique du poète de "Num Bairro Moderno" et de "O Sentimento dum Ocidental", en faisant concentrer dans la grande-métropole de Lisboa, les problèmes de nationalité du monde rural et du monde urbain, le discours d'une population qui, en se déplaçant d'une façon nette et dynamique de la campagne vers la ville, fait dans son oeuvre l'option pour la ville même.

Dans la poésie du républicain Cesário Verde, l'idée d'une vision dynamique de la société portugaise coexiste et la théorie de la survivance du plus fort est déjà présente.
Cette même théorie serait plus tard développée par les futuristes; Almada Negreiros ayant essayé de matérialiser l'idéaire de Marinetti, et à partir de ses concepts, il propose la postérieure théorie des opposants.

La réalité contradictoire se traduira dans la vision globalisante de cette même réalité, soit chez Cesário, soit chez Almada.

Si, chez Cesário, la dichotomie ville/campagne s'avance vers un voyage qui fait extérioriser dans la ville toutes les qualités d'un peuple:

chez Cesário, le réel est conditionné par l'analyse encore naturaliste ([88]);
chez Almada, le réel est conditionné par une idée de synthèse, contraire à l'analyse naturaliste du XIXème siècle et de Cesário Verde.

Dans le poème "Num Bairro Moderno", Cesário Verde "**dramatiza uma invasão simbólica da cidade pelo**

---

88 - Pour Adolfo Casais Monteiro, l'imagerie de Cesário Verde est davantage d'un surréaliste et moins d'un naturaliste, in "Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX", II-page 336-339. Toutefois, l'approche à Almada doit être entendue dans le sens de l'occurrence apparemment surréaliste, comme l'effet ou comme le résultat esthétique.

campo", selon ce que nous dit Helder Macedo ([87]), où la campagne fonctionne comme l'opposant métaphorique de la ville, en tant qu'espace et en tant que temps d'action.

La transfiguration surréaliste est déterminée esthétiquement par une vision artistique qui dépasse le contexte spécifique de l'exercice poétique narratif.
La vision de l'artiste par Cesário et par Almada est ressemblante à cause, fondamentalement, de la capacité de transformation de la réalité, c'est-à-dire, par le choix d'un projet commun, dimensionnellement visionnaire.

Chez Cesário, il existe une description fulgurante de situations du quotidien:
il y a une narration visuelle, chromatique et archétype, de l'humain, des images comme métaphores de la poésie.

La poésie, chez Cesário, se figure en effet par la constitution d'images-métaphores, de synesthésies évocatrices d'une ambiance méridionnelle presque méditerranéenne, qui se reconnaît immédiatement comme de Lisboa, ce qu'Almada Negreiros, plus tard, pendant le XXème siècle, développera dans une thématique parallèle, originaire aussi dans le quotidien de Lisboa comme l'espace de la grande-métropole portugaise.

En s'agissant de Cesário ou d'Almada, il y a toujours une fuite visionnaire du narrateur dans la surface sémantique de caractérisation sociale qui est définie par tout le discours.
Cette qualité de Cesário Verde nous suggère à cette époque-là une correspondance curieuse qui était, naturellement, celle des impressionnistes français.
Dans ce cas, il y a l'exemple du poème "De Tarde": authentique tableau impressionniste qui nous sollicite l'imagination visuelle, comme dans le "Déjeuner sur l'herbe" de Manet.

Dans le contexte de la production poétique de Cesário, "O Sentimento dum Ocidental", s'assume par l'investigation finale et définitive sur la ville:

---

[87] - Helder Macedo, "Nós - Uma leitura de Cesário Verde", Plátano Editora, Lisboa - 1975, page 147.

sur la ville de Lisboa, sur l'extrême Occident de l'Europe, ou le souvenir "**da ocidental praia lusitana**", de Luís de Camões.

Dans le poème "O Sentimento dum Ocidental" l'idée de l'épique apparaît pour la première fois à travers notamment, la corpulence des varines ou le discours de "**varinas apopléticas, mães-coragens de um povo sem ela**" selon Eduardo Lourenço ([88]), et qu'Almada Negreiros développera plastiquement dans le discours des gares maritimes du Tejo, ce qui amène Jorge de Sena à affirmer qu'il n'y a pas de parallèle, ni même chez Camões.

Avec Cesário Verde et à la fin du XIXème siècle, l'espoir du présent, c'est "**a esperança num futuro equivalente ao passado heróico de Camões**" ([88]):

à la fois une vision globale et finale de Cesário fait démythifier la compréhension négative du Portugal en questionnant une dimension politiquement révolutionnaire et appuyée en prémisses d'Almeida Garrett;
par la suite, et pendant le XXème siècle (quarante ans après) et sous l'"Estado Novo", nous parvient l'événement de l'institutionalisation d'un temps négatif ou régressif; et, chez Almada Negreiros, avec le discours épopéique des fresques de 1945 et 1948, s'est donnée la voix à un temps primitif portugais, culturellement récupéré, en contestant de cette façon l'ordre culturel d'une politique dite de l'esprit du régime dictatorial implanté en 1926.

Si, avec Cesário Verde, on démythifie la compréhension négative du Portugal; avec Almada Negreiros, on affirme la nécessité de la compréhension positive du Portugal.

Camões est le chanteur de la réalité histori-

---

[88] - Eduardo Lourenço, "O Labirinto da Saudade, Psicanálise Mítica do Destino Português", Publicações Dom Quixote, Lisboa - 1978, page 106.

[88] - Helder Macedo, "Nós - Uma leitura de Cesário Verde", Plátano Editora, Lisboa - 1975, page 253.

que archétype, avec son passé héroique ou l'espoir du présent, ou encore le "Super-Camões" que Fernando Pessoa ([70]) a désiré être dans "Mensagem" par la transfiguration des faits particuliers d'un petit-grand-peuple, en fait de la conscience universelle, où, et pour cela, se propose comme l'identification commune de l'être et du destin du Portugal, "**hora solar da nossa afirmação histórica... no Oriente de sonho ou num Ocidente impensado**", selon nous a dit E. Lourenço ([71]).

Malgré notre fascination séculaire de provinciaux face à l'Europe, la grande tentative moderne de vouloir volontairement respirer à Lisboa le fameux grand air de Paris, trouvera, à partir des années 10 de ce siècle, chez Almada, "**o único autêntico modernismo em sentido estrito de sintonizado com o vanguardismo**", selon les mots de E. Lourenço ([72]).
Et pour cela, c'est ce que l'on peut accepter plus tard, dans les fresques de 1945 et 1948, et dans le domaine des arts plastiques, comme l'essai le plus sérieux en ce qui concerne un discours de multiples qualités et incidences:

> de supération,
> du principe de la réalité
> par le principe du plaisir;
> ou le sublime triomphe de l'imaginaire collectif portugais, quand les portugais pour des raisons politiques, se trouvaient absents d'eux-mêmes.

Encore une fois, le sublime triomphe ou fait de la conscience universelle, dans les fresques des gares maritimes, d'Alcântara et de Rocha do Conde de Obidos, l'un des rares moments d'affirmation et de supériorité du rapport des portugais avec le Portugal.

---

[70] - Ou l'hypothèse d'être de nouveau, au Portugal du XXème siècle, tout ce que Camões a été au XVIème siècle, au niveau, notamment, de l'épopée du peuple lusitanien.

[71] - Eduardo Lourenço, "O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português", Publicações Dom Quixote, Lisboa - 1975. page 22.

[72] - Idem, page 123.

3.1.2.
L´AFFIRMATION DE L´AVENIR

"**SW**
Sudoeste
Oeste e Sul
Extremo Oeste e Extremo Sul
Extremo Oeste do Sul e Extremo Sul do Oeste
SW Europa
Sudoeste da Europa
(...)
PORTUGAL" (73)

Au Portugal, le jeu très fascinant des générations modernistes auquel Almada Negreiros s´est donné complètement, a eu son origine dans les mouvements de progression et de régression esthétique où l´on doit souligner la modernité de "Orpheu" jusqu´à "Presença"; une modernité originale par la singularité de l´improvisation, et une seconde modernité organisée à partir des conditions sociales et politiques sous l´"Estado Novo".

Les fresques des gares maritimes de Lisboa en constituant le symbole du Portugal en Europe, ou l´idée du Portugal à l´extrême ouest du sud et à l´extrême sud de l´ouest de l´Europe, se situent dans un contexte d´une très grande ambiguité où le seul héritage de la modernité d´Almada constitue peut-être la bonne raison pour aller au-delà des limites très étroites de la politique de l´esprit, concernée sous "Estado Novo".

Les fresques d´Almada ont une signification spéciale, considérant en particulier les conditions adverses, soit au niveau d´un discours de démythification et d´épopée, soit par un discours de la réalité du quo-

---

73 - Almada Negreiros, in "Sudoeste", n 1, Lisboa - 1935, page 2.

tidien; discours qui cependant, fait la convergence des différents héritages de la modernité portugaise et d'Almada, depuis l'émotion jusqu'à l'expression, depuis l'improvisation jusqu'à l'organisation.

Quoique la référence française apparaisse fondamentalement au niveau littéraire, chez Almada Negreiros, l'idée d'inter-culturel se constitue par une certaine correspondance entre la littérature et les arts plastiques.
De cette façon, on doit souligner très tôt une relation vraiment inter-culturelle, concrètement à partir de "Orpheu", et, avant même, à travers les synesthésies ou les associations de sensations diverses chez d'autres auteurs.

Les associations synesthésiques ont été remarquables à différents niveaux: le recours aux auteurs français comme motivation et aussi l'occasion de correspondance entre littératures, et entre littérature et arts plastiques.

Ce qui arrive avec "La Chevelure" de Baudelaire est bien représentatif.
En étant le paradigme de l'exploitation poétique des synesthésies, le texte de Baudelaire a été pour Cesário Verde un modèle dans "Meridional", en outre d'autres auteurs, comme Augusto Casimiro et Camilo Pessanha.

On doit souligner que Cesário Verde et Camilo Pessanha sont des écrivains du siècle dernier, et qui ont joué un rôle extrêmement important pour l'apparition de "Orpheu".
En particulier jusqu'aux années 40 et 50, Cesário Verde exercera une influence très prolongée chez Almada Negreiros, notamment dans les fresques des gares maritimes du Tejo, en tant que discours du quotidien et de l'homme de la ville.

D'une grande-métropole qui est Lisboa, point de rencontre des hommes et des choses, et d'un voyage (réel ou imaginaire), le thème et l'espace de la modernité se sont développés, dont le discours s'élargit concentriquement de la ville, comme labyrinthe de la vie, comme structure d'une construction.

Cette idée de construction et de discours chez Almada Negreiros, est aussi présente dans des textes fu-

turistes et para-futuristes.
La fascination des grandes villes, du monde nouveau, a séduit les modernistes de "Orpheu", et tous les modernistes portugais en général:

la ville comme point de départ pour une vie d'évasion.

Pour les portugais Santa-Rita Pintor et Mário de Sá-Carneiro, la grande métropole de Lisboa a été remplacée par celle de Paris comme représentation et symbole de l'Europe.
Pour d'autres portugais, comme Almada Negreiros, la grande métropole de Lisboa n'a pas été remplacée par Paris.

La situation de ceux qui partent et de ceux qui restent fonctionne toujours comme une question de séduction face à l'Europe, respectivement, lieu du réel et lieu de l'imaginaire.
D'ailleurs, le thème de l'évasion est déjà abordé par Cesário Verde quand il imagine ou rêve avec les grandes métropoles comme "**Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburg, o mundo!**" (74).

Du rapport entre le réel et l'imaginaire, entre Lisboa et Paris, ou entre le Portugal et la France, ou encore entre le Portugal et l'Europe ou le Monde, apparaît dans la modernité portugaise l'alternance matérialisée par l'inter-culturel entre le national et l'universel.

Le cas d'Amadeo de Souza-Cardoso est tout à fait exemplaire et unique d'une symbiose parfaite d'interculturel, d'une relation spatialement réciproque entre le réel et l'imaginaire, et c'est pour cela qu'Amadeo est une figure très fondamentale dans la modernité nationale et internationale.

Le cas d'Almada Negreiros est aussi un cas

---

74 - Il s'agit d'un vers (strophe 3) d'un poème de Cesário Verde intitulé "O Sentimento dum Ocidental", qui a été publié le 10 juin 1880 à Lisboa, in Portugal e Camões, et cité par Helder Macedo, in "Nós - Uma leitura de Cesário Verde", Plátano Editora, Lisboa - 1975, page 225.

exemplaire d'inter-culturel fondée sur l'idée nationale comme origine de l'universalité.
Pour cela, le rapport entre le réel et l'imaginaire est soumis à la pratique et à la réalité culturelle portugaise.

A la conscience d'une totalité multiple synthétisée par la formule "1+1=1" de la théorie des opposés d'Almada (75), on ajoute l'idée du modernisme consacré par l'individu: être dialogique et oppositeur à la collectivité.

Si "Orpheu" est "**a soma e a sintese de todos os movimentos literários modernos**", ou "**há apenas duas coisas interessantes em Portugal - a paisagem e o Orpheu**", selon Fernando Pessoa (78), les fresques des gares maritimes de Lisboa représentent l'addition et la synthèse de tous les mouvements d'avant-garde et ils représentent aussi l'addition et la synthèse de tout le processus moderniste chez Almada.

Cesário Verde sera derrière les futuristes, derrière la poésie de la ville.
La poésie de la ville cultivée par Cesário Verde et par d'autres, notamment par le belge E. Verhaeren, aura des répercussions dans toute la modernité portugaise (77).

Le thème de la ville serait l'un des grands thèmes du futurisme. Lié à l'idée et au thème de la ville, il y a la poétisation du quotidien, en tant qu'atti-

---

75 - Il s'agit d'un symbole de sens emblématique qui représente la liaison entre l'individuel et la collectivité (et aussi la dichotomie entre l'homme et la femme), à propos de quelques textes de théâtre qu'Almada a écrits pendant son séjour à Madrid.

78 - Fernando Pessoa, "Páginas Intimas e de Auto-Interpretação", textes établis par Georg Rudolf Lind et Jacinto do Prado Coelho, Edições Ática, Lisboa - (s.d.), pages 154-155.

77 - Pour Mário de Sá-Carneiro, Cesário Verde a été déjà futuriste, in "Cartas a Fernando Pessoa", vol. I, Edições Ática, Lisboa - (s.d.), page 140.

tude anti-romantique, qui va d'ailleurs dès la génération de 1915 jusqu'aux années 40 et 50.
Pour cette raison, la composante futuriste n'a jamais cessé, au moins complètement, dans la modernité portugaise.

Au niveau de la représentation de la modernité, le réel et l'imaginaire ont subi chez Fernando Pessoa et chez Almada Negreiros, l'expression nationale la plus élevée. Pour Fernando Pessoa (le poète de "Mensagem"), "**ser tudo de todas as maneiras**" a été son expression dans l'oeuvre de "**cidadão do imaginário**" ([78]), où l'être pluriel comme l'univers a été la vraie raison de la créativité.

Fernando Pessoa et Almada Negreiros ont représenté dans la littérature et dans l'art du XXème siècle, un moment très lucide, particulier et singulier.

Au portugais sans maître, la manifestation pour le dehors et pour le futur, ou l'affirmation de l'avenir, a eu le signifié et la singularité d'une versalité profonde du (pleinement) être pluriel comme l'univers tout entier.

Chez Almada, l'être pluriel comme l'univers, c'est la capacité de proposer dans les gares maritimes du Tejo et de Lisboa la modernité du "Portugal de Todo o Mundo" ([78]).

---

[78] - Joel Serrão, "Fernando Pessoa, Cidadão do Imaginário", Livros Horizonte, Lisboa - 1981, page 195.

[78] - Titre d'un poème qui a été publié dans le livre de José Régio "Fado" - 1941.

3.1.3.
ALMADA ET LA PATRIE PORTUGAISE DU XXème SIECLE

Pendant 60 ans, Almada Negreiros a toujours affirmé "o empenho português na luta contra o academismo" (80).
À travers la compréhension critique de la société portugaise, le rôle d'Almada a été celui de la réalisation de la patrie portugaise du XXème siècle.

Quand Almada a dit en 1917 que "é preciso criar a pátria portuguesa do século XX" (81), il était en train de jouer un rôle assez polémique dans la société portugaise.

C'était une époque dont la conscience des temps nouveaux s'est problématisée:
déjà Eça de Queirós avait dit le pessimisme de l'impossibilité du pays de vivre le nouveau siècle, tandis qu'Almada affirmait l'optimisme (et la nécessité) du Portugal du XXème siècle.
Tous les deux, en des temps différents, ont exercé une action très remarquable dans le contexte social et mental de la société portugaise.
Cependant Eça de Queirós décrit la réalité nationale dans tous ses aspects; Almada prend conscience de la même réalité nationale, et en appelant à l'invention de la patrie portugaise du XXème siècle, il s'est vraiment en-

---

80 - José Sommer Ribeiro, in "Diário de Notícias", Lisboa - 19.7.1984.

81 - Almada Negreiros, "Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX", in Portugal Futurista, n 1, Lisboa - 1917, page 38. In, Portugal Futurista (réédition), Contexto Editora, Lisboa - 1981. In, "Obras Completas" (textos de intervenção, vol.6), Editorial Estampa, Lisboa - 1977, page 38.

gagé à essayer de dépasser la nature même de la réalité.

En fait, entre Eça et Almada (figures fondamentales de l'histoire mentale et sociologique du Portugal) il y a une relation intrinsèque sur notre propre avenir:

> "**à permanência fotográfica**" d'Eça, Almada a ajouté (et a répondu) "**a permanência pedagógica**", comme nous le propose J.-A. França, ou le sens et la vision dynamiques d'Almada par rapport à la société portugaise du XXème siècle.

C'est non-équivoque que la conscience du Portugal au XXème siècle, chez Almada, est une conscience qui se base et se projette dans une action pédagogique et culturelle.
Almada a eu tout seul, depuis les années 15-20, la grande fonction pédagogique, l'espace d'une authentique génération transitoire et d'un temps illégal de notre société.
Malgré tout, Almada a vécu plusieurs générations et il sera toujours une présence solitaire dans la société portugaise.

Almada, artiste et poète de la connaissance et de l'apprentissage, a été l'exemple le plus grand du portugais sans maître.

En conciliant le passé et le futur, Almada a été le grand créateur avec une énorme capacité de mutation où l'oeuvre picturale associe l'esprit de la Renaissance avec le Modernisme.

Le modernisme ou la modernité d'Almada est aussi un indice de provocation par rapport à une génération, comme nous l'indique E. Lourenço.
D'ailleurs, le sens de provocation moderniste est directement lié à l'idée futuriste, et pour cela, le temps d'Almada est celui du présent européen:

> le "**futurista e tudo**" (d'Almada, ou l'autodésignation d'être toujours futuriste) n'est pas exclusif d'un seul temps.

Almada serait en toute sa vie, toujours fidèle à l'esprit futuriste.
Malgré qu'Almada ait dit qu'il appartient à la culture européenne, la nature de sa provocation (directe) aura lieu dans le contexte spécifique portugais.
Son opposition est envers le petit monde de la culture

portugaise; c'est le goût et le plaisir de la transgression, c'est le caractère nationaliste, c'est le diagnostique de la décadence portugaise (de l'héritage de la génération de 70), c'est le jour clair de la liberté de la mémoire collective.

La provocation, chez Almada, est un indice de l'aventure moderniste, l'expression d'une direction unique.
L'objet de l'expression chez Almada n'est pas la culture et la civilisation, mais, plutôt le monde du quotidien bourgeois à Lisboa.
D'ailleurs, la figure du bourgeois est fréquemment caricaturisée dans le contexte de la culture portugaise, notamment en ce qui concerne la génération de 70 et chez Eça de Queirós. Et c'est pourquoi le paysage humain constitué par la vie de l'homme simple et du peuple s'assume comme une importance vitale pour le plan de l'oeuvre picturale d'Almada.

Dans les fresques des gares maritimes d'Alcântara et de Rocha do Conde de Obidos, Almada fait développer un formidable groupe de personnages et de scènes (surtout à propos de Lisboa) en constituant une authentique affiche de théâtre, de langage quelquefois cinématographique, sur les moeurs de l'habitant de Lisboa, de la bourgeoisie de la capitale portugaise.

Encore à propos du sens de provocation, Almada développe dans ses textes, une idée moderniste fondée sur la poétique du geste, "**atitude com raiz na realidade**", selon E. Lourenço, où le paradoxe arbitraire commun chez Almada fait déterminer en lui, le passage de l'idéal futuriste vers d'autres solutions, notamment celle de nature surréaliste, à travers une poétique du non-sens.

Depuis toujours, Almada a eu le désir de faire la "**integração de Portugal no movimento mundial de renovação dos processos de arte**", selon Vitor Falcão (82).
L'action multiple s'est dirigée fondamentalement contre la stagnation de l'art lusitanien. Pour cela, l'oeuvre d'Almada est un hymne contre la routine nationale et est l'expression d'un désir fébrile de suspendre la somno-

---

82 - In, "Diário de Lisboa", Lisboa - 26.1.1925.

lence dans laquelle se trouvait la race portugaise.

Au niveau de l'expression artistique, notamment graphique et picturale, Almada Negreiros profitera aussi aux idées futuristes comme les plus représentatives d'une très nette évolution esthétique.
La proposition futuriste de faire correspondre la peinture moderne à une sensation absolument moderne, c'est le point de départ pour une très grande exaltation chez Almada.

La phénoménologie futuriste est toujours présente dans l'oeuvre d'Almada.
Non seulement le principe futuriste ou para-futuriste, soit au niveau du texte ou des idées, soit aussi au niveau de la représentation picturale.

L'identité culturelle qu'Almada a toujours cherchée, a été la responsable pour la conscience de la race lusitanienne capable de faire l'invention du temps futur et, pour cela, le discours d'Almada est aussi le discours d'une conscience nationale nouvelle. Plastiquement, "Começar" (mural de la Fondation Gulbenkian, 1968-69), s'est imposé devant le pays comme "**compêndio público**" (83) des étapes fondamentales de l'acte créatif au niveau de l'imaginaire, de la géométrie interne, des tracés sacrés et abstraits.

A un niveau plus général, le discours d'Almada est celui de la recherche d'une identité, c'est-à-dire celui d'une vérité, dialectique, à la fois affirmation et négation, d'un temps de construction.
Par conséquent, Almada maître de soi-même et de sa véri-

---

83 - Avec "Começar", Almada réaffirme "**a pintura não tem fim, senão começo**", selon les mots de Francisco de Holanda. Il s'agit aussi de faire la convergence des rapports picturaux entre la théorie et la pratique, entre la géométrie et le sens pédagogique de la peinture, en tant que discours de l'homme, et en tant que manifestation publique. Le mural "Começar" se présente comme la concrétisation (ou la publication des "**Cinematografias Geométricas da relação 9/10, sem Texto, sem Enigma, sem Cálculo, sem Opinião**") d'un projet plastique d'Almada, tout à fait remarquable.

té, cherchera à aller à la rencontre du canon (par l'essai de l'art moderne post-impressionniste), où la capacité de trouver est devenue sensible à une théorie de la connaissance recréée, d'où finalement la représentation artistique du monde s'organise par la liaison des règles immuables au jugement esthétique de l'individualité créatrice.

La recherche de l'identité et de la conscience du pays passe par l'invention de l'avenir:

> Almada nous propose les panneaux de S. Vicente de Fora comme probable clé du XVème siècle pour le Portugal du XXème siècle.

Le grand rôle pédagogique d'Almada a été celui d'avoir trouvé le sens de l'être portugais au Portugal, avant, et d'avoir concilié les portugais avec le Portugal, après, où connaître le Portugal a été un exercice d'un style de mentalité, de penser et de réaliser le Portugal dans la culture et dans l'art.

C'est un rôle pédagogique qui fait matérialiser profondément le discours d'Almada, "**falando em Ser, mais se dedicou a Estar**", comme nous le propose João Pinharanda ([84]).

Le discours chez Almada, plus qu'un simple discours expressif ou pictural, est un discours globalisant, "**palavras, cenas dramáticas e líricas, pinturas e desenhos**", selon Jorge Listopad, à propos du processus de correspondance discursive, soit au niveau de l'expression (dessin/peinture), soit au niveau de la représentation (cause/effet).
Au modeste effort physique, et à l'entente anachronique du soleil et de la lumière réalisé par les académistes, notamment Malhoa, Almada va matérialiser dans un discours nouveau, l'ascèse, l'initiation d'un savoir nouveau, dans l'expérience de la connaissance, une présence presque isolée dans le panorama culturel portugais, et, plus tard, tout seul, contre la politique de l'esprit sous l'"Estado Novo".

Le discours d'Almada matérialise encore, dans

---

[84] - João Pinharanda, "Almada: tempos de Arlequim", in Jornal das Artes e das Letras, n 106, Lisboa - 1984.

son oeuvre, les chemins d'un parcours où le savoir essaie de dépasser la science, dans l'établissement d'une relation polémique.
D'ailleurs, déjà en 1913, avec l'exposition des caricatures, la capacité expressive multiforme d'Almada est reconnue par Fernando Pessoa, qui l'identifie comme une analyse polymorphe à une synthèse dans le travail de dessinateur.

Le discours d'Almada est toujours lié à une inquiétude permanente, la recherche poussée à la limite, en croyant à la force du modernisme, comme manière authentique d'être dans la vie:

pour Almada "**ser moderno... é uma maneira de ser**" ([85]).

De l'oeuvre multivariée d'Almada qui est constituée par des moments fondamentaux dans son itinéraire artistique, on souligne le tout d'un discours culturel, mental et artistique.

Les séjours à Paris et à Madrid sont d'une très grande importance, principalement parce qu'ils sont responsables de la formation d'une conscience aigue de l'esprit lusitanien, ainsi que de la définition d'une identité portugaise.
D'un côté, le séjour à Paris (1919-20) détermine chez Almada une conscience nationale. Par contre, le séjour plus prolongé à Madrid (1927-32), déjà pendant la pleine maturation de l'artiste, détermine une conscience ibérique culturellement définie par des "**valores liricos de uma certa lusitaneidade**", selon J.-A. França, ou la raison lusitanienne pour le penchant lyrique, en même temps "**marco e raiz de uma nova formulação**", selon Margarida Acciaiuoli, ou la formulation d'une véritable conscience universelle, chez Almada.

Si à Paris, la situation d'étranger a été relativement négative; à Madrid, Almada Negreiros a eu une expérience culturelle positive.

Paris ne laisse pas d'être (comme la capitale

---

[85] - Almada Negreiros, "O Desenho", in A Ideia Nacional, Lisboa - 9.7.1927 (Madrid, juin 1927). In, "Obras Completas" (Ensaios I, vol.5), Editorial Estampa, Lisboa - 1971, page 15.

espagnole), la référence pour un certain changement dans le processus créatif d´Almada, qui concilie les nouvelles préoccupations esthétiques avec sa qualité de portugais:

> avec "Histoire du Portugal par coeur", se concrétise un texte qui symbolise, chez Almada, la circonstance d´un portugais qui a fait son apprentissage à l´étranger, "**a arte não vive sem a pátria do artista**", dans l´expression d´Almada ([88]), indice peut-être de frustration dans la recherche d´un sujet qui amène autour d´un même idéal les artistes d´avant-garde de cette époque-là.

Paris est aussi (au-delà de la ville unique indiquée en "Mima Fataxa") le lieu du souvenir des camarades modernistes déjà disparus, Amadeo de Souza-Cardoso, Santa-Rita Pintor et Mário de Sá-Carneiro.
Avec le séjour à Madrid, Almada produit une certaine métamorphose dans son processus créatif, en initiant une nouvelle phase non-équivoque et définitive.

Après son retour au Portugal, Almada va tout de suite faire le chemin de la recherche d´une véritable voie authentique, conséquence d´un apprentissage de la vie, fondée sur la simplicité, comme c´est le cas du texte "A Invenção do dia claro", avec lequel Almada exprime l´évidence d´une volonté de renaître.
À partir d´ici, et sous une innocence claire qui désarme le destin, la virulence d´hier donne lieu à une sérénité pleine.

---

[88] - Almada Negreiros, "Modernismo", in conférence à Lisboa (II Salão de Outono) - 1926. In, "Obras Completas" (textos de intervenção, vol.6), Editorial Estampa, Lisboa - 1971, page 64.

3.1.4.
"NOME DE GUERRA DE UM PORTUGUES SEM MESTRE" (87)

Dans la vie culturelle portugaise quelle a été la contribution d'Almada Negreiros?
À cette question, on ne peut pas avoir une réponse immédiate et non-équivoque, parce que l'activité artistique d'Almada se présente d'une façon assez complexe.

Cependant, et au-delà de la production artistique normale, soit littéraire, soit plastique, il y a eu des moments fondamentaux qui possibilitent une vision globalisante de la personnalité d'Almada au niveau de la réception critique.

Dans ce contexte, on pourra citer à titre d'exemple, le film "Almada, Um Nome de Guerra" qui, en étant une lecture poétique et un témoin vif sur la personnalité inventive et l'esprit créateur d'un homme qui a toujours proclamé sa position d'artiste indépendant, aurait constitué déjà, dans l'opinion de l'auteur (José Ernesto de Sousa), un élément important d'un processus

---

87 - Ou, l'expression Nom de Guerre d'un Portugais sans Maître, qui est protagonisée par Almada lui-même. Ce titre articule deux sens ou expressions. La première expression Nom de Guerre (ou "Nome de Guerra"): il s'agit du titre de l'unique roman qu'Almada a publié en 1938, étant une sorte d'auto-portrait de lui-même. La deuxième expression portugais sans maître (ou "português sem mestre"), c'est une désignation de J.-A. França en essayant de faire une synthèse à propos de l'esprit d'Almada en ce qui concerne sa position sur l'art, notamment l'esprit d'artiste autodidacte. Par conséquent, le titre ci-dessus doit être entendu comme l'idée de la véritable affirmation d'Almada, devant la vie et devant l'art.

plus élargi et ambitieux qui serait celui d'une enquête sur la culture portugaise, à travers Almada Negreiros. Enquête, éventuellement déterminante de la réception soit de l'oeuvre d'Almada dans un contexte plus spécifique, soit de la culture nationale dans un contexte général de la société portugaise.

Almada Negreiros, "Nome de Guerra" d'un "**português sem mestre**", a été après tous les débats, une personnalité assez polémique dans ses aspects multiples. Comme artiste et en tant qu'homme, Almada est le centre de toutes les attentions d'une génération plus récente, génération avide de connaître finalement la grande personnalité d'Almada, de le reconnaître d'une façon critique, pour qu'on puisse entreprendre la (re)actualisation dynamique de ses propos.

Malgré les tentatives de faire séparer l'homme de l'artiste, notamment par Fernando Pernes ([88]) qui a considéré cette question dans les deux aspects historique et esthétique, ou le désir de se considérer Almada qui l'est, en fait, et Almada qui au contraire, aurait le désir d'être.

Naturellement, le comportement d'Almada a été depuis toujours un comportement cohérent et à la fois contradictoire, tant dans la vie, que dans l'oeuvre. Cependant, sa collaboration politique avec l'"Estado Novo" (qui reste discutable) ne pourrait pas facilement le compromettre idéologiquement et esthétiquement, même avec la participation active en actions comme l'Exposition du Monde Portugais.

Le mythe qui a été créé autour d'Almada serait non-équivoque:

> le mythe d'être et de ne pas être, comme le suppose F. Pernes, ou encore le mythe assumé d'une manière positive, comme l'indique J.-A. França ([88]).

---

[88] - Fernando Pernes, Conférence à la Société Nationale des Beaux-Arts (S.N.B.A.), Lisboa - 1969.

[88] - José-Augusto França, Conférence à la Société Nationale des Beaux-Arts (S.N.B.A.), Lisboa - 1969.

Indépendamment de la figure mythique qu'Almada a été et qu'il continue d'être, et malgré quelques efforts qui parfois sont mis en place dans le but de clarifier le vrai Almada, il est curieux de penser qu'à côté d'une capacité évidente d'interpréter Almada dans la globalité de l'homme et de l'artiste lié au contexte concret de la société portugaise de cette époque-là, des opinions, comme celle de Fernando Pernes reconnaissent chez lui la modernité, et qu'à cause de cela, Almada serait une victime de circonstances négatives.

D'un autre côté, Rui Mário Gonçalves nous propose une autre opinion, fondée sur une idée d'analyse plus profonde; et dans ce sens, R. M. Gonçalves décrit logiquement "**a situação de Almada numa cultura que se procura**" (80).

Rui Mário Gonçalves oppose aux constatations négatives de Pernes, les analyses qui impliquent la modernité que l'oeuvre d'Almada matérialise.
À partir de ce point de vue, la personnalité d'Almada va se définir au-delà de tout, comme éventuel précurseur du néo-réalisme et aussi plus dadaïste que futuriste.

Quand l'activité artistique est une situation d'investigation de la picturalité, le point de rencontre culturel reste l'objet qui fait prévaloir l'idée polémique de la recherche de nouveaux chemins de la création. Ainsi, l'idée de R. M. Gonçalves ne serait pas totalement absurde lorsqu'il suggère le côté dadaïste et le côté réaliste, respectivement, plus important que le côté futuriste et que le côté de l'imaginaire.

Peut-être doit-on noter chez Almada, que son évolution artistique se justifie et s'auto-justifie devant lui-même et devant les contextes temporels et spatiaux propres.

Les contradictions naturelles d'Almada et de son oeuvre polémique, ont justifié la création du mythe qu'il est nécessaire et fondamental d'analyser en profondeur.

---

80 - Rui Mário Gonçalves, Conférence à la Société Nationale des Beaux-Arts (S.N.B.A.), Lisboa - 1969.

Les opinions controverses comme celles de R. M. Gonçalves par exemple, au-delà de constituer des prémisses de type rationnel, ne pourront être comprises, qu'au moment où l'on percevra globalement la personnalité d'Almada.

Pour atteindre dans son entier la personnalité d'Almada, il est urgent et nécessaire aussi, d'analyser la relation entre l'oeuvre du propre Almada, la culture portugaise de cette époque-là et le contexte social spécifique.

Almada Negreiros, futuriste d'origine ou franc-tireur du Portugal, doté d'une "**agilidade interpretativa**" et d'un "**invulgar sentido criador**", selon António Valdemar (c'est-à-dire qu'Almada démontre une évidente capacité d'expression, tant au niveau de la création qu'au niveau de l'interprétation de la réalité même), a été un personnage singulier de la scène artistique portugaise où la culture visuelle et plastique seront en fait l'immanence de l'origine de notre patrimoine artistique. Pour cette raison, la recherche fondamentale chez Almada est celle d'arriver à chaque instant pour la première fois.

La relation patrimoine artistique et culturel/ et Almada est très importante, et ce n'est pas trop de répéter que, indépendamment de l'acte créatif et esthétique proprement dit, la problématique d'Almada consiste aussi dans la relation de la peinture ou du discours avec l'histoire, ou encore l'idée d'une certaine épistémologie de l'art avec l'histoire et celle de l'histoire avec l'art.

Almada Negreiros, "**português sem mestre**" ou le disciple de soi-même, de guerrier à panfletaire, et de critique à créateur, a été le héros d'une histoire différente et singulière, à la fois de Lisboa et portugaise, Almada "**tão universal e tão medularmente português**" (81).

Chez Almada, le dessinateur/poète ou le poète/ dessinateur, a fait le peintre. On pourrait dire à propos de lui, que même en dessinant, il a peint; ou même

---

81 - In, "Diário de Noticias", Lisboa - 16.6.1970.

qu'en peignant, il dessinait. Et de cette façon, on peut apporter cette réciprocité esthétique à la poétique, notamment à la littérature.

Vers les années cinquante environ, Almada publie un texte fondamental "Mito - Alegoria - Simbolo" ([82]), authentique clé pour une compréhension correcte de sa pensée, de sa théorie et de sa pratique.
Écrit singulier qui est passé presque inaperçu auprès du grand public.
Avec ce texte, on détermine très bien la pensée qui structure les prémisses, soit théoriques, soit pratiques, de l'oeuvre d'Almada:

> du sens intelligible et de la substance mathématisée, le logos ([83]) est ou serait l'indice d'une science occulte comme associée à la création artistique.

Avec "Mito - Alegoria - Simbolo", Almada Negreiros ne fait pas seulement la consécration des propos précédents (préparatoires à un travail postérieur, comme l'a été le mural "Começar", synthèse de toutes les méditations géométriques), mais aussi la simultanéité dans le temps, du texte ci-dessus avec la réalisation des panneaux des gares maritimes de Lisboa; ce qui fait de ces panneaux-là, une vraie protagonisation d'une réelle importance, à la fois plastique et mentale.

On dirait, avec les panneaux d'Alcântara et de Rocha do Conde de Obidos, qu'Almada complète son répertoire figuratif à la limite, pour après, et toujours

---

[82] - Il s'agit d'un texte fondamental d'Almada, qui matérialise les principales prémisses en ce qui concerne le rapport entre la théorie et la pratique; c'est-à-dire, la géométrie comme l'origine même du nombre parfait (théléon), ou l'emergence du nombre par rapport à l'univers, vers le chemin du monologue autodidacte dans l'atelier du peintre/artiste, chez Almada.

[83] - C'est-à-dire que dans le domaine de la connaissance ou de l'univers gnoséologique, le logos se présente comme la vraie raison du discours, et de la représentation, de la peinture même.

dans une situation de très grande harmonie et de très grand équilibre entre le réel et l'imaginaire, (re)commencer son répertoire abstrait. La relation entre le figuratif et l'abstrait est fondamentale, parce qu'on prémédite une constante immuable, celle de la géométrie comme vérité d'un langage et d'une expression, comme le lieu de la durée créatrice.

Avec les panneaux des gares maritimes de Lisboa, Almada arrive à être l'artiste de nous tous.
Almada Negreiros: "**uma espécie de artista total**", selon Adriano de Gusmão ([84]), est le vrai responsable de la transformation de l'art et de la littérature au Portugal, "**integrando-as nas coordenadas da inquietação do nosso tempo**", selon Jorge Barradas ([85]). Et il va se déterminer en lui-même comme représentant du "**passado, do presente e do futuro**", d'après les mots de Augusto de Castro ([86]).

Dans la qualité de l'interdépendance des diverses générations, on concrétise les temps distincts de la modernité.

Alors, l'oeuvre multiforme d'Almada (notamment l'oeuvre plastique) trouve son origine dans le numéro comme signal de l'archétype, ou le lieu et la source de la connaissance.
D'un autre côté, Almada engagé à son époque est le père d'une modernité majeure, qui, depuis toujours a partagé avec son frère le poète Fernando Pessoa, une véhémente et caustique indignation avec son époque.

La modernité est dans la peinture et surtout dans les fresques des gares maritimes, une documentation ouverte qui détermine une position esthétique impaire de grande valeur épopéique et poétique, et qui est le résultat de l'héritage culturel et artistique de la peinture française du XIXème siècle ou des Vénitiens du

---

[84] - Adriano de Gusmão, "Diário de Notícias", Lisboa - 26.3.1966.

[85] - Jorge Barradas, "Diário de Notícias", Lisboa - 26.3.1966.

[86] - Augusto de Castro, "Diário de Notícias", Lisboa - 26.3.1966.

XVIème siècle, et encore la nette influence de l'art de Florence. Une peinture austère qui a rejetée l'impressionnisme, une peinture "**sem fáceis e sentimentais equivocos paisagisticos**", selon Adriano de Gusmão ([87]).

Dans le processus de l'art, c'est le temps qui détermine la valeur de l'oeuvre d'un artiste comme Almada.

Si à l'époque de "Orpheu" et de "Portugal Futurista" (années d'une très grande difficulté, d'agressivité et de transformation), Almada se met face à face au provincialisme bourgeois; aujourd'hui, c'est son oeuvre qui défait le temps.
Entre hier et aujourd'hui, découle le passage entre l'artiste et l'art:

> si, au passé, le temps a été celui de l'homme; au présent, le temps appartient à l'oeuvre.
> Par conséquent, l'avenir est le temps de l'homme et de l'oeuvre, pour qu'il soit finalement possible de comprendre les temps, les époques, les générations, les oeuvres, et l'artiste.

Le temps donnera raison à Almada.

Almada: "Deixemos falar a geometria" ([88]) ou la capacité discursive de la géométrie par la légibilité et la répétition (ou pertinence), va tout de suite déterminer le sens propre de la représentation comme mode de la création visuelle et picturale.

Indépendamment des expressions artistiques, du dessin, de la peinture, de la figuration, de l'abstraction, Almada croit dans la géométrie, c'est-à-dire, dans l'art moderne.

Si l'art moderne correspond à un premier moment chez Almada, l'art abstrait correspond à un dernier moment chez lui, en concrétisant une apothéose qui est

---

87 - Adriano de Gusmão, "Diário de Notícias", Lisboa - 26.3.1966.

88 - Interview réalisée par António Valdemar à Almada, in "Diário de Notícias", Lisboa - 7.7.1960.

née du "**ponto final dos impressionistas**" (ᵃᵃ), en train d'effectuer la recherche de l'unanimité comme l'évolution naturelle de tous les arts.
C'est ce qui est arrivé à Almada, notamment avec le grand mural de la Fondation Calouste Gulbenkian. Mais, ce n'est pas pour cela l'unanimité ou la symbiose entre l'individu et la collectivité. L'idée d'unanimité est seulement du point de vue individuel, de concordance et convergence de la nécessité de découvrir la nation portugaise du XXème siècle.

Parler de géométrie, c'est parler des mathématiques, c'est parler des sciences, c'est parler des civilisations anciennes, c'est attribuer une fonction primordiale au canon:

> celle du mode de construire ou de mesurer une oeuvre (du latin), et, pour cela, comme interprétation de l'époque et de la géographie du canon, l'affirmation de toutes les civilisations et de tous les styles;
> celui-ci serait aussi l'un des sens de la modernité d'Almada, fondée sur un présupposé où la réception est un événement dynamique qui n'est pas isolé de la tradition et de l'ancien.

Le canon fait l'interprétation de l'objet, non par l'illusion ou l'intuition, mais par l'émotion corrigée, par l'idée de communication.

Le canon et l'art sont intrinsèquement liés dans le contexte de l'oeuvre d'Almada.
L'idée de l'art moderne aura son origine dans le canon, "**a arte moderna foi renovar-se numa antiguidade que a arte académica já não tinha olhos para alcançar!**", ou l'idée fondamentale chez Almada Negreiros qui matérialise la création comme lecture ou relecture de l'Antiquité Classique (et de la Renaissance), à travers la géométrie, support même du canon ou du système immuable des règles définies par chaque époque:

> d'où la relation entre l'ancien et le nouveau, le passé comme leçon pour l'art moderne ou la réciprocité affirmée déjà par Delacroix: "**le**

ᵃᵃ - Interview réalisée par A. Valdemar à Almada, in "Diário de Notícias", Lisboa - 7.7.1960.

> nouveau existe et c'est tout ce qu'il y a de plus ancien";
> l'art moderne ne serait pas, alors, dans cette perspective, la négation du passé, mais l'affirmation du canon, c'est-à-dire, l'affirmation de l'essentiel, et pour cela, le vraiment nouveau serait la rénovation du vraiment ancien.

Le canon et ses constantes étant immuables, tout ce qui est postérieur correspond à l'interprétation:

> la règle serait alors, l'interprétation du canon chez Almada.

La compréhension de l'art moderne doit se faire en considérant l'interprétation comme donnée concrète du moment de l'époque où la géométrie serait en fait, antérieure à la désignation de l'homme dans la connaissance, où celle-ci se révèle comme circonstance (interprétation) postérieure au canon.

La réalisation des célèbres panneaux des gares maritimes de Rocha do Conde de Obidos et d'Alcântara, dans les années quarante, correspond à un moment culminant et de changement dans l'oeuvre d'Almada.
Les panneaux des gares s'assument comme la consécration de l'acte créatif plein/du dessin et de la peinture, ou d'une poétique majeure, et aussi comme la similitude d'un travail théorique et des idées, sur, notamment, la peinture primitive portugaise.

En fait, c'est en 1946 qu'Almada termine ses études sur les panneaux attribués à Nuno Gonçalves (étude qui est commencée depuis "Orpheu"), et qui sont publiées avec la conférence "Descobri a personalidade de Homero", où Almada fait la reconstitution de l'unité visuelle de l'oeuvre d'art de la peinture primitive portugaise et de son destin d'origine. De cette façon, se réalise à la fois un voyage dans l'histoire et dans le temps, vraiment capital pour la compréhension de la géométrie, de la culture et de la civilisation occidentale.

Entre la première génération moderniste portugaise (des années 10 et 20) et la génération des années 40, les panneaux de S. Vicente de Fora ou plus généralement attribués à Nuno Gonçalves, sont le symbole de la peinture primitive portugaise et paradoxalement, la rai-

son et le paradigme de l'art légitime qui ont trouvé dans la génération de "Orpheu" la référence qui permet à Almada de trouver plus tard (1949), une sorte de clé de tout le processus artistique chez lui.

La reconstitution de l'oeuvre d'art primitive portugaise trouve, par hasard ou non, un certain parallélisme épopéique dans son oeuvre murale des gares maritimes.

La culture visuelle est au Portugal et selon Almada, une coincidence avec le moment le plus riche de l'histoire portugaise, celui de la Renaissance Lusitanienne ou des Découvertes, de Fernão Lopes, Nuno Gonçalves, Pedro Nunes et Luís de Camões. Il s'agit d'une culture visuelle qui a été perdue.
Par contre, la compréhension de l'art primitif portugais (100), a été révélée par les générations modernistes, notamment à travers Almada, par l'étude de la géométrie, dont l'enthousiasme initial pour la peinture "Ecce Homo" aura été la bonne raison, soit pour l'étude des panneaux attribués à Nuno Gonçalves, soit même pour le processus de la créativité chez Almada.

"**Ah! Portugueses, se nós soubéssemos quem somos!**". Par cette exclamation, Almada fait la démonstration des conséquences profondes de sa grande découverte, tant sur la géométrie et le numéro, que sur le chef-d'oeuvre de la peinture primitive portugaise ou les panneaux attribués à Nuno Gonçalves et à S. Vicente de Fora, probablement destinés à la Chapelle du Fondateur du Monastère de "Batalha": valeur authentique et universelle de la culture portugaise du XVème siècle.

Le signifié de ces découvertes réside dans les implications concernées par l'oeuvre artistique d'Almada, la découverte du canon et la redécouverte (ou connaissance définitive) des panneaux de Nuno Gonçalves.
Ces implications seront évidentes, surtout à deux mo-

---

100 - Il faut souligner l'étude des panneaux de S. Vicente de Fora qui sont attribués à Nuno Gonçalves; ces panneaux étaient considérés à l'origine de la découverte de la "teoria dos ladrilhos" comme la détermination de la "relação 9/10" ou la redécouverte du canon comme essence de la géométrie.

ments capitaux:

dans les panneaux des gares maritimes de Lisboa, le canon se comporte comme le support du langage plastique de façon figurative;
dans le panneau "Começar" de la Fondation Gulbenkian, le canon se suppose comme le support du langage constructif et plastique de l'abstraction.

La dichotomie entre le canon et l'art devrait expliquer, d'une certaine façon, une possible relation entre l'art et la science où, chez Almada, elle se matérialise d'une manière assez différente:

"**O que torna inseparáveis a Arte e a Ciência é a ligação permanente que existe entre o conhecimento e o instinto humanos; Arte é o instinto do conhecimento, Ciência é o conhecimento do instinto. Por isto mesmo a arte precede constantemente a Ciência**" (101) ou: le canon est le principe même de la connaissance de l'homme, soit au niveau de la science (connaissance de l'instinct), soit au niveau de l'art (l'instinct de la connaissance).

Dans les années cinquante, Almada Negreiros va conclure la polémique théorique principale sur le canon, ce qui va signifier, au-delà d'un travail de réflexion tout à fait remarquable, le prolongement de la modernité de la première génération et de "Orpheu".
Non seulement, une vision très globale de la société et de la fonction culturelle même a contribué à l'activité artistique du "**português sem mestre**", mais aussi une intervention motivée par l'expression pluridisciplinaire:

ou l'action artistique a son origine à partir de raisons de nature intrinsèque et extrinsèque.

On pourrait dire que le moment du premier modernisme portugais (dans "Orpheu" notamment), a été le centre nucléaire pour l'oeuvre d'Almada, et c'est pour cela que "Orpheu" a été une donnée concrète qui a influencé d'une manière très marquée la personnalité d'Al-

---

101 - Almada Negreiros, "Arte e Politica", in Sudoeste, n 1, Lisboa - 1935. In, "Obras Completas" (Ensaios I, vol.5), Editorial Estampa, Lisboa - 1971, page 47.

mada, malgré le sens extérieur et marginal qu'a subi l'avant-garde portugaise des années 10 et 15.

C'est surtout au niveau de la pensée et de la réflexion que les problématiques esthétiques ont bien suscité une vraie détermination théorique en soulevant des questions très importantes comme l'héritage d'Amadeo de Souza-Cardoso et de Santa-Rita Pintor.
Tous les trois (Amadeo, Santa-Rita et Almada) ont fait une alliance pour l'affirmation de la modernité et du Portugal.
Il ne s'agissait pas d'une question d'être moderne, mais le vrai sens de comprendre la modernité dans toute sa complexité; en fait, la liaison de l'histoire avec l'avenir en réhabilitant l'art primitif portugais, et aussi l'affirmation de la vraie identité culturelle portugaise.

Avec l'écrivain Cesário Verde, comme patron des trois artistes plastiques, le travail de recherche développé par Almada a vraiment été obsessionnel, et pour cela, certainement, la connaissance a été la circonstance qui est partie d'une simple curiosité ou le départ d'après le point final qu'a été le mouvement impressionniste.

Le canon a toujours été la recherche de la raison, ou la recherche de l'art moderne comme principe de l'arrivée impressionniste.
Et de cette façon, Almada a matérialisé l'engagement de l'homme universel en réalisant la totalité ou l'unanimité que le bouleversement des modernités exige à travers la complémentarité de ses comportements.

3.2.
ALMADA ET LE MODERNISME

Dans ce deuxième chapitre, on se propose de questionner les aspects qui concernent la liaison entre Almada et le modernisme, notamment du point de vue des générations portugaises et des avant-gardes européennes. Il s´agit de présenter les questions principales en ce qui concerne le rapport entre Cesário et Almada, le rapport entre Apollinaire et Almada, le rapport entre Amadeo et le Portugal, le séjour des Delaunay au Portugal, le rapport entre Modigliani et Amadeo, le "Portugal Futurista" et le modernisme portugais.
À savoir,

a) au niveau du rapport entre Cesário et Almada:
   - l´influence de Cesário chez Almada;
   - le discours artistique et le discours de l´homme;
   - la recherche de l´identité nationale et culturelle portugaise;
   - l´idée de collectivité et l´idée d´histoire;
   - la correspondance entre la littérature et la peinture;

b) au niveau du rapport entre Apollinaire et Almada:
   - l´importance d´Apollinaire au Portugal;
   - l´idée d´un art intégral;
   - l´ordre comme la mesure des choses;
   - l´image artistique comme la création de nouvelles illusions;
   - la modernité comme la vérité toujours nouvelle;

c) au niveau du rapport entre Amadeo et le Portugal:
   - la première manifestation d´art moderne au Portugal;
   - l´apprentissage parisien;
   - la compréhension portugaise de l´esthétique moderne européenne;
   - Amadeo à Paris, ou la découverte du Portugal en Europe;
   - Almada à Lisboa, ou la découverte de l´Europe au Portugal;

d) au niveau du séjour des Delaunay au Portugal:

- le rapport entre le cubisme orphique et la situation portugaise;
- les contrastes simultanés et l'apport des Delaunay;
- la construction de la réalité dans la peinture pure;
- la lumière du Portugal et la découverte de l'acuité de la couleur;
- le dynamisme de la couleur et l'expression de la réalité;

e) au niveau du rapport entre Modigliani, Amadeo et le Portugal:
- l'identité moderniste des portugais;
- l'importance de la Cité Falguière 14;
- l'avant-garde européenne et le modernisme portugais;
- la préoccupation commune de porter l'art à un stade suprême;
- le prolongement de la modernité plastique à la modernité culturelle;

f) au niveau du "Portugal Futurista":
- l'idéal futuriste comme un nouveau sentiment face au monde;
- le mouvement futuriste et les avant-gardes;
- le rôle de "Portugal Futurista";
- Santa-Rita Pintor et l'expression futuriste portugaise;
- la génération constructiviste et la patrie portugaise;

g) au niveau du modernime portugais:
- la première génération comme l'une des portes d'entrée de l'art moderne au Portugal;
- l'idée moderniste et l'Art Moderne;
- l'objet artistique comme objet de culture;
- la modernité portugaise d'Almada, et la modernité occidentale d'Amadeo;
- Almada et les générations modernistes.

3.2.1.
DE CESARIO VERDE A ALMADA

Le rapport des correspondances, à la fois plastique et littéraire, a joué avec l´impressionnisme, un rôle fondamental depuis la seconde moitié du XIXème siècle.

En France, le cas de correspondances entre écrivains comme Baudelaire, Mallarmé, Lautréamont, et peintres comme les impressionnistes, et notamment Cézanne, s´est vraiment réalisé.
Cette interdisciplinarité ou l´inter-relation a subi le besoin d´une conception en accord avec la nouvelle réalité sociale et politique, ainsi que Marcelin Pleynet l´affirme:

> "**La manifestation rimbaldienne a la jeunesse des éclats de la seconde moitié du XIXème siècle français. Elle est historiquement produite dans la jeunesse, dans l´adolescence du bouleversement idéologique que marquent des écrivains et des peintres**" (102).

Il a été presque impossible qu´une telle correspondance ait lieu au Portugal, car celui-ci n´a pas connu une quelconque tradition au niveau de l´impressionnisme.
Cependant, nous pourrons souligner l´idée de prolongement des prémisses de Cesário Verde (écrivain portugais de la fin du XIXème siècle), notamment chez Almada Negreiros.

La société portugaise de la fin du XIXème siècle/début du XXème siècle a eu des conséquences dans la culture, d´où les actions qui ont eu lieu n´ont pas été tout de même de nature permanente.

---

102 - Marcelin Pleynet, "Art et Littérature", Seuil, Paris - 1977, page 195.

Cependant, c'est dans un contexte de discontinuité que nous devrons analyser le panorama des manifestations artistiques, et à savoir les correspondances possibles.

En ce qui concerne la correspondance entre la littérature et la peinture à l'époque de l'impressionnisme (fin du XIXème siècle), Guillaume Apollinaire a lutté pour l'art intégral à propos du cubisme.
Au Portugal, la réception à cette époque-là a vraiment été plus accentuée:

> on constate une réceptivité pour la publication et pour la traduction de textes, parmi nous, de G. Apollinaire, de Marinetti; et nous devrons souligner l'action très remarquable des Delaunay qui ont choisi le Portugal pour vivre pendant la Première Guerre Mondiale, et d'où le contact avec quelques artistes portugais, comme Amadeo de Souza-Cardoso, A. Negreiros, Eduardo Viana, et José Pacheco, aura eu une importance déterminante dans la façon de regarder l'avant-garde française;
> outre cette réception de la culture française à travers les Delaunay, une action réciproque a eu lieu, qui a contribué sans doute à insérer et à justifier l'investigation picturale du cubisme orphique en ce qui concerne la recherche sur la lumière et sur la couleur.

Dans les panneaux d'Almada, la représentation artistique du quotidien est l'un des plus importants leitmotiv.

Le réalisme pictural est précisément celui de la représentation du quotidien, non seulement urbain mais aussi rural où des personnages, des situations ou des thèmes, personnages d'un milieu généralement défavorisé, tels que les bonnes, les prostituées, les ouvriers, les marins, les paysans, y défilent.
Les hommes, mais aussi les femmes, et d'où, de cette galerie féminine, on peut par exemple, démarquer le cas des varines (de "**ancas opulentas**", chez Cesário Verde, et chez Almada).
Ce sont les hommes et les femmes d'une Lisboa surtout crépusculaire, dont Cesário et Almada, l'un et l'autre, ont réussi à traduire avec une telle précision comme s'il s'agissait d'un même langage, le lieu et la voie des anti-héros du quotidien urbain: en fait les sujets évocateurs des lusitaniens.

Ce n'est qu'à l'indétermination de l'avenir que le discours pictural chez Almada prend sa fin (sa limite); ce qui signifie que la représentation picturale est intrinsèquement liée à la société portugaise la plus authentique, comme la racine de la réalité même.

Donner la parole à l'homme, c'est lui communiquer l'avènement de l'homme.

De cette façon, le discours artistique d'Almada Negreiros est le discours de l'homme total.
Mais, le discours de l'homme total gardait, naturellement, une idée d'histoire aussi correcte que possible.

A la recherche de l'identité nationale et culturelle portugaise, le besoin d'une évocation devrait correspondre (se dresser) à l'avenir et non au passé; ce qui, en signifiant peut-être la reconnaissance des périodes les plus renoncées des lusitaniens, devrait aussi signifier tout ce qui avait été la négation du caractère le plus valable de la race lusitanienne en tant que peuple ayant un destin collectif, comme par exemple les évocations des passés sans histoire, ou des passés sans compréhension tel qu'a été celui d'Alcácer Quibir et de D. Sebastião (103).

Depuis "Orpheu", symbole d'affirmation collective, au domaine littéraire, mais aussi au domaine des arts plastiques, A. Negreiros l'a démontré comme l'un des modernistes de la première génération.

Tout le long de sa vie, Almada a sûrement eu une conscience très nette de la dichotomie entre l'individu et la collectivité.
La dichotomie pour une connaissance plus approfondie de

---

103 - Dans un texte daté de 1926, Almada nous propose d'une manière assez remarquable, une explicitation pour le problème national symbolisé par D. Sebastião (roi du Portugal, au XV-ème siècle), en tant que roi disparu en Afrique du Nord pendant la conquête de Alcácer Kibir, dont la faillite a peut-être été à l'origine de l'atteinte messianique (de l'arrivée du roi); et pour cela même, l'idée de "saudade" est devenue une vraie caractéristique du sentiment intrinsèque du peuple portugais.

la création, pour un plus grand engagement de la modernité.

De "Orpheu", de "Portugal Futurista" et de beaucoup d'autres publications du domaine littéraire ou du domaine plastique, Almada va s'éloigner petit à petit, des corpus d'affirmation collective, comme affirmation de groupe.
Cependant, son travail de création, l'affirmation de l'individu dans la collectivité, même si l'isolement est plus profond, sera de même pour l'art l'affirmation du collectif, tel qu'il le fait sur les fresques des quais maritimes à Lisboa.
Il s'agit d'une transposition du parcours vital du sujet à la modernité.

Si dans les années 10-20, la modernité chez Almada est une modernité collective; dans les années 40-50 elle sera une modernité individuelle. Si dans la génération de "Orpheu", Almada affirme l'individualité dans le collectif, dans la génération du néo-réalisme et du surréalisme, Almada affirmera la collectivité dans l'individuel:

> l'idée de collectivité comme transposition, comme changement, c'est l'idée d'histoire, c'est l'idée de la nation portugaise.

L'imagerie visuelle ou l'imaginaire thématique d'une littérature moderniste qui, de "Orpheu" à "Presença", a développé l'idée du clown, de l'arlequin et du jongleur (d'ailleurs, originaire de France, depuis le XIXème siècle), constituera d'après les suggestions littéraires de Raúl Brandão de la fin du XIXème siècle, un leitmotiv particulier dans la première modernité portugaise.
Non seulement littéraire mais aussi plastique.

Almada Negreiros répercutera sur les personnages de l'arlequin, de Pierrot, des jongleurs, l'emergence de la modernité européenne. Il en sera de même du point de vue plastique à travers d'autres personnages liés (à la réalité) au réel, surtout à la vie de Lisboa, pour un idéal de fantaisie et d'imaginaire.

"**C'est une épiphanie dérisoire de l'art et de l'artiste**", affirme Jean Starobinski. Et il s'interroge sur la nature de la séduction exercée par l'image du clown ou l'épiphanie du mystère de l'objet esthétique

qui médiatise l'art et l'artiste. Il s'agit de matérialiser l'oeuvre plastique par le jeu ironique comme valeur d'une interprétation.

Almada recrée cet imaginaire dans les fresques de Lisboa.
Il le recrée au moyen d'une interprétation critique et mythique, ou d'un point de vue impressionniste et futuriste, mais par la technique des contrastes simultanés, par exemple dans "Saltimbancos".
Il s'agit du discours de la linéarité, dans le domaine littéraire et aussi dans le domaine des arts plastiques. Linéarité qui est associée tout de même à une idée de profondeur idéologique et psychologique.

Les métaphores abstracto-concrètes établies par la thématique et par les personnages aux fresques des gares maritimes, se résument à un discours particulièrement figuratif où le langage se centralise à une religiosité presque spatiale, une attitude messianique, de l'annonciation de l'avenir.

La localisation géographique du Portugal et de l'Europe même, en constituant le besoin d'ouverture européenne, révélateur du premier modernisme portugais, est l'origine des structurations d'ordre géométrique et l'idée mentale des expressions littéraires. Cependant cela n'empêche pas de provoquer du point de vue de l'espace, l'idée d'une structuration mathématique et cosmologique qui, pour être civilisationnelle, offre aux panneaux des quais, une identité renommée nationale et inter-culturelle.

Dans les fresques des quais, les métaphores abstracto-concrètes ne sont pas les métaphores d'une génération, mais les métaphores de notre réel quotidien, de notre contemporanéité, de notre héritage civilisationnel.

Depuis la peinture impressionniste française, la thématique constituée par la figuration des arlequins et des jongleurs s'établit, et c'est précisément chez Picasso que gagne la modernité des débuts du siècle.
La même thématique sera développée au Portugal par A. Negreiros, soit dans la littérature, soit dans les arts plastiques, particulièrement dans le dessin.

L'univers plastique d'Almada sera en consé-

quence marqué par la figuration des arlequins et des jongleurs, figuration qui signifiera aussi une première approche de l'artiste avec la société, ou, selon la perspective d'Almada même, la matérialisation du rapport individu/collectivité.
La figuration plastique sera plus tard influencée par la réalité sociale et humaine.

Dans les fresques du Tejo, les images, les symboles et les allégories constituent les métaphores essentielles (métaphores abstracto-concrètes du discours figuratif), définies par l'articulation du temps euphorique de la rénovation avec la réalité sociale et humaine disphorique.

L'évidence significative est donc la représentation d'une figuration qui devient sujet d'une poétique révélée par le discours, qui cherche, au passé de l'histoire, l'annonciation de l'avenir.
L'annonciation est aussi la conséquence de la conciliation de la culture européenne avec le nationalisme portugais ou la formation mutuelle, ou l'inter-culture d'une modernité qui, pour la génération de "Presença", aura trouvé dans l'individualisme tout ce qu'il y a de plus vrai.
Cependant pour Almada, l'individualisme se projette à l'idée et au destin du collectif.

3.2.2.
D´APOLLINAIRE À ALMADA. LA MODERNITÉ

Depuis la correspondance entre la peinture et la littérature, ou depuis l´idée d´un art intégral, selon Guillaume Apollinaire, l´avant-garde de Paris commencée avec la révolution cubiste, développe un processus protagonisé par Apollinaire même et par d´autres comme Blaise Cendrars, Jean Cocteau, etc.

Le cubisme orphique théorisé par Robert Delaunay comme principe de l´art abstrait est la raison de différents exercices de correspondance.
L´idée orphique aurait été systématisée par Apollinaire en 1912, en affirmant "**la forme comme existence abstraite**" (Paul Klee) pour une période constructive où la peinture se présente comme expression non-objective, et où l´idée cubiste est remplacée par l´idée de la couleur comme forme et thème, simultanément; ce qui fait développer d´autres processus caractérisés aussi par l´expression littéraire:

c´est le cas, par exemple, de "Calligrammes" (d´Apollinaire lui-même);
de "Tour" (poème de 1913, de Blaise Cendrars qui est dédié à Robert Delaunay et inspiré par sa peinture);
ou des expériences plus complexes comme la représentation synchrome qui, selon Apollinaire, Cendrars et Sonia Delaunay démontrent, en 1916, l´essai de la simultanéité, tant au niveau du texte qu´au niveau de la couleur, par la négation des frontières artificielles des formes expressives spécifiques, l´art étant entendu comme idée globale où la peinture et la poésie peuvent coexister éventuellement dans un même objet, comme cela a été le cas par exemple, du poème-tableau.

De cette correspondance, entre la peinture et la poésie, qui est tout à fait un événement inédit et

inattendu, la situation nouvelle est la condition de la propre modernité comme phénomène inter-artistique, opéré à partir des conditions concrètes du post-impressionnisme, et c'est pour cela que l'on assiste à un développement d'autres sensibilités et styles artistiques, comme cela a été le cas de certaines formes surréalistes, notamment à travers une peinture automatique ou gestuelle, où l'appel au subconscient est le principe qui conditionne un nouveau dire poétique.

Dans l'un des textes de Guillaume Apollinaire, daté de 1912 et publié dans "Les Soirées de Paris", on propose une définition de l'idée d'art basée sur la dichotomie création/illusion, c'est-à-dire, sur l'action de l'artiste en fonction de la perception de l'image artistique comme création de nouvelles illusions.
En 1907, Apollinaire fait déjà l'approche au problème de la création (à propos d'Henri Matisse) en disant que la création concerne l'objectif essentiel "**d'organiser le caos**":

> il faut constituer un ordre pour systématiser le principe de la création artistique, justifié par l'instinct qui est, par contre, le paradigme expressif, extérieur au processus créatif, en ce qui concerne le principe de l'ordre comme la mesure des choses.

On constate que la question de l'instinct est très importante pour G. Apollinaire dans le sens de l'affirmation des "**vertus plastiques**", lieu de la pureté, de l'unité et de la vérité comme des constantes plastiques universelles; l'art s'humanise par le fait même dont la pureté est la raison de l'instinct.

Certainement, en Europe, l'évolution de la peinture (la peinture pure et la peinture abstraite) envisagera l'homme même, comme centre du propre processus de la peinture qui se purifie à l'Occident, ou le chemin évolutif des avant-gardes européennes du XXème siècle.

Pour Apollinaire, le phénomène artistique (indépendamment des mouvements ou des expressions d'avant-garde comme le cubisme) devrait être entendu comme phénomène intégré dans la vie de l'homme, comme l'expression pure de la nature humaine.
Pour cela, on propose la circonstance de l'art intégré par rapport à l'époque, au niveau de ce qui devrait placer la modernité en tant que situation spécifique du ré-

cepteur.
Le jugement critique doit développer les oeuvres et les auteurs, en tant que mode et goût d'une esthétique.

Comme opposition à l'académisme, la conscience artistique d'Apollinaire, déjà en 1912, était dirigée vers la révolution picturale que "Les demoiselles d'Avignon" de Picasso (1907) a annoncé.
Comme opposition à l'académisme, il y a la manifestation nette d'un idéal nouveau qui va nier ou transformer le comportement traditionnel au niveau de l'expression artistique et de la créativité.

L'idéal nouveau est basé sur un concept de représentation et sur un concept de la nature.
Si Albert Gleizes nous propose "**l'invention et l'observation**" comme des présupposés d'une capacité nouvelle de faire la création, Marcel Duchamp "**essaie de symboliser le mouvement de la vie**".

Il faut souligner, indépendamment de la proposition essentielle du futurisme et de sa spécificité expressive, qui ont été très importantes pour le phénomène artistique en général, tant les expériences chronophotographiques, que les essais conséquents de la cinématique, en s'assumant comme contributions positives pour la propre organisation créative à travers une nouvelle expression comme l'idée et la structure de la conception créative en soi-même.
Chez Metzinger, par exemple, l'expression artistique est (selon Apollinaire - 1911), nettement cinématique, et "**a pour fin de montrer la vérité plastique sous toutes les faces et sans rénoncer au bénéfice de la perspective**".
La modernité s'impose comme conquête du nouveau, comme rupture du conventionnel, et pour cela la vérité sera toujours nouvelle.

Entre la culture artistique française, capitale européenne de la culture occidentale, et les autres cultures, se développe un contact plus ou moins fécond où (en partie) l'avant-garde artistique internationale naîtra du "**contact sublime**" (Apollinaire) avec l'authentique tradition occidentale; où encore, par rapport à l'avant-garde de l'U.R.S.S., par exemple, le goût et le secret d'une nouvelle perception de l'art populaire oriental seront essentiels à l'avant-garde russe même:
la nouvelle culture artistique russe aura comme l'une des manifestations premières le ray-

onnisme de Larionov, directement lié au "**futurisme métallique de Marinetti**" (Apollinaire).

Le rayonnisme est aussi la manifestation des sensations et des sentiments de l'artiste, où "**convergent toutes les impressions, toute la lumière**" (Apollinaire - 1914), et où "**l'humanité moderne**" sera à l'origine d'une "**véritable découverte esthétique**", constituant l'objet artistique pour Larionov, un projet de l'art universel où se démontre aussi le désir de renouveler "**notre vision du monde**" et de "**connaître finalement l'univers**".

Au-delà de la spécificité de différentes propositions esthétiques et picturales du XXème siècle, c'est-à-dire, des propositions concernant la recherche plastique pure, totale et autonome par rapport au milieu et à la nature. Il y a encore le besoin de faire référence à la tentative d'équationner l'objet et le phénomène artistiques, en direction à l'événement d'un art plus complet, par l'alliance de la peinture avec d'autres disciplines et manifestations artistiques.
C'est le cas par exemple, de "Parade", composition musicale de Erik Satie adaptée à l'espace plastique et scénique par Picasso et Matisse.

Avec "Parade", l'année 1917 reste, de cette façon, marquée par une manifestation qui va trouver immédiatement un écho avec l'Esprit Nouveau, en désirant fondamentalement démontrer la possibilité de traduire la réalité représentée par la dichotomie analyse-synthèse, développée dans l'objet qui, ainsi, va nous transmettre une émotion esthétique nouvelle et renouvelée.

Apollinaire a été l'un des plus connus gardiens du cubisme:

> "**le cubisme est ce qu'il y a de plus élevé, aujourd'hui dans l'art français**" (Apollinaire - 1911). De cette façon il a considéré, soit une réaction nécessaire à l'art traditionnel, soit une école; c'est-à-dire que, plus qu'un système, il y avait avec le cubisme la prétention d'être au-delà de quelques circonstances temporelles.

Pour mieux comprendre le panorama artistique français du début de ce siècle, il fallait recourir à Guillaume Apollinaire.

Bien qu'Apollinaire ne soit ni un critique d'art, ni un authentique technicien de la peinture, nous pouvons penser que ses "Chroniques d'Art" sont absolument très remarquables et signifient un engagement et un témoignage dans l'établissement de l'idée et du chemin de la peinture pure (comme voie pour la peinture abstraite), étant toujours l'objectif fondamental de l'art moderne.

On pourrait dire que, au XXème siècle, la France a joué un rôle culturel et artistique de premier rang, d'ailleurs généralement reconnu même au niveau civilisationnel, en confrontant la situation culturelle française comme civilisation dont le témoignage est recueilli à partir des civilisations anciennes de la Grèce et de Rome:

> la France poursuit, de cette façon, la mission civilisatrice, comme nation intelligente et ouverte qu'elle est, selon les mots d'Apollinaire en 1906.

L'inspiration des artistes modernes en France est liée au concept de Nature, c'est-à-dire, selon Apollinaire, "**les beautés naturelles (de chaque région de France) auront renouvelé l'inspiration des artistes**".
Ainsi, il est curieux de vérifier dans le contexte géographique, la mutation même qu'a subi l'installation pour de grandes périodes de temps des artistes parisiens.

Avec l'occurrence du mouvement cubiste, la région nord de la France, la Bretagne notamment, est remplacée par les Pyrénées Orientales et plus tard, par la Provence.
Pendant quelque temps, Céret serait la capitale du cubisme ("**La Mecque du cubisme**") pour ne plus l'être à partir de 1914.
Ainsi le nord est remplacé par le sud à nouveau, où les exemples de Picasso et Derain à Nimes et à Nevers, Braque à Sorgues/Avignon (comme auparavant Cézanne à Aix-en-Provence), entre beaucoup d'autres comme Matisse ("**le fauve des fauves**"), Friesz, Férat, ont fait du Midi français le lieu idéal pour la poursuite (et réalisation) des propos picturaux qui sont conçus à Paris.

Plus qu'un temps de vacances, la recherche de nouveaux espaces de travail est liée à une préoccupation pour laquelle une nouvelle atmosphère est désirée afin de promouvoir une nouvelle approche entre l'artiste et

la nature.
La référence du sud géographique des Pyrénées et de la Provence crée un antagonisme relativement au nord:

avec le cubisme, le nord atlantique donne la place au sud méditerrané.

Ce sont des concepts et réalités distincts de la nature où la luminosité et la température de la couleur s'opposent:

d'un espace froid et d'une atmosphère neutre, celle de la Bretagne;
on passe à un espace chaud et à une atmosphère lumineuse, celle de la Provence;
signifiant éventuellement une relation très active de la nature avec le phénomène artistique, en tout cas d'une façon différente de ce qui se passait avec Cézanne;
tandis que la génération impressionniste a subi la nature d'une manière intériorisée;
la génération cubiste a subi la même nature d'une manière extériorisée.

Un tableau comme "**manifestation silencieuse et immobile**" (Apollinaire - 1913) symbolise d'une certaine façon, les nouvelles préoccupations picturales de ce temps-là; ce qui veut dire que l'objet pictural commence à avoir une certaine autonomie par rapport à la réalité visuelle.

Les expériences abstraites de Picabia en 1913, les peintures des cubistes non-ortodoxes de Puteaux ou "Section d'Or", ainsi que le nouveau simultanéisme orphique de Robert Delaunay en 1912, se constituent comme une donnée référentielle extrêmement importante qui ne peut pas être ignorée.
Dans la pratique, on consacre le passage de l'analyse à la synthèse, de l'empirique au conceptuel, du physique au scientifique.

La nouvelle réalité picturale se constitue alors comme l'invention de nouvelles formes, d'un nouvel espace, indépendant de la réalité visible et visuelle, ou l'état orphique dont R. Delaunay nous parle, est, inévitablement la solution d'un nouveau chemin pour l'indépendance du processus pictural, relativement au monde des formes conditionnées, soit par la réalité, soit par la nature.

La peinture pure correspond à l'idée de l'abs-

traction comme fin. Pour cela la rencontre de différents mouvements esthétiques et artistiques nous montre le chemin pour l'art plastique entièrement nouveau.

Au-delà du grand poète qui a été G. Apollinaire, notamment comme chroniqueur de son temps, comme unificateur d'une conscience d'avant-garde, comme défenseur d'un nouvel art intégré, soit au niveau de l'image, soit au niveau du texte, il a une responsabilité et un mérite remarquable.

Apollinaire a fait la défense de l'artiste total, pas seulement le poète, pas seulement le peintre; Son témoignage étant un véritable exemple d'une correspondance entre les arts, comme cela ne s'était jamais vu auparavant.

Le chemin pour l'abstraction ou pour la peinture pure s'est construit en différentes étapes:
au-delà de l'expressionnisme, après l'abstractionnisme lyrique de Kandinsky (en 1910), de l'orphisme de R. Delaunay (en 1911), des expériences cubistes d'inspiration géométrique, plus tard abstraites et néo-plasticistes de Mondrian (en 1912), du suprématisme de Malévitch (en 1913), des expériences cubistes de Kupka (en 1912), il faut encore considérer le mouvement des cubistes de Puteaux qui ont su, d'une certaine façon, révolutionner à l'intérieur le propre cubisme.

Avec la "Section d'Or", désignation du groupe de Puteaux, les transformations opérées dans les propos picturaux sont d'une grande signification, puisque les peintres de cette école se déplacent à l'intérieur d'une très grande liberté de conceptions créatives (par l'opposition dialectique entre systèmes anciens et systèmes nouveaux) et que de ce fait, les cubistes de Puteaux ont prolongé le cubisme comme mouvement de permanente réflexion et d'avant-garde.

L'esprit scientifique et mathématique qui a inspiré Puteaux (où l'on questionnait aussi certaines problématiques de la Renaissance du point de vue du XX-ème siècle), a apporté la transformation de la mathématique picturale dans une physique représentative, notamment à travers Juan Gris.
De ce fait, le cubisme de Puteaux a été, de tous les cu-

bismes, le plus conséquent comme l'essence cubiste en direction à l'abstraction.

L'ordre dont a parlé Maurice Denis (1890), en étant un ordre abstrait qui intéresse d'abord la peinture et seulement après la réalité, se concrétise totalement avec l'esprit d'abstraction ou de la peinture pure.

Les propos d'Apollinaire ont été extrêmement importants pour l'avant-garde initiale de la modernité du XXème siècle.
Leur action, soit au niveau de la production littéraire, soit au niveau de la critique et des idées, a été un exemple clair pour une nouvelle vision du monde.

Apollinaire était hors et dans les grands moments initiaux de la création moderniste.
De cette manière, on pourrait dire qu'Apollinaire a été aussi le témoin vif d'une relation culturelle et artistique entre le Portugal et la France.
Relation unilatérale qui a d'abord permis à une génération moderniste portugaise dont Almada Negreiros a été l'un des principaux protagonistes, le contact et le développement des idées d'avant-garde et de modernité.

Pour Almada, Marinetti a été le père du futurisme, et Apollinaire l'explicitateur du cubisme et de l'art moderne en général.

La modernité française (dont Apollinaire a été l'un des plus importants responsables au niveau de la création et au niveau de la pensée), a eu une répercussion plus immédiate et plus directe, au Portugal et chez Almada, principalement en raison de la présence des Delaunay au pays lusitanien.

L'exacte mesure de l'importance d'Apollinnaire au Portugal, et concrètement chez Almada, touche nécessairement l'avant-garde qui est produite par la révolution cubiste.
Chez Almada, la dichotomie cubisme-futurisme, a l'évidence de la modernité, probablement en exprimant des actions distinctes d'un même comportement:
de la projection théorie vs pratique,
la correspondance réciproque futurisme vs cubisme.

Chez Almada:

le futurisme nous apparaît pour concrétiser une action liée à la théorie, prédominamment littéraire;
le cubisme apparaît pour concrétiser une action liée à la pratique, prédominamment plastique.

Entre les expressions littéraire et plastique, la liaison entre la théorie et la pratique matérialise chez Almada le poète/dessinateur.

Les fresques des gares maritimes de Lisboa réfléchissent un profond sentiment de la réalité portugaise où les formules expressives, cubiste et néo-cubiste répercutent une pratique dont l'action révèle l'importance de la contribution d'Apollinaire comme l'un des premiers dynamisateurs des avant-gardes initiales françaises et européennes.

3.2.3.
AMADEO ET ALMADA

> "**Em Portugal é necessário inventar o próprio meio da Arte**" (104)
> "**Quando o extraordinário pintor português Amadeo de Souza-Cardoso apresentava em público as suas telas, os nossos compatriotas traduziam estes dois versos de António Nobre (qué dos pintores do meu Portugal? / qué d´eles que o não vêm pintar?) por portuguesadas e tinham afinal a íris fechada à legítima luz de Portugal!**" (105)

En 1916, Amadeo de Souza-Cardoso a réalisé sa première exposition individuelle au "Salão de Festas do Jardim de Passos Manuel" à Porto (d´ailleurs, il s´agissait d´une exposition que l´on a intitulée d´abstractionniste), et plus tard, la même exposition a été réalisée à Lisboa, à "Liga Naval".

N´étant pas une exposition futuriste, elle a été cependant d´une très grande importance dans le contexte du mouvement futuriste portugais, puisque l´attitude d´Amadeo a vraiment développé un processus dynamique qui s´est achevé quelques mois plus tard avec la publication de la revue "Portugal Futurista".

---

104 - Almada Negreiros, "Modernismo", Lisboa - 1926. In, "Obras Completas" (textos de intervenção, vol.6), Editorial Estampa, Lisboa - 1972, page 63.

105 - Almada Negreiros, "Vistas do SW", in Sudoeste, n 2, Lisboa - 1935. In, "Obras Completas" (textos de intervenção, vol.6), Editorial Estampa, Lisboa - 1972, page 183.

À propos de l'exposition d'Amadeo à "Liga Naval", Almada Negreiros a fait publier un feuillet qui était destiné au "**mais célebre pintor avancado português**", selon les mots du poète Fernando Pessoa, où l'on classifie l'exposition comme "**documento conciso da Raca Portuguesa no século XX**", et où l'on proclame, simultanément, Amadeo comme "**a primeira descoberta de Portugal na Europa no século XX**" (108). On propose Amadeo comme le centre du rapport entre le Portugal et le XXème siècle du point de vue du modernisme et de la modernité.

D'un côté, l'hypothèse du "**maior pintor português**", comme nous l'a dit Diogo de Macedo (1930); de l'autre, le silence qui s'est concrétisé autour de la personnalité d'Amadeo. C'est le retour à une certaine idée de l'ordre de la vie nationale, seulement contestée à partir des années 50 et 60, quand les portugais commencent à posséder la mémoire et la compréhension, selon la pensée de J.-A. França.

L'exposition qui a été réalisée par Amadeo de Souza-Cardoso, en 1916, fut considérée par Paulo Ferreira comme "**a primeira e mais importante manifestação de arte moderna**" au Portugal.
L'exposition a synthétisé l'idée d'un nouvel art comme l'indique le poème de Rimbaud qui était transcrit dans le catalogue de l'exposition (107).

Au Portugal, le futurisme a été questionné comme manifestation d'opposition et aussi de contestation à l'académisme et au traditionnel, en même temps que l'idéaire et la frontière des théories de Marinetti étaient en train de se préciser, d'ailleurs sans grande

---

108 - Almada Negreiros, "Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso", Lisboa - 1916. In, "Obras Completas" (textos de intervenção, vol.6), Editorial Estampa, Lisboa - 1972, page 22.

107 - Notamment par la transcription des vers suivants:
"...
Nous savons donner notre vie toute entière,
tous les jours.
Bénissons la vie!
Saluons la naissance du travail nouveau."

rigueur.
À propos du futurisme, on a entendu, souvent, que le mouvement de Marinetti a fait la convergence d'autres expressions artistiques, notamment celle du cubisme.

Pour Alfredo Pimenta ([108]), Amadeo de Souza-Cardoso a eu la prétention, avec l'exposition de Lisboa, de donner à connaître directement les idées esthétiques modernes, en nous suggérant que beaucoup de tableaux d'Amadeo ont subi l'influence des oeuvres très connues de peintres de l'avant-garde européenne, comme c'est le cas de Picasso, de Gris et de Duchamp.
Pour Vaz Passos ([108]), Amadeo est un nouveau, un artiste de "**requintadas faculdades sensoriais**", lui reconnaissant le propos d'abstraction comme l'arrivée "**do que a vida lhe sugere**", ou la raison d'être de la vie, justification même de l'activité artistique.

Si Alfredo Pimenta fait intégrer Amadeo dans le mouvement futuriste, Vaz Passos intègre Amadeo dans le mouvement abstractionniste, tout à fait inexistant au Portugal.
Amadeo de Souza-Cardoso est alors, grâce aux expositions de 1916, adopté par les futuristes portugais.
Pendant l'âge de jeunesse, Amadeo et son oeuvre "**vivent désormais dans le strict royaume de la révolte et de l'espoir**", selon l'opinion de Jean Cassou ([110]).

Amadeo de Souza-Cardoso, peintre de personnalité instinctive et de destin tragique, d'existence intense mais fugace, est un véritable peintre moderne portugais des années 10, et le principal moderniste des années 20, surtout du modernisme occidental européen, et c'est encore un cas extrêmement complexe en termes cri-

---

[108] - Il s'agissait d'un critique portugais de cette époque-là qui nous a donné des informations très curieuses à propos des expositions d'Amadeo en 1916.

[108] - Il s'agissait aussi d'un autre critique portugais de cette époque-là (1916).

[110] - Jean Cassou, Paris - 1959. In, Catalogue de l'Exposition Rétrospective d'Amadeo de Souza-Cardoso à la Fondation Calouste Gulbenkian (Centro de Arte Moderna), Lisboa - 1983.

tiques de l'histoire même de l'art portugais.

Amadeo, dont le "**futurismo só inocentemente praticava**" (J.-A. França), a été l'objet d'un texte d'Almada en 1916; d'ailleurs, un texte fondamental directement lié à l'exposition de "Liga Naval". Donc l'essentiel de la problématique de l'art était la question futuriste.

Le propos pictural d'Amadeo est celui d'une modernité dynamiquement engagée et qui dépasse son propre temps. La validité de ses propos s'affirme toujours comme réalité, et c'est pour cela que le cas d'Amadeo (et aussi celui de Santa-Rita Pintor) correspond à une avant-garde nationale portugaise qui a signifié, par contre, la compréhension portugaise de l'esthétique moderne européenne.

Si Amadeo est en effet, l'exemple impair d'un modernisme occidental des années 20, il est aussi et d'un autre côté, pendant les années 10, l'exemple impair de la compréhension portugaise de la modernité.

Tandis qu'Amadeo de Souza-Cardoso poursuit son aventure plastique, ses compatriotes portugais à Paris (sans réussir à s'affirmer) développent, cependant, des processus qui sont liés:

au futurisme, chez Santa-Rita Pintor;
à l'intersectionnisme, chez Armando de Basto;
au simultanéisme, chez Eduardo Viana.

Le contact avec les Delaunay, en 1913, va permettre d'avancer, à partir de la réflexion, tant à propos de la viabilité du cubisme, qu'à propos de la viabilité de la théorie orphique.

C'est avec l'expérience cubiste, fondamentalement, que Amadeo trouve un destin pour son aventure plastique. Non, parce qu'il a été un peintre cubiste, mais surtout, parce qu'il pense que le mouvement cubiste est le chemin logique et naturel pour la peinture abstraite:

> avec Amadeo, le cubisme réalise le projet géométrique pour qu'un autre chemin commence dans l'art occidental.

Avec sa première exposition individuelle, Amadeo concrétise dans la dichotomie entre la nature buco-

lique de Manhufe (111) et le monde dynamique de la civilisation de la machine et de la vitesse, une attitude de réflexion et d'adaptation où la solitude du nord s'oppose immédiatement au futurisme du sud (à Lisboa), et qui se matérialise, d'une certaine façon, avec la publication de "Portugal Futurista".

Amadeo de Souza-Cardoso a été le représentant le plus important d'une génération de portugais en apprentissage parisien, avec bien d'autres portugais comme Francisco Smith, Manuel Bentes, Emmérico Nunes, Domingos Rebelo, José Pacheco, Alberto Cardoso, Manuel Jardim, Santa-Rita Pintor, Armando de Basto et Carlos Franco.

L'apprentissage parisien a eu comme objectif chez Amadeo, et selon Diogo de Macedo, la fonction de "**aprender livremente os segredos que convinham ao seu sonho**".

Au-delà de son indépendance face aux mouvements picturaux, Souza-Cardoso participe en quelque mesure dans la polémique cubiste qui s'est déroulée depuis les années 10.
Amadeo en participant au "Salon des Indépendants" (1912), attire l'attention de personnalités comme Apollinaire et André Salmon.

Manhufe (village où Amadeo est né) restera toujours la référence fondamentale dans son aventure plastique:

principalement par la convergence symbolisée par les modernités parisienne et portugaise.

À Manhufe:
- premièrement l'idée expressionniste,
- finalement, l'idée du propos abstracto-futuriste;

font délimiter les paramètres et les contours de la peinture d'Amadeo dans un processus évolutif par la progression de densité, en transformant à l'intérieur les mécanismes perceptifs et esthétiques, et, en dépassant la forme par la poésie. Il est en train de changer la construction par la destruction, en se comportant de ma-

---

111 - Il s'agit du village natal où Amadeo a vécu de nombreuses années, même après l'expérience parisienne.

nière très proche des dadaistes. C'est-à-dire qu'Amadeo culmine dans le collage un ensemble de préoccupations nouvelles et précoces, où la rigueur établie par la matière, donne lieu à l'esprit qui invente la liberté.

La peinture d'Amadeo après 1916, fait le parcours d'un développement incessant de la dynamique futuriste, en arrivant quelques fois à l'essence dadaïste:
par l'instinct superposé à la raison;
par l'absurde superposé à la logique.

Dans le contexte du Portugal, Amadeo apparaît comme le premier de la peinture moderne portugaise.
Mais aussi comme le protagoniste exceptionnel de l'avant-garde européenne et parisienne des années 10 et 20.
De cette façon, Amadeo est une personnalité-charnière:
récepteur de la modernité de Paris, du futurisme et du cubisme notamment, il a réalisé une oeuvre impaire.

Amadeo a marqué et a influencé décisivement sa génération au Portugal:
son rapport avec Almada Negreiros est non-équivoque;
Amadeo aura été irremplaçable pour la compréhension portugaise de la culture et de l'avant-garde française.

Si le Portugal a découvert Amadeo, Amadeo a découvert l'Europe.

Amadeo est au XXème siècle, le pont entre le Portugal et l'Europe.
De ce fait, la fonction pédagogique d'Amadeo est extensive à toutes les générations modernistes portugaises.
Auparavant, Almada, en essayant de respirer à Lisboa le fameux "**grand air de Paris**" (112), a su réfléchir, par la voie d'Amadeo, sur la compréhension de la modernité française et européenne.

Amadeo de Souza-Cardoso a été le créateur de la peinture moderne au Portugal et en Europe:
il a été le protagoniste de la première géné

---

112 - Eduardo Lourenço, "O Labirinto da Saudade, Psicanálise Mitica do Destino Português", Pub. Dom Quixote, Lisboa - 1978, page 196.

ration moderniste portugaise;
il a été le protagoniste d'une inter-culturalité qui s'est engagée (à l'intérieur du pays) grâce à Almada Negreiros.

Le rapport entre Almada et Amadeo est réciproque et complémentaire:

- Amadeo à Paris, fait découvrir le Portugal en Europe;
- Almada à Lisboa, fait découvrir l'Europe au Portugal.

Le rapport entre le Portugal et l'Europe dans la peinture moderne et dans le mouvement moderniste, passe par le fait d'envisager les prémisses entre Almada et Amadeo.
Amadeo et Almada parviennent à prendre la même réalité portugaise à partir d'une vision différente:
Amadeo transfert la réalité portugaise en expression d'avant-garde;
Almada transfert l'expression d'avant-garde en réalité portugaise.

A cause des circonstances, l'avant-garde d'Amadeo est apparemment éphémère, et l'avant-garde d'Almada est apparemment intemporelle.

Almada prolonge dans l'espace le temps d'Amadeo.

Chez Amadeo, premièrement la peinture, chez Almada, premièrement le peintre; entre la peinture et le peintre, deux conceptions différentes de faire comprendre la modernité:
chez Amadeo, de la peinture au peintre, l'expression absolument comme phénomène international;
chez Almada, du peintre à la peinture, l'expression relativement comme phénomène national.

Par conséquent, on pourra dire que:
chez Amadeo, l'avant-garde se questionne à partir de valeurs européennes;
tandis que chez Almada, l'avant-garde se questionne à partir de valeurs nationales.
Pour cela, et à travers les systèmes logiquement différents, Amadeo et Almada nous proposent des références

pour une même idée de modernité où les temps et les espaces se retrouvent dans la perspective d'un commun discours lusitanien.

3.2.4.
LES DELAUNAY AU PORTUGAL

Au moment de l'événement de la révolution cubiste à Paris, et aussi des idées futuristes de Marinetti en Europe, au Portugal c'était le moment de la naissance d'une génération moderniste qui s'est opposée définitivement à l'académisme comme expression dépassée et anachronique.

De 1914 à 1917 (période de la Première Grande Guerre et aussi l'époque de contradictions sociales et politiques), au Portugal, les propos culturels et artistiques se développaient en coexistence avec une atmosphère d'agitation et de tension, même entre générations antagoniques.
C'est dans ce contexte que:

- "Orpheu" apparaît;
- Amadeo de Souza-Cardoso nous propose sa peinture moderne, authentique expression nationale et originale, qui, n'étant ni impressionniste, ni futuriste, ni abstractionniste, est un peu de tout, selon ses propres mots;
- Santa-Rita Pintor apporte pour le Portugal les idées de Marinetti et du futurisme;
- Almada Negreiros commence un long chemin de modernité;
- Robert et Sonia Delaunay se réfugient au Portugal, à cause de la guerre.

Arrivé en 1914 et reparti en 1916, le couple Delaunay est devenu le symbole vivant d'une avant-garde française toujours présente dont le rapport du cubisme orphique avec la situation portugaise est remarquable du point de vue des résultats inter-culturels.

"A Brasileira" était le lieu des dérangés de ce moment-là, lieu aussi des moments les plus importants de la vie culturelle de la capitale portugaise.

Avec l'arrivée du théoricien de l'orphisme et des contrastes simultanés, la vie culturelle de Lisboa, trop réduite, a été confrontée, tout d'un coup, avec la réception vive et directe de l'art de l'avant-garde française.
Ce sont surtout les portugais Almada Negreiros, Amadeo de Souza-Cardoso, Eduardo Viana et José Pacheco, qui profitent le plus du contact avec les Delaunay, notamment par le moyen de la correspondance écrite, comme Paulo Ferreira le constate.

A partir de la réalité portugaise, les Delaunay ont récupéré culturellement l'idée de la couleur, de la lumière et du mouvement pour une expression plastique différente.

C'est à partir du séjour des Delaunay au Portugal, qu'une relation interculturelle se déclenchera; ce qui traduit en quelque sorte, l'idée de réception comme réciprocité culturelle:

> d'un côté, les propos picturaux véhiculés par les Delaunay, comme porte-parole de l'avant-garde de Paris, sont une référence fondamentale pour la jeune génération moderniste portugaise; et
> de l'autre, c'est le processus artistique même des Delaunay qui serait influencé par leur séjour au Portugal.

On doit souligner l'importance que le Minho (province le plus au nord du Portugal) et Vila do Conde ont eu comme confirmation de la théorie picturale de Robert Delaunay:

> le cubisme orphique ou le simultanéisme des contrastes simultanés est démontré par la nouvelle situation climatique, dont la nature, le paysage et les moeurs populaires, la couleur élément du contraste, démontrent "**a autenticidade, a generosidade, a plenitude da natureza, dos seres e das coisas**" (113), ou les indications de la réalité portugaise, dont le soleil

---

113 - Paulo Ferreira, "Correspondance de quatre artistes portugais avec Robert et Sonia Delaunay", Centre Culturel de Paris de la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris - 1972, page 14.

"**mais humano e mais próximo**" permet de nous faire sentir "**envolvidos numa atmosfera de sonho**", encore selon Paulo Ferreira.

Au Portugal, les Delaunay retrouvent le vrai sens de la vie dont l'intimité est aussi le bonheur pour une joie de vivre, où la condition simple pour la détermination du rapport entre la théorie et la pratique, ou encore la recherche en conséquence du cubisme orphique, comme révolution définitive de la couleur d'après l'impressionnisme, par le chemin de la peinture abstraite.

Du Portugal, Robert Delaunay matérialisera le simultanéisme (terme qui est peut-être de la responsabilité de Blaise Cendrars) comme opposition au cubisme plus ortodoxe, par la voie de la couleur, c'est-à-dire la couleur comme alternative au clair-foncé cubiste.

En effet, la peinture orphique ou peinture des contrastes simultanés ou simultanéisme n'est plus que la peinture de la couleur par la couleur, dont la picturalité s'assume comme totalité sans rapport apparemment direct avec la nature.
Cependant, au Portugal, la problématique de la lumière-couleur, n'aura pas été insensible à la réalité même de la nature.
Il s'agissait d'une contribution, ou d'une influence de climat comme stimulant, à la fois d'une étroite influence d'orientation.

Ainsi que Sonia Delaunay l'a reconnu, "**la lumière d'Espagne et du Portugal nous a aidés à découvrir la distinction, l'acuité d'une couleur, sa vie personnelle**", pour que par la lumière, le contraste et la dissonance simultanée de la couleur, on puisse constituer la fonction de déterminer la forme picturale.

La peinture de Robert Delaunay est, en effet, une déclaration esthétique très nette qui nous affirme la construction de la réalité dans la peinture pure.
R. Delaunay en étant structuralement cubiste (est aussi impressionniste), puisque, on prétend compléter l'aventure impressionniste:

"**l'impressionnisme est une belle victoire, mais incomplète**".

R. Delaunay profitera à partir de Seurat (après les impressionnistes et les néo-impressionnistes),

de la théorie des contrastes des complémentaires, en tournant comme moyen d´expression un nouveau contraste qu´il désigne de contraste simultané, support de l´orphisme et de la peinture de couleur pure.
Le contraste simultané étant la seule base de toute l´expression pure en peinture, apporte le dynamisme des couleurs et c´est le moyen le plus fort de l´expression de la réalité.

Le contraste simultané où "**le contraste est une ressemblance**" (selon R. Delaunay), c´est le développement d´une technique dont l´idée de contraste s´oppose au noir et blanc.

De la peinture qui est réalisée au Portugal, on doit souligner:

de Robert Delaunay, les peintures "Verseuses" et "Portugaises";
de Sonia Delaunay, les peintures "Jouets" et "Marché au Minho", celle-ci, la dernière, une des "**réalisations les plus fulgurantes et les plus visionaires de l´orphisme**", selon Ch. Goerg, cité par Paulo Ferreira ([114]).

Il faut noter encore "Nature Morte Portugaise" de R. Delaunay, projet pour le mur de l´édifice de Misericórdia de Valenca do Minho:

"**l´apothéose de toute l´expression portugaise, où se retrouvent les éléments de toutes les études et tableaux**" ([115]), ou la réalisation d´une authentique fête humaine qui prend place entre "**les oeuvres simples, claires et nettes, vraiments dégagées des tourments de la recherche**", selon les mots de R. Delaunay qui nous élucide sur la révélation de l´état d´âme des deux artistes français au Portugal.

Plus tard on a constaté que le moment portugais a achevé la période de la peinture catastrophique, pour s´ouvrir vers le concept constructif de l´abstrac-

---

[114] - Paulo Ferreira, "Correspondance de quatre artistes portugais avec Robert et Sonia Delaunay", Centre Culturel de Paris de la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris - 1972, page 44.

[115] - Idem, page 45.

tion, d'ailleurs déjà désigné dans les réflexions qui sont écrites après la guerre.

Le rapport interculturel qui pourra être établi entre les Delaunay et la génération moderniste portugaise, se matérialise de deux façons.
D'une manière pratique, à travers la production d'une peinture avec des thèmes et des principes communs, et dans cet aspect, l'exemple le plus significatif est celui d'Eduardo Viana, mais aussi celui d'Amadeo de Souza-Cardoso.

Des portugais, victimes d'une certaine solitude spirituelle, et démotivés d'une certaine façon par l'absence systématique de réponses des Delaunay à leurs amis, Amadeo serait la personnalité la plus énergique et indépendante, à propos duquel et de son invention picturale Jean Cassou a dit qu'il s'agit de "**toutes les plus véhémentes inquiétudes du temps**".

Dans le contexte de la production picturale, la réception des propos orphiques chez Eduardo Viana est une évidence.

L'expérience cubiste, ou plus explicitement le cubisme orphique de Robert Delaunay, n'a pas eu chez Amadeo de Souza-Cardoso, le signifié de révélation qu'il a eu par exemple, chez Eduardo Viana.

Chez Amadeo, l'orphisme est un moment de passage ou transitoire, de référence subsidiaire, où des éléments comme les "Disques" (dont le processus d'élaboration mentale serait développé dans le nord portugais, notamment à Vila do Conde, par la capacité de profiter de l'analyse spectrale de la lumière, comme principe qui oppose à la fonction spatio-formelle, la fonction spatio-luminiscente, en s'opposant, de cette manière, une référence naturaliste au système cubiste plus ortodoxe) possèdent une fonction principalement décorative, n'étant pas important, ni pour la recherche plastique, ni pour l'invention expressive.
Chez Viana, la situation est différente.
Les réalités plastiques de R. Delaunay et de E. Viana sont distinctes, séparées par des concepts qui vont du naturalisme à l'abstraction.

Au-delà d'être peintre et l'un des plus enthousiastes avec le séjour des Delaunay, Eduardo Viana

est vraiment l'animateur du groupe portugais, et peut-être le plus actif en termes de disponibilité pour le dialogue.
Viana a dédié un poème à Robert Delaunay, daté de "Vila do Conde. Deuxième année de la guerre".

Théoriquement, le rapport interculturel qui s'est établi, a une liaison objective avec l'idée d'un projet commun qui n'a pas eu l'occasion de se concrétiser.
Il s'agit de "Corporation nouvelle", association qui est constituée par Sonia et Robert Delaunay, Amadeo de Souza-Cardoso, Eduardo Viana, José de Almada Negreiros, D. Rossine (peintre russe résident à Paris), et plus tard d'autres comme les poètes Guillaume Apollinaire et Blaise Cendrars.
L'objectif principal était la réalisation d'expositions itinérantes qui étaient désignées par "expositions mouvantes", acompagnées de la publication d'albums, étant prévu et préparé l'"Album N 1 des Expositions mouvantes. Nord-Sud-Est-Ouest".

Ce projet d'action artistique auquel les portugais sont engagés, notamment Almada à travers la création des "ballets simultanés" et des "poèmes portugais" (ceux-ci avec la collaboration de Sonia Delaunay), ne s'est pas concrétisé.

Pour les modernistes portugais, les Delaunay ont peut-être été le prétexte d'un idéal et d'une ambition, pas totalement compris, ou le pragmatisme de l'action n'a pas supéré l'émotion, l'intimité et la générosité de la race portugaise, ou encore le travail auquel fait allusion Amadeo dans l'une de ses lettres pour la Villa la Simultané ([118]), est incapable de matérialiser l'action manifestée par Sonia Delaunay.

Il fut dommage de ne pas être possible de réaliser une action culturelle et artistique avec les représentants de l'avant-garde de Paris:
on pourrait expliciter mieux les potentialités du modernisme national.
D'un autre côté, et au niveau de la réception du séjour des Delaunay chez Almada, il serait curieux de vérifier

---

[118] - Nom de la résidence des Delaunay, à Vila do Conde, à peu prés 30Km de Porto.

le grand enthousiasme qui est constaté par la correspondance, surtout avec Sonia Delaunay, où se manifeste l'engagement en projets et actions futures.

"**J'attends de trouver ma gloire en costume simultané**", ou le compromis pour la cause orphique est reconnu par Almada, dans l'une de ses lettres à Sonia Delaunay, aussi constaté par Eduardo Viana qui dit travailler Almada dans les "études simultanés".

Almada a collaboré aussi dans "A Ideia Nacional", dans le sens de faire la divulgation de la présence du couple Delaunay au Portugal et les actions artistiques qui le concernaient.

L'intervention d'Almada a été plus littéraire que plastique, et voilà l'empêchement à une approche à l'idéaire orphique.
Selon Eduardo Viana, les études de peinture chez Almada, sont tout à fait intéressantes, mais très littéraires.
Ce qui peut aussi signifier, et dans une lecture critique postérieure, une préoccupation de correspondance, d'inter-relation d'expressions.
Sur cette idée de correspondance, Almada nous révèle, notamment à propos de "Zénith" de Blaise Cendrars (un poème qui, ci-joint avec une composition de Sonia Delaunay, marque l'événement du poème-tableau en 1916), la nécessité d'une relation effective entre l'Art et la Poésie.

L'importance de la littérature était remarquable, même de la littérature française, où par exemple, Rimbaud, traduit et divulgué par les Delaunay, était de la connaissance et de l'enthousiasme des portugais, ainsi que d'Amadeo de Souza-Cardoso qui utilise l'un de ses poèmes dans le catalogue de son exposition appelée d'abstractionniste, qui a eu lieu en 1916, à Porto et à Lisboa.

Mais le principe du processus de la modernité chez Almada Negreiros est plein de contradictions.
Quand même en 1916, Almada offre le poème "Ronda Alentejana" à Sonia Delaunay, il se trouve absent de collaboration, surtout par rapport au projet des ballets, mais pas seulement.

Almada manifeste son admiration ou la raison d'une adoration quotidienne qui se trouve obcessive:

"**Je vous donnerai toute mon âme épileptique d´admiration pour vous**", déclare Almada dans une lettre de février 1916, pour S. Delaunay.
D´un autre côté, Almada Negreiros laisse sous-entendre au-delà de sa ferveur cubiste (principalement du cubisme orphique), un idéaire de nature futuriste.
Ses contradictions sont en effet, motivées par la dispersion que la modernité portugaise démontre.
La publication du "Manifesto Anti-Dantas e por Extenso" ([117]) est annoncé à Sonia Delaunay avec la référence de son ex-libris:
"**Vivent les choses!**".
Ce qui est élucidatif de l´état d´esprit d´Almada, un an avant le "Portugal Futurista".

---

[117] - Il s´agit d´un texte polémique d´Almada, daté de 1915, in "Obras Completas" (textos de intervenção, vol.6), Editorial Estampa, Lisboa - 1972, pages 9-17, où Almada s´affirme comme:
"**Poeta D´Orpheu**
Futurista
E
Tudo"
Par contre, cela culmine un travail constitué par des "novellas vulgares" (contes), comme "O Mendes", dédié à Cristiano Cruz; "A Engomadeira", dédié à José Pacheco; "O Moinho" - tragédie en 1 acte, dédiée à Eduardo Viana; "A Cena do ódio", dédié à Álvaro de Campos; "A Lenda d´Ignez a linda que não soube que foi rainha"; "Mima Fataxa"; "Os Saltimbancos" - contrastes simultanés, dédiés à Santa-Rita Pintor; "Guia de Poesia de José de Almada Negreiros", dédié aux amis de "Orpheu" et aussi à Blaise Cendrars; "Ballet Véronèse et Bleu", dédié à Sonia Delaunay, ainsi que "Poèmes portugais", projet conjoint d´Almada et de Sonia Delaunay.

3.2.5.
MODIGLIANI, AMADEO DE SOUZA-CARDOSO ET LE PORTUGAL

Amadeo de Souza-Cardoso et Amadeo Modigliani, étant deux peintres d´origine latine, le premier - portugais, de Manhufe, le deuxième - italien, de Livorno, ont été une présence simultanée et parallèle, à Paris depuis 1906, en habitant la Cité Falguière 14, parmi beaucoup d´artistes étrangers, y compris aussi les portugais comme, par exemple, Diogo de Macedo qui écrira, d´ailleurs, un texte-chronique sur la Cité Falguière, qui est encore de nos jours un document remarquable pour avoir une vision très correcte de cette époque-là, pour faire une analyse du moment artistique concerné par les séjours à Paris pendant les années 10 et 20.

Tous les deux, Souza-Cardoso et Modigliani appartiennent à l´École de Paris, et la possibilité d´établir une correspondance entre les deux artistes, notamment au niveau des personnalités, est évidente.

De la "**desgraça da vida e da glória**" chez Modigliani, jusqu´à "**vida sem glória**" chez Cardoso, selon Diogo de Macedo, voilà les correspondances qui ont eu lieu entre les deux artistes.

En 1909, Amadeo de Souza-Cardoso connaît Amadeo Modigliani.
En 1910, tous les deux réalisent une exposition dans l´atelier du portugais situé rue Colonel Combes.
Autant Modigliani que Cardoso apportent d´identiques projets et préoccupations, mais chacun a une conception d´art tout à fait différente.
Volontaires, Cardoso et Modigliani sont allés à Paris par le chemin du rêve, de l´honneur et de la gloire.

Tandis que chez Modigliani la sculpture précède la peinture, chez Cardoso, c´est le dessin qui précède l´expérience picturale, dans un exercice plus complexe où initialement s´équationne le dessin comme moyen et

pratique pour l´architecture.
En 1912, tandis que Modigliani dans la Cité Falguière a développé la sculpture, Souza-Cardoso a développé le dessin à la limite, en se préparant d´une manière décisive pour l´aventure plastique proprement dite.

Au-delà de "XX Dessins" (118), Amadeo de Souza-Cardoso a illustré le comte de Flaubert, "La légende de St. Julien l´Hospitalier".

De 1914 à 1918, Souza-Cardoso revient au Portugal à cause de la guerre, où il se relationne, d´une façon tout à fait particulière, avec Eduardo Viana, José Pacheco, Almada Negreiros, et aussi avec les Delaunay qui étaient aussi au Portugal à ce moment-là.
Ainsi, Amadeo de Souza-Cardoso reste-t-il au nord du Portugal, notamment à Manhufe (Amarante), à Porto, à Vila do Conde et à Espinho, toujours autour de Porto: les moments de son destin de "**português à força**", ce qui veut dire, le rapport imposé obligatoirement au pays lusitanien, qui est ainsi l´origine même de la créativité et des propos qui sont nés (à Paris) et développés (à Manhufe).
Il s´agit d´un destin tragique parce que la mort, en 1918, l´empêche de retourner à Paris.

Modigliani et Cardoso, tous les deux, sont dans la peinture, indépendants en ce qui concerne les mouvements artistiques de l´avant-garde.
Pour cela, la pratique picturale s´affirme dans une recherche qui chez Modigliani constitue l´idée de vérité plastique, obcession d´une "**pintura de realismo viril em vivos contrastes no colorido dolorosamente expressivo na humanidade dos temas, de sóbrio desenho e muito sensível**", comme nous l´indique Diogo de Macedo; et, chez Cardoso, la recherche reste, en effet, comme affaire spécifique de l´invention et de l´originalité esthétique:

> si chez Modigliani l´indépendance expressive est synonyme de totale rupture avec les avant-gardes conventionnelles, comme le cubisme, le futurisme, et l´expressionnisme;
> chez Cardoso l´indépendance expressive est

---

118 - Il s´agit d´un album de dessins qu´Amadeo a fait publier à Paris, en 1912, avec un texte - préface, de Jérôme Doucet.

l'exploitation, d'une synthèse (des avant-gardes), comme le cubisme, le futurisme et l'expressionnisme, mais aussi l'impressionnisme et le dadaïsme.

Victimes de la vie, Cardoso en 1918 et Modigliani en 1920, ont disparu très tôt.

Malgré la mort précoce, l'oeuvre des deux peintres a vraiment influencé les générations les plus proches.
On pourra dire qu'il y avait une certaine réception entre Cardoso et Modigliani, une réception de nature culturelle en ce qui concerne le sens de la production artistique.
Mais Amadeo de Souza-Cardoso a su privilégier le contact avec ses compatriotes qui étaient en apprentissage parisien.
Il a été le seul portugais qui ait réussi à dépasser un certain provincialisme, et, pour cette raison, en quelque sorte suffisante pour l'identité moderniste des portugais.

L'oeuvre d'Amadeo de Souza-Cardoso, après sa mort en 1918, tombe rapidement dans l'ignorance et dans l'oubli national.
Mais, il serait en France, en 1925, dans la Galerie Briant-Robert où s'est réalisée la première Exposition Rétrospective, d'ailleurs de consécration postume du peintre, consécration qui, au Portugal, a eu lieu bien plus tard, en 1953, et d'une façon timide, à la Biblioteca-Museu de Amarante.

À partir de l'exposition de 1925 à la Galerie Briant-Robert (Paris), on a publié un catalogue avec une préface du critique français André Arnyvelde.
Cette même exposition a fait d'autres échos, au niveau de textes critiques publiés dans la presse parisienne, notamment:
de Maurice Raynal ([118]), de P. de Nérac ([120]),

---

[118] - Maurice Raynal, in "L'Intransigeant", Paris - 16.6.1925.

[120] - P. de Nérac, in "Comoedia", Paris - 30.4.1925.

de G. Charensol ([121]).

Maurice Raynal établit la comparaison entre Amadeo de Souza-Cardoso et Picasso, Léger, Gris, Braque, Metzinger, c'est-à-dire, avec tous les responsables du mouvement cubiste.
D'ailleurs, la comparaison présuppose la préoccupation commune d'apporter l'art à un stade suprême, ou stade supérieur de la peinture, où chez Amadeo les qualités lyriques exceptionnelles (selon Raynal) seraient attendues mais à qui le temps n'a pas permis le développement.

Le stade supérieur de la peinture aurait comme objet chez Amadeo, la couleur; ce qui veut dire que le coloriste ardent s'imposait d'une nouvelle conception plastique, à la recherche (selon Nérac) de la pure création formelle, comme correspondance à l'échec de l'action cubiste et futuriste (ce qu'Amadeo a su comprendre et dépasser).

La recherche plastique très personnelle d'Amadeo est basée sur la lumière et sur l'imagination (pour Nérac), et c'est pour cela que la précoce maîtrise (Charensol) a conduit la création formelle pure à un stade supérieur de la peinture, où le purisme ou l'idée d'abstraction s'est affirmée convaincante.
Pour G. Charensol, Amadeo a été véritablement un précurseur ayant provoqué l'intérêt et l'admiration en matérialisant l'action dans la violence dynamique à travers la couleur pure et abstraite.

Malgré sa vie éphémère, Amadeo de Souza-Cardoso a marqué son temps et sa culture.

La réception de son oeuvre n'a pas eu lieu encore intégralement, et c'est pour cela qu'on a la préoccupation de faire la justice au père de l'art moderne au Portugal.
En France, la réception à l'oeuvre pionnière est déjà une réalité. Par contre, au Portugal, la réception d'Amadeo reste toujours à faire.

Le portugais d'Amarante (Manhufe) a été le té-

---

[121] - G. Charensol, in "Les Nouvelles Littéraires", Paris - 6.6.1925.

moin d'une avant-garde plus ouverte et pas seulement celle de Paris:

Amadeo a connu notamment des noms comme ceux de Boccioni et Severini; et
il a fait l'aperçu d'une façon directe et plus correcte du processus artistique du point de vue des inter-cultures.

Il a été encore le portugais-ambassadeur:

puisque Cardoso aura été le porte-parole d'une réalité portugaise jamais niée;
il a été le lieu des intersections multiples;
et il a été le nom d'une modernité différente.

En conséquence:

- l'avant-garde européenne,
- le modernisme portugais, et
- la réception chez Almada Negreiros.

Almada a été celui qui le premier a découvert Amadeo à découvrir le XXème siècle.

Pour Almada, sa modernité était sans doute initialement, la modernité d'Amadeo de Souza-Cardoso et aussi de tous les portugais. Et seulement après, viendra la modernité même d'Almada.
Ce qui veut dire qu'Almada a su faire le prolongement de la modernité plastique pour la modernité culturelle.
Ou simplement le résultat d'une certaine cohérence de la direction unique (122), de l'unité entre le partiel et le général, entre l'individuel et la collectivité.

---

122 - Sens aussi du texte "Direcção Unica" qu'Almada a écrit en 1932 pour une conférence réalisée au Théâtre National de Almeida Garrett à Lisboa. Il s'agit d'un texte très important chez Almada, parce qu'il reflète bien sa pensée à propos de quelques questions paradigmatiques concernées par son oeuvre, soit littéraire, soit plastique.

3.2.6.
"PORTUGAL FUTURISTA" (123)

L´idéaire futuriste est principalement la conséquence d´un nouveau sentiment face au monde, et il est aussi l´émergence d´un mouvement qui va faire changer le comportement, notamment au niveau de l´art.

L´idéaire futuriste de Marinetti veut contester la réalité sociale et culturelle, et aussi tous les autres mouvements artistiques de l´époque.
Par contre, il y a l´expressionnisme qui veut l´extériorisation des instincts et aussi dénoncer le naturalisme comme a fait encore le dadaïsme en tant que mouvement de rupture le plus profond.

Ce n´est pas par hasard que Marinetti reconnaît que le rapport intrinsèque futurisme italien/avant-gardes européennes est en fait vrai (124), en nous proposant, d´une façon paradoxale, que l´expressionnisme, le dadaïsme, le surréalisme, l´orphisme, le purisme, le constructivisme et le suprématisme seront des ismes, conséquences de la grande révolution futuriste.

Le futurisme, comme le premier mouvement révolutionnaire, fait projeter une rupture dans l´art, à travers des principes déterminés comme ceux-ci de passé et de futur, d´anti-esthétisme, de dynamisme et de simultanéité et de l´abolition des frontières entre l´art et la vie.

---

123 - Nom de la revue futuriste portugaise qui a été publié en 1917, en même temps le symbole et la synthèse du mouvement futuriste au Portugal.

124 - Marinetti, selon Giovanni Lista, in "Futurisme. Manifestes. Documentations. Proclamations", Lausanne - 1924, pages 98-99.

Par contre, le cubisme, qui a joué un rôle très important dans le contexte des avant-gardes européennes, n´a pas eu l´indépendance nécessaire pour se superposer au futurisme.

Dans le futurisme l´homme a gagné la machine comme l´un des paradigmes et aussi la vitesse comme l´une des qualités du sens, soit de la vie, soit de l´art.

L´homme futuriste a toujours essayé de transformer l´action du quotidien à partir de "**l´homme mécanique avec des parties remplaçables**" et "**en traversant la vie presque sans amour dans une belle atmosphère couleur d´acier**", selon le "Manifeste Technique de la Littérature Futuriste" de Marinetti.

Au-delà la rupture avec la tradition culturelle et artistique, les futuristes n´avaient aucune fin sinon celle de renoncer à avoir la compréhension, ainsi que les dadaïstes.
Cette position de rupture est aussi celle de Santa-Rita Pintor et encore celle de Mário de Sá-Carneiro et Amadeo de Souza-Cardoso, qui ont tous habité à Paris et feraient la liaison des mouvements avant-gardistes européens avec la jeune génération moderniste au Portugal.

"**Futurista declarado em Portugal há só um que sou eu**" a dit Santa-Rita Pintor après être rentré au Portugal en 1914 ([125]).
Dans le numéro unique de la revue "Portugal Futurista", Santa-Rita Pintor est célébré comme "**o grande introdutor do movimento futurista**".
Par contre, Amadeo de Souza-Cardoso qui adère au futurisme, le considère comme l´une des expressions dans le panorama des avant-gardes.

Dans le milieu culturel de Paris au commencement du XXème siècle, l´aventure futuriste a été l´expression la plus polémique.

Indépendamment du Manifeste de Marinetti en 1909, et d´autres manifestes et expositions où Boccioni, Carrá, Russolo et Severini ont participé, on peut dire

---

[125] - Santa-Rita Pintor, in "A Ideia Nacional", Lisboa - 4.5.1916.

que seulement Guillaume Apollinaire et André Salmon ont accepté le futurisme comme un événement réel et important.

La même polémique et le même intérêt sont partagés par les portugais de Paris comme Amadeo de Souza-Cardoso, Mário de Sá-Carneiro et Santa-Rita Pintor.

Dans une lettre datée de 31.12.1912 à Fernando Pessoa, le poète M. de Sá-Carneiro à propos de Santa-Rita Pintor a dénoncé quelques des "**lastimáveis defeitos**", où pour l´artiste plastique "**todos os meios são bons para chegar ao fim**", par contre, Santa-Rita Pintor a été (pour M. de Sá-Carneiro) "**pouco feliz na escolha desses meios: o cubismo e a monarquia**".

C´est vrai que Santa-Rita Pintor a même été le seul futuriste portugais, en tant que futurisme comme idéologie et théorie du comportement artistique.
De cette façon, il a été le vrai porte-parole de Marinetti au Portugal.

Au Portugal, Santa-Rita Pintor prend la direction d´un petit groupe appelé les nouveaux, qui, selon Gaspar Baltasar, a eu même l´intention de provoquer le scandale: "**despertar a atenção pública para algumas extravagâncias**" (128).

Le mouvement futuriste au Portugal a eu une expression particulièrement littéraire, mais réduite, en essayant de mettre en place un mouvement d´authentique rénovation culturelle, cependant, les extravagances futuristes n´avaient pas de valeur d´art, selon Gaspar Baltasar, en nous présentant des observations à la fois des oeuvres sérieuses et durables; de même l´opinion publique et la critique (surtout), ont rotulé la production littéraire de littérature de manicome.

En même temps qu´a lieu une discussion constructive, le mouvement futuriste est confronté avec le scandale par la voie d´une hostilisation aveugle.

Ainsi, de nombreuses initiatives comme celles-ci qui ont été annoncées dans "Orpheu 2" (dans le con-

---

128 - Gaspar Baltasar, in "O Primeiro de Janeiro", Porto - 7.4.1915.

texte d'un ensemble de conférences):

> "**Teatro futurista no espaco**" de Raúl Leal, "**As Esfinges e os Guindastes: estudo do bimetalismo psicológico**" de Mário de Sá-Carneiro et "**A Torre Eiffel e o génio do Futurismo**" de Santa-Rita Pintor (127), ne se sont pas concrétisées.

En gardant quelques exceptions, le mouvement futuriste au Portugal s'est rapidement terminé avec la revue "Portugal Futurista" et avec Santa-Rita Pintor, comme des expectatives que la mentalité rétrograde portugaise a facilement arrêtées.
De toute façon l'action de Santa-Rita Pintor a eu la valeur de l'instauration d'une polémique agressive et absurde, qui s'est laissée entrevoir par les manifestations d'intention, plus que les réalisations qui ont été tout à fait, et paradoxalement, inexistantes.

Le mouvement futuriste au Portugal, surtout de nature littéraire, projette dans sa pratique une action artistique qui est originaire des propos initiaux de Marinetti, ce qui fait articuler avec un passé tout récent une expérimentation suis generis dont, et selon Maria Aliete Galhoz, l'intersectionnisme et le simultanéisme sont la transition d'un moment de futurisme pur (probablement inexistant au Portugal):

> de l'intersectionnisme au simultanéisme on dépasse une différente exploitation psychique ainsi comme une approche à la liberté futuriste (et à l'orphisme de Delaunay), pour une vision essentiellement plastique, qui était traduite par une suggestion technique.

Santa-Rita Pintor est une figure où l'excentrique est plus important que l'artiste, en se préoccupant de mettre en évidence son rôle de chef de file du futurisme portugais, où et ironiquement sa mort précoce coincide avec la fin du futurisme portugais.

---

127 - Le thème de la Tour Eiffel nous apparaît souvent représenté dans la peinture, notamment dans la peinture de Robert Delaunay, où la simultanéité cube-futuriste fait associer la dynamique futuriste avec l'analyse formelle cubiste.

Le futurisme au Portugal serait-il celui de Santa-Rita Pintor?

Comme moteur principal de l'idée futuriste au Portugal, Santa-Rita a été, fondamentalement, une personnalité plus qu'un artiste ou un créateur.
Santa-Rita est au Portugal "**a mais completa sintese de estranhas manifestacões, que Picasso surpreendeu no seu alvorecer. Santa-Rita Pintor traz consigo a coragem e o orgulho de uma raca**" (128).

Le futurisme, qui "**serait toujours une chose futur**" (128), a été aussi, toujours chez Santa-Rita, "**um relâmpago que ateou labaredas**", en le reconnaissant, selon Diogo de Macedo, "**a raridade de enganar a posteridade**", et comme "**revolucionário e agitador**", "**imaginava suspenso**", ce qui nous donne une idée bien précise de lui, comme un homme très inquiet et dangereux du point de vue de la société (archaique) portugaise.

Dans le contexte de l'éphémère mouvement futuriste portugais, Santa-Rita Pintor et "Portugal Futurista" sont en effet, presque les seuls protagonistes d'une apothéose fugace.

Les futuristes, comme l'a écrit Marinetti, ont renoncé à être entendus, et pour cela, l'expression futuriste avait l'avatar de s'assumer comme conséquence (et aussi principe ou commencement) de la liberté même.
Quand l'art européen a été défini par les avant-gardes cubiste et futuriste, Fernando Pessoa critique l'art occidental même, par rapport au futurisme, et en ce qui concerne le contexte spécifique du modernisme portugais.

Jusqu'en 1917, le futurisme au Portugal "**concretamente não se vê**", comme nous dit João Alves das Ne-

---

128 - Bettencourt Rebelo, "Santa-Rita Pintor", in Portugal Futurista, n 1, Lisboa - 1917, page 4. In, Portugal Futurista (réédition), Contexto Editora, Lisboa - 1981.

128 - Walter Conrad Arensberg, in "Cannibale", n 2, mai - 1920.

ves (130), par le fait de ne jamais avoir été affirmé comme groupe ou collectivité.

Almada Negreiros, seul survivant du mouvement futuriste de Santa-Rita Pintor et de "Portugal Futurista", et étant le "**poeta sensacionista e narciso do Egipto**" et "**Poeta d´Orpheu Futurista e Tudo**", selon lui-même, s´identifie en 1932, encore de futuriste, en soulignant le rôle qui dans le passé les "**nomes heróicos do futurismo fizeram aqui nesta terra em guerra sem tréguas contra putrefactos e botas de elástico**" (131).

Pour Almada -le portugais sans maître- le Portugal a été, et ce serait très difficile de l´admettre, "**o único país latino, além da própria Itália, onde houve um movimento futurista**" (132).

Santa-Rita Pintor nous apparaît lié à la publication de "Portugal Futurista", la seule publication futuriste au Portugal, étant, éventuellement en rapport au titre d´une publication italienne similaire, de 1916 à 1918, et qui s´appelait "L´Italia Futurista".
D´un autre côté, dans "Portugal Futurista" on célèbre Santa-Rita Pintor comme "**genial representante de uma época e de uma raça**", selon Bettencourt Rebello, au-delà, bien entendu, de l´être comme l´introducteur de l´art moderne au Portugal.

Dans "Portugal Futurista", on fait la reproduction de tableaux futuristes de Santa-Rita comme, par exemple:

"Abstracção Congénita Intuitiva (Matéria Forca)", qui pour Raúl Leal s´affigure comme "**suprema realizacão do futurismo**";
"Orpheu nos Infernos" (où Santa-Rita, déjà en

---

130 - João Alves das Neves, "O Movimento Futurista em Portugal", Liv. Divulgação, Porto - 1966, page 29.

131 - Almada Negreiros, "Um ponto no i do Futurismo", in Diário de Lisboa, Lisboa - 25.11.1932. In, "Obras Completas" (textos de intervenção, vol.6), Editorial Estampa, Lisboa - 1972, page 137.

132 - Idem, page 136.

1903 se présente pratiquement comme futuriste avant la lettre, puisqu'il s'agit d'une peinture d'étudiant des Beaux-Arts, où l'on ironise la provocation à l'école, au maître, à l'institution, en considérant encore et naturellement la tradition classique du mythe de Orpheu);
"Perspectiva Dinâmica de um Quadro ao Acordar" (1912), et;
"Cabeça Linha Força: Complementarismo Orgânico" (1913).

Au-delà de ces reproductions, dans "Portugal Futurista" on présente aussi des images de deux tableaux d'Amadeo de Souza-Cardoso, de 1914, "Farol" et "Cabeça Negra".

Dans la revue même, la référence à Santa-Rita Pintor et à son oeuvre est extrêmement réduite, Bettencourt Rebello nous disant que Santa-Rita Pintor est le personnage qui contrepose à la reproduction photographique de l'objet, l'interprétation émotionnelle et philosophique, comme traduction de la nature intime des choses, où la supération de la forme traditionnelle est accomplie par la voie du lyrisme géométrique et de la configuration abstraite.

En culminant l'action de la Première Conférence Futuriste, le premier et dernier numéro de "Portugal Futurista", d'ailleurs immédiatement saisi par la police, on peut constater l'existence de deux textes fondamentaux: l'un, qui est lu dans la conférence d'Almada Negreiros, s'intitule "Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do século XX", l'autre, d'Álvaro de Campos (l'un des hétéronymes de Fernando Pessoa), s'intitule "Ultimatum".
On doit remarquer qu'en s'agissant de manifestes, les textes assument un caractère tout à fait nouveau:
ils sont des textes qui s'imposent par leur originalité, en opposant l'idée de force à l'idée de raison.

L'"Ultimatum" d'Álvaro de Campos est adressé au Monde, où l'on indique (au lieu de comprendre le rapport avec le futurisme, par exemple) de nouveaux chemins pour l'Europe.
On indique le chemin pour la nouvelle Europe, de l'Intelligence et de la Sensibilité, ainsi que le chemin du Futur comme "**grande Ânsia do tamanho exacto do Possível!**" (selon A. de Campos).

Pour Teolinda Gersão, il y a un rapport évident entre l'"Ultimatum" d'Álvaro de Campos et le premier "Manifeste" de Marinetti, c'est-à-dire, entre Álvaro de Campos qui nous prolonge "**bem alto e bem no auge, na barra do Tejo, de costas pra Europa, braços erguidos, fitando o Atlântico e saudando abstractamente o Infinito**" et Marinetti "**Debout sur la cime du monde nous lançons encore une fois le défi aux étoiles!**". Il y a un certain parallélisme, ce qui est l'indice d'une forte volonté de proposer de nouvelles directions pour l'Europe.

Dans "Ultimatum Futurista às Geracões Portuguesas do século XX", Almada Negreiros nous réaffirme des thèmes fondamentaux pour le futurisme, comme par exemple:

> "**prescindindo em absoluto de todas as épocas passadas**" (ou la façon de nier le passé même);
> "**atirai-vos independentes prá sublime brutalidade da vida**" (ou la priorité de la vie sur toutes les choses) (133); et
> "**a grande experiência - o ultra-realismo positivo - a prova de fogo que separa os fortes dos fracos**" (ou l'expérience de la vie comme façon de justifier la raison d'être de l'homme ou le processus qui nous fait comprendre le rapport individu/collectivité) (134).

Par contre, et au-delà des circonstances de nature critique, Almada nous fait le rappel à la génération constructiviste et nous fait aussi le portrait du peuple portugais comme l'image pour la création de la patrie portugaise du XXème siècle.

L'idée de modernité ou de l'art moderne au Portugal a été une question civilisationnelle, de mentalité et de culture, venant tout de suite l'idée de rup-

---

133 - Almada Negreiros, "Ultimatum Futurista às Geracões Portuguesas do século XX", in Portugal Futurista, n 1, Lisboa - 1917, page 36. In, Portugal Futurista (réédition), Contexto Editora, Lisboa - 1981. In, "Obras Completas" (textos de intervenção, vol.6), Editorial Estampa, Lisboa - 1972.

134 - Idem, page 36.

pture, l´intention de transformation de la manière de penser et de vivre, de l´homme portugais nouveau:

> "**O português, como todos os decadentes, só conhece os sentimentos passivos: a resignação, o fatalismo, a indolência, o medo do perigo, o servilismo, a timidez, e até a inversão**" (135).

Au contraire d´Álvaro de Campos, où l´on projette une nouvelle Europe, Almada Negreiros nous propose l´idée de civilisation et de culture comme façon de faire l´opposition à l´idée du sous-développement et de la guerre, "**sobretudo este momento único em que a guerra da Europa vos convida a entrardes para a Civilização**" (138).

"Saltimbancos" est un autre texte d´Almada qui a été publié dans "Portugal Futurista" dont le sous-titre "contrastes simultâneos" fait l´approche aux principes picturaux du simultanéisme de Robert Delaunay.

Encore, dans "Portugal Futurista" on fait l´enregistrement des poèmes inédits, "Arbre" et "A la Tour", d´Apollinaire et de Cendrars respectivement, poèmes qui sont intégrés dans une esthétique d´avant-garde, mais non pas du côté futuriste.
Le poème de Cendrars est dédié au simultanéiste Delaunay, questionnant le thème de la Tour Eiffel et faisant la traversée sous plusieurs formes, de tout l´univers du temps et de l´espace.

Au-delà de l´esthétique futuriste se situent les textes "Três poemas" de Mário de Sá-Carneiro, et "Episódios" et "Ficções do Interlúdio" de Fernando Pessoa.
Ces trois textes s´intègrent dans la conception du sensationnisme comme "**o movimento mais importante da actua-**

---

135 - Almada Negreiros, "Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do século XX", in Portugal Futurista, n 1, Lisboa - 1917, page 37. In, Portugal Futurista (réédition), Contexto Editora, Lisboa - 1981. In, "Obras Completas" (textos de intervenção, vol.6), Editorial Estampa, Lisboa - 1972.

138 - Idem, page 38.

lidade", selon F. Pessoa, à propos du mouvement comme chose essentielle de l'expression.

Dans le contexte du modernisme portugais, "Portugal Futurista" correspond à une étape fondamentale, liée directement au futurisme et indirectement au modernisme même.
"Portugal Futurista" qui prolonge une révolution commencée avec "Orpheu" est en train de développer un rôle précis dans le panorama artistique national, pas seulement au niveau de l'existence éphémère du futurisme au Portugal, mais aussi par rapport aux influences multiples qu'elle a exercées sans limites temporelles, notamment chez Almada, où il est possible de faire la constatation des marques non-équivoques sur beaucoup de moments esthétiques postérieurs.

3.2.7.
LE MODERNISME PORTUGAIS

> "...**Artistas de Portugal, tende fé, continuai a trabalhar!**" (137)
> "**Ao tempo (segunda década do nosso século) a geracão estava lúcida e a desordem nos poderosos. Nada mais era possivel do que gritar... A Amadeo de Souza-Cardoso é a vida que lhe recusa a grande-obra por ele mesmo anunciada em grito de poeta mobilizado "cantor-de-dia na alegria do mundo"**..." (138)

Le modernisme est toujours la situation qui comporte la conscience qui prend les époques, ce qui veut dire que la modernité est la source des grands changements de nature culturelle où s´impliquent le fait sociologique et le fait idéologique, selon ce que nous propose Jean-Pierre Charpy, en nous posant le problème, tout à fait pertinent, du rapport entre l´idée moderniste et l´Art Moderne.

D´ailleurs la grande question qui se pose aujourd´hui et depuis toujours, est celle qui problématise l´art même comme phénomène créatif et culturel au niveau

---

137 - Almada Negreiros, "Mensagem Estética", in Diário de Lisboa, Lisboa - 29.3.1935. In, "Obras Completas" (textos de intervenção, vol.6), Editorial Estampa, Lisboa - 1972, page 200.

138 - Almada Negreiros, "Amadeo de Souza-Cardoso", in Diário de Lisboa, Lisboa - 21.5.1959. In, "Obras Completas" (textos de intervenção, vol.6), Editorial Estampa, Lisboa - 1972, pages 223-224.

de l'avant-garde et de la modernité:

la contribution de l'objet artistique en termes de modernité et la validité de son propos de modernisme.

Par phénomène artistique nous acceptons toute sorte d'objet esthétique, mais aussi l'objet de culture, et pour cela, l'objet extrêmement complexe, avec des implications multiples dans la vie de l'homme et de la société.

Pour comprendre la fonction artistique, il faut l'engagement culturel:

l'art comme manifestation culturelle a une fonction qui peut et qui doit être importante en ce qui concerne la conscience des valeurs artistiques et esthétiques de la collectivité; l'action culturelle de l'art se concrétise efficacement au niveau de l'universalité et au niveau de l'histoire de l'homme.

La qualité du phénomène artistique et culturel trouve dans la modernité des objets expressifs sa fonction première; c'est-à-dire, sa grande culminance comme avant-garde, chemin du destin culturel, moment de réflexion et de transformation, qui trouve dans les situations <u>révolutionnaires</u> ou exceptionnelles, les conditions nécessaires pour les pratiques adéquates.

L'objet artistique est un objet de culture.

Dans la modernité, l'objet artistique devient objet d'une culture nouvelle:

le propos de modernité que l'art peut véhiculer, est en train d'impliquer d'une façon systématique, une (re)définition culturelle/par l'altération des valeurs et des variables.

Modernisme et modernité se justifient réciproquement.
La modernité sera la consumation du geste moderniste et sera le nouvel état en résultant de l'événement de la société.

La modernité est la transition (ou le provisoire) pour l'avant-garde, qui, en étant "**<u>la jeunesse de l'art</u>**" (selon Michel Ragon), serait au niveau de la contestation permanente comme opposition ou même comme rup-

ture, relativement à ce qui est établi (Cabanne).
Comme signal de contestation, l'avant-garde sera alors un nouveau propos de rénovation, de création pure, en soulignant un nouveau langage et un nouveau code.

Au Portugal, la dichotomie modernisme (ou avant-garde) et art moderne, a toujours été une équivoque, ce qui veut dire que l'idée de modernisme et de modernité est liée à une conception historiciste de l'art moderne qui est en liaison, soit au fait théorique et descriptif, soit au fait pratique.
Et, par conséquent, le divorce ou la séparation a été une réalité, dans la perspective du grand public, surtout au moment du premier modernisme portugais (années 20), et l'on comprend, par la suite des idées, comme celles de la formation esthétique et de la culture artistique, qu'elles ont été des situations marginales de la société portugaise.

Cependant, le propos pictural d'Amadeo de Souza-Cardoso au-delà du paradoxe serait "**mais próxima da linguagem visual popular do que a pintura naturalista burguesa de Malhoa**" (138), ce qui fait d'Amadeo l'une des exceptions de la culture artistique nationale, en ayant survécu aux successives décennies d'obscurantisme portugais, au-delà de sa fonction européenne de pionnière de l'art moderne portugaise.

En effet, le développement du contact culturel avec Paris qui s'impose surtout à partir des années 10, est toujours l'élément qui fait conditionner la modernité comme manière nouvelle d'équationner le comportement esthétique, comme opposition à la faillite culturelle du public: "**falta de cultura visual do público**" et "**falta de correlação apropriada entre o pensamento visual e o pensamento verbal**", selon ce que nous propose Rui Mário Gonçalves à propos de la question communicationnelle, celle qui engage définitivement la réception portugaise.

La modernité portugaise de la première période se partage.

---

138 - Rui Mário Gonçalves, "Inauguração do Centro de Arte Moderna", in Colóquio-Artes, n 58, Fondation Calouste Gulbenkian, Lisboa - Septembre 1983.

D'un côté, la conception totalement nouvelle de la peinture, chez Amadeo de Souza-Cardoso où se confirme une structure spatiale abstraite à travers l'individualisation des éléments géométriques, avant, et à travers la "**técnica da colagem e do simulacro da colagem**", après, en conciliant de cette manière les langages pratiqués et devenus une "**sintese da violência expressionista com o humor futurista**" (selon encore R. M. Gonçalves); ce qui nous fait penser qu'Amadeo a été aussi une sorte de dadaiste avant la lettre.

D'un autre côté, une conception pas totalement nouvelle qui est développée, notamment par Eduardo Viana et par les Delaunay, où les formes et les couleurs propres de l'orphisme s'associent à une structuration figurative qui s'estime peut-être comme l'immanence de la nature au XVIIIème siècle.

Les années 10 du XXème siècle nous présentent la première génération moderniste au Portugal.
C'est en 1911, à Lisboa, que l'on a organisée l'exposition comprenant la participation des peintres portugais en apprentissage parisien, tels que Manuel Bentes, Francisco Smith et Emmérico Nunes, parmi d'autres, qui définissent une situation nouvelle dans l'art, en se présentant initialement d'une façon pré-moderniste.
En 1911, les humoristes constituent l'une des portes d'entrée de l'art moderne au Portugal.

Le combat de la première génération moderniste portugaise est contre les processus naturalistes, souvent et contradictoirement on fait question de prendre le chemin de l'aventure malgré l'absence de conviction.

Dans la première génération moderniste, le cas d'Amadeo de Souza-Cardoso qui nous définit l'essence de la modernité nationale, est remarquable.
C'est-à-dire, dans le contexte national, c'est Amadeo qui immédiatement et positivement concrétise un discours en termes de "**mito e de realidade**" (J.-A. França).
D'un autre côté, et selon ce même auteur, l'histoire de l'art moderne portugais se pose comme une "**trágica sucessão de destinos quebrados**", c'est-à-dire comme une totalité constituée de contributions individuelles, sans aucun sens collectif, dont la génération première du modernisme portugais, celle d'Amadeo, ou génération intermédiaire, se concrétise comme authentique "**relâmpago na noite portuguesa**" (J.-A. França), avec le rapport entre

l'aventure et la fatalité.

Face à la tradition académique et naturaliste, la première génération d'artistes modernes portugais s'impose pratiquement comme corp émergent de l'extérieur. C'est-à-dire, c'est à partir de Paris que l'impulsion de ceux qui ont été en apprentissage parisien, tels qu'Amadeo de Souza-Cardoso, Santa-Rita Pintor, Eduardo Viana, se fait sentir.

D'une façon logique la première génération de l'art moderne portugais est, en quelque sorte, comme nous le propose J.-A. França, "**definida em face de um todo poderoso século XX**", ce qui est la condition et le point de repère nécessaire pour la société portugaise du début du XXème siècle.

Amadeo, Santa-Rita, Almada et Viana, sont les valeurs principales du modernisme portugais, de sa première génération, ou génération initiale.
Amadeo et Santa-Rita sont liés aux propos de leur temps, en ayant en commun le même destin tragique, c'est-à-dire, la mort pré-annoncée, en 1918.

Almada et Viana prolongent à travers plusieurs générations, la génération première, commune à Santa-Rita et à Amadeo:

> des intellectuels (Santa-Rita et Almada) et des instinctifs (Amadeo et Viana); ils caractérisent la première génération moderniste portugaise.

Les modernités portugaise et occidentale (ou européenne), selon J.-A. França, appartiennent tout à fait à la même modernité, celle de la première génération:

> la modernité chez Almada et chez Viana est portugaise;
> la modernité chez Santa-Rita et chez Amadeo est occidentale.

Le modernisme portugais se constitue originairement par la première génération des années 10.
À savoir, la génération des années 10 est celle qui fait la rupture avec le vide et qui est caractérisée encore par le poids de l'académisme le plus conservateur du siècle dernier.

La plus grande qualité des modernistes portugais en 1910 était celle de la rupture avec le vide ou le propos d'une alternative de modernité qui, en 1918, serait brutalement interrompue, en projetant l'art en direction de l'indifférence nationale et d'un nouveau vide culturel.

3.3.
ALMADA ET SON OEUVRE

Dans ce troisième chapitre, on se propose de questionner les références principales qui concernent la liaison entre Almada et son oeuvre, notamment du point de vue de l'expression graphique et de l'expression plastique.
Il s'agit de présenter les questions essentielles en ce qui concerne le rapport entre le dessin et la peinture, le cheminement artistique chez Almada, l'idée de l'essence picturale, la peinture de la solitude et de la réalité nationale et le rapport entre Lisboa et Guernica.
À savoir,

a) au niveau du rapport entre le dessin et la peinture:
   - le rapport entre le dessin et la peinture chez Almada;
   - la hiérarchie de valeurs et la spécificité expressive;
   - la fonction picturale et le rapport entre l'expression graphique et l'expression plastique;
   - la recherche de la vérité et la représentation picturale;
   - le rapport entre le dessin et la peinture, et le rapport entre l'analyse et la synthèse comme expression créatrice;

b) au niveau du cheminement artistique chez Almada:
   - le cheminement artistique en soi-même et l'occurrence d'une volonté d'affirmation;
   - le mouvement de commotion intérieure ou la qualité harmonique dans le dessin d'Almada;
   - le chemin d'approche, ou le parcours entre le dessin et la peinture;
   - le rapport entre l'harmonie et l'instinct, ou l'origine du chemin de la peinture;
   - la synthèse d'expression et l'évolution thématique chez Almada;

c) au niveau de l'idée de l'essence picturale:
   - le sens esthétique de l'oeuvre et le processus ar-

tistique;
- le sens temporel et civilisationnel de la modernité chez Almada;
- la compréhension intime de la peinture moderne;
- l'ordre pédagogique et psychologique du discours;
- la peinture comme pédagogie de l'histoire, et/ou l'histoire comme pédagogie de la peinture;

d) au niveau de la peinture de la solitude et de la réalité nationale:
- le discours pictural de la solitude et de la réalité portugaise;
- la peinture des fresques et le portrait fidèle de la réalité nationale;
- les fresques et l'idée de document authentique d'un discours national;
- l'oeuvre d'Almada, la compréhension de l'imaginaire de l'époque, et la liaison correspondante à la vie quotidienne de Lisboa;
- l'idée du mythe, de l'allégorie et du symbole, dans le processus conceptuel des fresques d'Almada, ou la création d'une peinture publique;

e) au niveau du rapport entre Lisboa et Guernica:
- l'importance de Guernica et de Lisboa dans le contexte de l'oeuvre de Picasso et d'Almada;
- le rapport entre l'individuel et le collectif ou la convergence vers un discours de l'histoire;
- la modernité de l'histoire chez Almada et chez Picasso;
- le rapport entre l'époque et l'épopée de l'homme;
- le rapport entre le sens classique d'un dire moderne, et le sens moderne d'un dire classique.

3.3.1.
DU DESSIN A LA PEINTURE

Quel est le rapport entre le dessin et la peinture chez Almada?
Le rapport entre l'expression graphique et l'expression picturale a un signifié réel pour Almada:

> l'essai de définir l'importance de chacune des deux expressions est tout à fait faux.

Il est très difficile de considérer une taxinomie non-équivoque entre le dessin et la peinture, à cause surtout de l'ambiguité des frontières expressives.

Pour Almada Negreiros, le dessin peut devenir peinture, et la peinture peut devenir dessin.
C'est pour cela que le cas très particulier d'Almada se justifie, ou l'idée que la complémentarité des expressions est absolument une véritable question.

Dans le processus artistique d'Almada, la peinture n'a pas une fonction différente du dessin. Par contre, c'est dans l'unicité des expressions qu'Almada nous propose le passage entre le graphique et le pictural, par le transfert des langages spécifiques en systèmes communicationnels: la symbiose comme le chemin vers une plus grande signification esthétique et poétique.

Entre le dessin et la peinture, il y a un rapport de qualité, soit des matériaux en jeu, soit des expressions manifestées.

Jusqu'ici, le rapport entre le dessin et la peinture s'affirmait comme l'importance d'une hiérarchie de valeurs de la spécificité de chaque pratique expressive, ce qui veut dire que le dessin a toujours été considéré comme un processus ou un travail préparatoire pour la réalisation postérieure de la peinture.
De cette façon, il y avait une opposition de nature institutionnelle entre le dessin et la peinture.

Le dessin était l'état zéro, l'état antérieur, lieu de naissance de la picturalité, mais obligatoirement comme la voie ou le chemin qui conduisait à l'oeuvre.
Le rapport était de subordination du dessin face au tableau, même avant de l'être par rapport à la peinture, et, par conséquent, le lieu de l'aventure et de l'événement pictural.
La liaison entre dessin et peinture était bien déterminée:

> le dessin comme genre mineur, et
> la peinture comme genre majeur.

La peinture ou le tableau avait la fonction d'achever, de terminer, de conclure l'incomplète structure graphique qui se présentait comme pré-état et préaction du clair-foncé et du monochromatique.

Pour Poussin, l'importance du dessin n'est pas seulement au niveau de la spontanéité de l'ordre créatif, mais aussi et fondamentalement au niveau de l'idée, ou du support comme lieu inévitable de l'expression.

Déjà chez Delacroix, la contribution du dessin pour la réalisation picturale est très importante aussi. Pas seulement parce que le dessin doit s'assumer comme une expression pleine, mais parce que l'esprit du dessin doit être extensif à la peinture, encore selon Delacroix:

> c'est-à-dire, la peinture ne doit pas être la concrétisation d'un processus qui naît avec le dessin, mais en revanche, la peinture doit être aussi une pratique où la spontanéité doit s'affirmer.

C'est seulement avec le XXème siècle et avec l'art moderne que le dessin n'est plus la vraie pré-figuration d'un objet postérieur de la peinture, et qu'il n'est plus inscrit dans une relation de dépendance face au tableau.

À partir des transformations des données sociales et économiques que la Révolution Industrielle a permises, une nouvelle situation picturale est en train d'apparaître.
Cela est visible à la fin du XIXème siècle avec les dessins, les gravures et les affiches de Toulouse-Lautrec, notamment avec l'expression du Nouvel Art ou Moderne

Style.
Marcel Duchamp sait magistralement explorer les potentialités expressives du dessin:

> les possibilités spécifiques des media utilisés pour un être "**définitivement achevé**", ce qui fait exercer, chez le spectateur une action de séduction sur le regard, en opposition au "**pouvoir de conviction de l'oeuvre**".

La fragilité du dessin est propre à la technique graphique.
Pour cela, la fonction du dessin se désignera dans une impression qui serait instable, provisoire et fugace, d'une idée graphique, avant même de la matière, de l'énergie et de la lumière.

Dans l'espace perspectiviste et géométrique de la Renaissance, le dessin a toujours été lié à la science:

> les représentations ont été présentées d'une façon détaillée, de nature anatomique, et plus tard les dessins de caractère technique et de nature descriptive où l'objectif essentiel était marqué par la recherche de la vérité, à la fois artistique et scientifique.

La recherche de la vérité, la conséquente expression de la rigueur et la description de la réalité humaine même iraient trouver en quelque sorte un certain parallélisme entre l'invention de la photographie d'après la Révolution Industrielle.

Si la peinture de Giotto nous propose une composition définie par un rythme graphique, conséquence de l'association de la structure formelle avec la couleur, la peinture de Flandre a besoin d'un dessin rigoureux et minutieux pour structurer un nouveau sens de l'espace et aussi pour mettre en évidence une nouvelle forme monumentale et expressive de lumière.

Botticelli exprime picturalement une relation avec le dessin, par l'élan de la fantaisie où la ligne dynamique concentre toute la passion en traduisant d'une façon plastique les sensations optiques, émotives allusions d'exceptionnelle intensité poétique.
Avec Léonard da Vinci, avant le dessin ou la peinture, la problématique de l'art et de la science se questionne.

Chez Léonard, le dessin est valeur et signification qui expriment une totale confiance dans la science (expérimentale) et les mathématiques dont l'art doit bien profiter du mécanisme de la raison.

Le dessin sera une sorte de communication visuelle du processus mental qui exprime le rapport avec la nature, comme un processus expérimental synonyme du processus de création artistique.

Chez Miguel Angelo, le dessin est coloris, puisque la peinture ne se libérera jamais de l'essence graphique qui a été imposée à l'image plastique.
Par contre, chez Giorgione et Ticiano, le dessin a acquis une certaine indépendance à travers l'interprétation du dessin avec la peinture:

> la réalisation du dessin est simultanée à la réalisation de la peinture, et c'est por cela que l'idée plastique est donnée par la fusion des langages graphique et pictural.

Chez Ticiano, le rapport entre le dessin et la peinture est concerné par la picturalité comme exclusivité de l'effet du visible.
L'expression comme le résultat de la ligne, plus la couleur, c'est l'objectif de la peinture.
L'effet visible comme la seule chose qui intéresse à Ingres, trouvera dans le dessin le fondement de la peinture, selon lui-même:

> "**un bon dessinateur pourrait toujours trouver la couleur qui correspond au caractère de l'oeuvre**".

Chez Goya, les peintures noires font le pont entre le dessin et la peinture. L'expression dense du clair-foncé s'impose encore du côté des graphismes exacerbés, comme représentation d'un espace sans profondeur et sans couleur.

Pour Toulouse-Lautrec, le dessin a toujours été la valeur graphique immédiate car le passage aux nouveaux processus expressifs liés aux arts graphiques est tout à fait évident.
Par contre, et avec le XXème siècle, l'opposition ligne-couleur (qui s'est développée à partir du XVème siècle) est rejetée complètement.
Pour l'essentiel, la problématique entre le dessin et la peinture peut encore persister, notamment au niveau du

dessin:

comme forme/contrôle de la pensée,
et au niveau de la couleur,
comme lieu de l'inconscient/espace de la fruition.

Les pratiques de Cézanne, de Matisse et de Pollock, parmi d'autres, ont démontré la possibilité de coexistence multiple, souvent à travers un caractère de totale subversion, c'est-à-dire, peindre avec le dessin (ou avec les matériaux).
Il y a alors, une invasion réciproque entre les matériaux et les supports.

Matisse dessine avec la couleur, et de cette façon il valorise le dessin, sinon par rapport à la peinture, au moins par rapport à la couleur.
Avec la technique du dripping (1947), Pollock donne la possibilité de dessiner avec la peinture, où se maintient l'essence du geste (graphique) pour la définition de l'espace pictural par la reconstruction du fond (support) qui passe nécessairement à travers l'invention d'un (nouveau) dessin libéré au support.

Au niveau du XXème siècle, le rapport entre le dessin et la peinture est celui du phénomène d'action ou d'inscription positive.
Déjà en 1732, avec "Discours sur les dessins", Caylus a souligné le caractère ouvert du dessin qui, par son pouvoir de suggestion, va toujours exiger du spectateur un regard créatif.

Le dessin, en indiquant la représentation dans la peinture, est en train d'ouvrir un champ de virtualités.
Par contre, l'état inachevé du dessin peut produire l'idée d'un discours globalisant, tandis que la peinture ne serait plus qu'un simple fragment.
Pour cette raison, l'oeuvre est en retard par rapport au dessin.
La peinture pourrait être entendue, dans la perspective de Paul Valéry, comme un "**jeu de l'oeuvre**" qui conduit à un "**mouvement de conservation de la forme**" (du dessin).

Le dessin est du côté du secret, opposé au côté du spectateur, c'est l'espace du faire de l'artiste qui s'oppose à l'espace du montrer au spectateur.
L'idée du dessin dans la peinture, c'est l'idée du syn-

tagme chromatique qui dépasse le syntagme linéaire, car le dessin est aussi la façon de voir la couleur.
À ce moment, on doit se poser une question: existe-t-il un même principe pictural entre le dessin et la peinture?

Chez Almada Negreiros, le rapport entre le dessin et la peinture est évident. Non pas une simple relation chronologique du processus même de la création, mais une évidente superposition de langages et de structures.
Chez Almada, il y a une très nette symbiose paradigmatique à travers le recours formel et technique où le dessin s'impose comme le visible-invisible du tableau par opposition à la qualité de la surface de la couleur.
Par contre, du côté technique, l'effet du tableau est relié directement à la question du noir et du blanc, contraste et raison du dessin.
Si l'on ajoute à la peinture la rigueur structurale et technique du dessin (du clair-ombre), on ajoute au dessin la qualité de la couleur.

Almada Negreiros développe le dessin comme langage d'une très grande signification, comme l'expression graphique qui est à la fois le vrai chemin pour la peinture. Bref, la communication des valeurs para-esthétiques, c'est l'affirmation principale et première d'une poétique qui, avant d'être plastique, est déjà visuelle.

Chez Almada, le dessin n'est pas le passage pour la peinture.
La peinture s'assume comme l'articulation de la couleur avec l'expression graphique, ou l'effet postérieur de l'essence du dessin.
Il y a, alors, dans la peinture, un va-et-vient de la poétique du dessin adaptée aux nouveaux supports, pour des nouvelles réceptions.

La peinture d'Almada, même la peinture des fresques de Lisboa, ne pourrait être bien interprétée sans la mise en scène de la pratique antérieure du dessin.
Il faut reformuler l'analyse de l'oeuvre d'Almada pour qu'il soit possible de faire la réception, au niveau du contexte temporel et aussi au niveau de l'auteur/artiste.

Au niveau de la production même, l'analyse

comparative entre le dessin et la peinture paraît illustrer (objectivement) la pensée de Paul Cézanne quand on affirme que "**plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise**".
C'est-à-dire qu'il y a une certaine osmose entre la structure graphique et la qualité esthétique de la couleur dans la mesure qu'il s'agit (paradoxalement) d'une sorte de complémentarité entre le dessin et la peinture, où l'idée (soit du dessin, soit de la peinture) s'affirme par l'explicitation (de la couleur) du dessin comme chose implicite.

L'idée du compromis entre le dessin et la peinture est celle d'André Lhote, ou l'idée dont la forme médiatise le rapport entre le dessin et la peinture; c'est-à-dire, la façon de regarder le dessin dans la peinture, et aussi de regarder la peinture dans le dessin, par le choix de la forme.

Chez Almada, le dessin et la peinture sont des moments distincts d'un exercice continu d'invention plastique.
Pour Ingres, le dessin c'est une forme de la pensée même où la peinture se propose comme coincidence avec la personnalité, car l'ambiguité du dessin fait la correspondance avec l'autorité personnelle.
Par contre, et encore pour Ingres, le dessin serait déjà "**le chemin jusqu'à la peinture**".
Cette position d'Ingres reflète l'esprit d'analyse et d'observation, propre au XIXème siècle.

En revanche, au XXème siècle, c'est l'esprit de synthèse qui s'établit.

À partir des mouvements artistiques d'avant-garde de ce siècle, ce serait l'analyse plus la synthèse qui matérialisent un comportement nouveau, ce qui fait penser à une relation parallèle et étroite entre le dessin et la peinture:

le dessin comme analyse,
et la peinture comme synthèse, matérialisent
le geste créateur à différentes étapes.

Si le dessin est l'interprétation formelle et la peinture l'interprétation chromatique, on pourra penser à différentes interprétations à propos de la dichotomie signifiant-signifié, et de la dichotomie expression-contenu.

Ainsi, le dessin serait l'interprétation formelle pour l'expression, tandis que la peinture serait l'interprétation chromatique pour le contenu.
Ce qui peut présupposer que le dessin est dépendant de la peinture à cause des fonctions de contenu problématisées pour le dessin.

Dans le contexte de l'oeuvre d'Almada il n'est pas possible d'admettre la séparation non-équivoque entre le dessin et la peinture, ainsi qu'une relation fermée d'interdépendance. Chez Almada, le rapport entre le dessin et la peinture est d'ordre comparatif à partir des expressions à la fois spécifiques et complémentaires.

Almada Negreiros dans un texte daté du 9 juin 1927 ([140]), nous apporte des questions intéressantes pour une meilleure compréhension de sa pensée et pour une interprétation de sa production artistique.
L'évolution du dessin est pour Almada un fait concret quand il affirme "**duas épocas tem o desenho: a primeira, época da atencão respeitando o instinto, a outra, a da correccão do instinto procurando a harmonia**" ([141]).
Ou le dessin fait le chemin qui va de l'instinct à l'harmonie, ce qui souligne d'une certaine manière, la pensée d'Ingres à propos de la liaison intime entre le dessin et la peinture, où le dessin se projette comme commencement et fin de l'idée de représentation.

La peinture recherche l'harmonie d'après l'instinct du dessin; tandis que le dessin cherche l'instinct avant l'harmonie de la peinture.

En revanche, l'harmonie corrige l'instinct afin que le dessin coexiste avec la peinture.
Quand même Almada nous propose que la représentation graphique ne se termine pas avec le dessin:

> "**O desenho não é, como pode julgar-se, simplesmente um conjunto de linhas ou traços, um**

---

[140] - Il s'agit d'un texte publié dans "A Ideia Nacional", Lisboa - 1927.

[141] - Almada Negreiros, "O Desenho", in A Ideia Nacional, Lisboa - 1927. In, "Obras Completas" (Ensaios I, vol.5), Editorial Estampa, Lisboa - 1971, page 14.

gráfico representando qualquer coisa existente" (142);
on constate l'idée de l'art comme prolongement légitime du dessin dans la peinture, ou la peinture serait-t-elle aussi processus de représentation graphique?
Probablement, la réponse peut être cherchée dans l'idée de correspondance réciproque entre le dessin et la peinture comme approches non identiques de la représentation artistique/esthétique, plastique ou visuelle.

Si le dessin n'est pas seulement la représentation graphique, la peinture ne serait pas aussi la représentation chromatique, parce que l'idée de représentation est abstraite et ambigue dans ces délimitations. La fonction du dessin ne se limitera pas à sa propre spécificité expressive, mais à l'idée de communication artistique, à l'idée de processus et de problématique de la picturalité:

du dessin comme la seule manière de fixer l'attention (ou l'idée du dessin dans le XVIIIème siècle), où Almada nous propose le dessin comme "**o nosso entendimento a fixar o instante**" (143), ou l'idée de l'éphémère qui n'est plus exclusif du langage graphique, mais aussi de l'essence de la temporalité dans la peinture.

Fixer l'instinct a un signifiant.
Comprendre la réalité ne se termine pas avec le dessin. Mais, entendre et fixer l'instinct et la réalité, c'est la matérialisation de la peinture, c'est la symbiose des processus à la fois graphiques et chromatiques.

Encore, chez Almada, le dessin et la peinture correspondent comme principe et comme fin, du dessin (valeur et limite) se propose le moyen de la fin, et de la peinture se propose la fin et le support.

"**La ligne est la bonne conscience de la pein-**

---

142 - Almada Negreiros, "O Desenho", in A Ideia Nacional, Lisboa - 1927. In, "Obras Completas" (Ensaios I, vol.5), Editorial Estampa, Lisboa - 1971, page 13.

143 - Idem, page 13.

ture" où Degas nous suggère une intime relation entre le dessin et la peinture. Mais, le dessin a une fonction précise de qualité de la picturalité, ce qui fait qu'Almada va réfléchir sur la proposition de Degas, et c'est pour cela qu'on peut penser, une fois de plus, que la dichotomie analyse-synthèse projette le passage de la connaissance à la découverte comme chemin d'approche entre le relatif et l'absolu, où se situent les corpus possibles de l'oeuvre plastique d'Almada, ou la coexistence entre le dessin et la peinture des réalités/références de l'imaginaire.

La recherche théorique qui a caractérisé la peinture du XXème siècle, notamment la peinture des mouvements artistiques de l'avant-garde du début de ce siècle, trouve dans la pratique picturale un certain sens pédagogique de recherche des lois de l'univers pictural, précisément la constitution d'une science des arts.

La nécessité intérieure ou l'évolution progressive vers l'intériorité, c'est en fait le chemin pour la synthèse, le lieu de rencontre du matériel avec le spirituel, selon ce que nous propose Vassily Kandinsky.
De toute façon, c'est la conciliation d'une pratique picturale nouvelle avec la réalité nationale, ce qui concerne la modernité d'Almada.

L'origine de l'art trouve dans la recherche théorique et picturale, son sens plus pratique et fonctionnel, où fixer l'éphémère (ou fixer l'instinct) rend visible l'invisible comme fin en soi-même et conduisant à l'expression de l'art.
L'idée de synthèse est, d'autre part, le point de départ pour une perspective pédagogique sur le propre phénomène créatif et artistique.

3.3.2.
LE CHEMINEMENT ARTISTIQUE EN SOI-MEME

Le dessin initial d'Almada Negreiros est déjà l'occurrence d'une volonté d'affirmation.
Almada observe d'une manière intéressée la vie, en profitant de tous les moments de futilité comme support du polymorphisme de son art qui, associé au "**sorriso do seu lápis**", selon F. Pessoa (144), est l'indice d'intelligence créative et de vocation multiple de l'artiste, à travers un exercice remarquable de recherche, de personnalité et d'originalité.

Dès les premiers dessins, Almada passe de la caricature et de la satirique à un dessin différent où l'on voit une expression de nature déjà lyrique.
C'est-à-dire, la "**intuição prodigiosa**" et la "**inteligência penetrante**", selon ce que nous dit Vitor Falcão (145), seront le support pour une intention intellectuelle et nationale au niveau de l'esprit de recherche que le dessin a signifié.

Le dessin comme expression pure de la ligne, correspondra à un énorme pouvoir de suggestion à travers surtout une rare qualité stylistique.

Pour Vitor Falcão, le dessin d'Almada Negreiros se caractérise par la "**limpidez das suas formas**",

---

144 - Fernando Pessoa, in "A Águia", III/2 série, Lisboa - 1913.

145 - Vitor Falcão, "A obra de Almada Negreiros a propósito do Salão de Outono", in Diário de Lisboa, Lisboa - 26.1.1925. In, Almada (Catalogue de l'exposition rétrospective d'Almada Negreiros), Fondation Calouste Gulbenkian (Centro de Arte Moderna), Lisboa - Juillet 1984.

par le "**desembaraco da sua técnica**" et par la "**firmeza da sua construcão**" (148), c'est-à-dire l'existence d'un rapport, assez bien réciproque, entre la forme, la technique et la construction.

Chez Almada, le dessin illustre l'opinion d'Émile Bayard dont l'art est synonyme d'interprétation. Almada se place comme observateur idéaliste; en opposition à la réalité objective, la réalité subjective matérialisée dans l'acte de voir, dans l'acte d'interpréter. D'ailleurs, le dessin chez Almada se caractérise principalement par une grande simplicité, économie des moyens, où le trait enregistre une action spontanée et déterminée, en suggérant parfois des rythmes qui ont à voir avec le langage futuriste, à travers le recours à la sensation dynamique et à l'ambiance émotive, comme principes d'un style du mouvement.

Par contre, il est possible d'analyser dans l'oeuvre graphique d'Almada deux grandes voies ou expressions différenciées.
D'un côté, le dessin qui typifie l'imagination et la liberté, sans perdre des détails significatifs, d'un autre côté, le dessin qui fait appel à l'expression plus spontanée du dessin (le croquis); et pour cela, la ligne a la capacité de fonctionner comme expression et aussi comme intention expressive.

Selon Vitor Falcão, dans les dessins d'Almada Negreiros, la suggestion du relief correspond au défi de la difficulté.
Pour cela, le dessin met en évidence, exprime et illustre un ensemble de significations, en accord avec l'idée de représenter aussi l'évocation d'un certain passé de grandiosité, commencement et conscience de notre avenir. Par conséquent, le dessin est déjà le prétexte d'une réalité emblématique (celle d'Almada), qui peut prévoir la confrontation et la transition entre époques et générations.

---

148 - Vitor Falcão, "A obra de Almada Negreiros a propósito do Salão de Outono", in Diário de Lisboa, lisboa - 26.1.1925. In, Almada (Catalogue de l'exposition rétrospective d'Almada Negreiros), Fondation Calouste Gulbenkian (Centro de Arte Moderna), Lisboa - Juillet 1984.

D'un autre côté, le dessin doit être entendu comme première et immédiate réponse au décadentisme portugais:

> "**no dia-a-dia triste do seu país**", Almada développera dans le journal "O Sempre Fixe" (parmi d'autres) une collaboration régulière et importante, authentique lieu commun de "**cruzamento de factos lisboetas**"; ce qui fait que par opposition à l'humorisme traditionnel, il revient une "**espécie de indiferença de observação**" (plus apparente que réelle), selon J.-A. França, en se projetant un nouveau discours visuel et plastique où le mouvement de rénovation du goût portugais trouve dans les panneaux des gares maritimes de Lisboa son expression majeure.

Le rapport entre le dessin et la peinture est évident, surtout en le vérifiant dans la commune exploitation de la thématique de Lisboa.
Mais, dans le dessin d'Almada, ce qui est plus important que le thème, selon António Espina, c'est une qualité esthétique dénoncée par des enregistrements anatomiques, références fondamentales à la physionomie intime portugaise, à partir des signes de caractère psychologique.

De l'éxubérance de facultés déductibles du dessin, A. Espina découvre certaines liaisons avec Goya, notamment au niveau des "**caprichosas liberdades técnicas**" (147), où le dessin du nu signifie mieux une parfaite culminance du sens de la vie qui est exprimée par la double synthèse idéale (du corps et de l'esprit).

L'évolution thématique et stylistique d'Almada se dirige apparemment vers des situations expressives d'un certain primitivisme qui trouve dans une constante dépuration, une découverte systématique du caractère du thème par un maximum d'expression.

Maximum d'expression qui correspond au minimum de gestes et de mots; c'est-à-dire que le dessin s'approche toujours plus du sentiment, et toujours moins du

---

147 - António Espina, in "La Gaceta Literaria", n 13, Madrid - 1.7.1927.

voir, selon l'opinion de Cottinelli Telmo ([148]).
De ce fait, le dessin d'Almada trouve dans la composition, les respectifs schémas architectoniques où coexiste le mouvement de commotion intérieure, origine de la qualité harmonique des lignes du dessin. Par conséquent la physionomie est supportée par une profonde analyse.
D'ailleurs, si le processus créatif initial est éminemment graphique, Almada trouve dans le dessin le langage de la peinture:

> pour cela, quand Almada dessine, il fait le parcours d'un certain chemin vers la peinture.

Si le maximum d'expression a son origine dans la recherche du thème comme lieu de découverte d'une histoire, commencement d'une révélation de la sensibilité intelligente, le clair-foncé du crayon édifie une structure complexe où la technique graphique est placée au service de la révélation des expressions obtenues par des effets de couleur et de matière.

Almada Negreiros dans son évolution au niveau du dessin, est en même temps dans une évolution au niveau de la peinture:

> au niveau des langages expressifs, mais particulièrement au niveau des liaisons thématiques.

Donc, du dessin vers la peinture, se présente un processus inventif qui recourt principalement au temps comme élément non-réel.

En effet, la peinture va finalement appeler la réalité même, par un discours qui est à chaque fois plus fragmentaire et plus didactique, et aussi par la formulation de possibilités formelles adéquates.
Avec le dessin, Almada constitue un monde qui, jusqu'aux années 19-20, possède déjà la capacité de faire la reconstitution du quotidien national et du quotidien de la capitale.

L'évolution dynamique du dessin fait que le centre de gravitation se projette thématiquement, vers le dehors, c'est-à-dire, vers la peinture.
Entre le dessin et la peinture il y a un rapport qui, à partir du dessin, transporte une histoire, un langage,

---

[148] - Cottinelli Telmo, in "Acção", Lisboa - 3.7.1941.

un détail, un répertoire, une communication.

L´invention expressive et le développement formel caractérisent le chemin vers la peinture.
Le chemin pour la peinture est déjà le parcours et l´itinéraire. Il est aussi la conjonction dans un univers du visible, la qualité du dessin et l´abandon de tout ce qui est éphémère ou référence symbolique.

Du dessin à la peinture, ou du chemin à la peinture, Almada a été fidèle à lui-même par l´invention d´un geste, par l´allusion (et illusion) de la réalité nationale portugaise.
Entre le chemin naturel qui est le dessin, et le chemin vers la peinture, découle une communication qui est basée principalement sur le langage de l´univers visible et du geste.

Avec le dessin, simultanément associé à un fond de littérature, Almada se situe dans un temps qui concrétise les besoins de l´intervention futuriste.
À partir d´ici, et parce qu´il y a déjà un perfectionnement technique, synonyme de "**apurar-se a si mesmo**" (148), ou l´idée d´auto-réalisation et réalisation de plus en plus élaborée, Almada est préparé pour la grande peinture que les panneaux muraux symbolisent.

Autant le parcours d´Almada que sa rencontre avec la peinture, résultent naturellement de la nécessité d´être et de donner à voir, et pour cela, la problématique de la vie à Lisboa nous apparaît simultanément univers et rencontre du thème et de la vie.

À partir des visualités spontanées des premiers textes (dont la lumière est référence au niveau visuel et pictural, pour des représentations et significations) et des dessins, Almada sait aller dans le contexte des problématiques du thème, pour différents aspects de la désorganisation de la vie à Lisboa, dans un jeu de visualités intersectionnés.

La lecture de la réalité chez Almada n´est pas

---

148 - Almada Negreiros, "Cuidado com a Pintura" (1934). In, "Obras Completas" (textos de intervenção, vol.6), Editorial Estampa, Lisboa - 1972, page 151.

passive:

l'attitude active est critique et dénonce la décadence sociale et morale de la société portugaise.

La création chez Almada aboutit à un processus dynamique:

l'univers visuel et l'univers plastique concilient différents mondes, celui de l'illusion et celui du rêve.

Il y a un certain sens impressionniste qui confirme le comportement sensible face à la réalité.
L'expression artistique d'Almada est un processus narratif exemplaire, qui va du dessin comme discours poétique, jusqu'à la peinture comme discours du geste et des scènes, où la totalité visuelle associée à la situation narrative est le motif, pour l'observateur, afin de faire une lecture (ou relecture) permanente.

Comme processus communicatif, la totalité visuelle et plastique que la peinture symbolise, est le point de départ (et de référence) pour que le peintre et la peinture s'accordent dans une existence dialectique, du peintre qui s'épure par rapport à lui-même, et de la peinture qui parle du passage du caos à l'ordre.

Il y a un désir occulte de recréation entre le peintre, la peinture et le récepteur, à travers une recherche par le début et par la fin de l'histoire que la totalité picturale réalise.
La totalité visuelle est une partie d'une séquence de lectures, indépendamment des contextes spécifiques qui conditionnent le processus de création et de communication.

3.3.3.
"PRO LECTIONE PICTURAS EST" (150)

Le processus artistique chez Almada Negreiros se projette comme un témoin culturel évident, mais aussi et surtout comme référence expressive de son époque.
Non pas seulement comme objet concret, mais encore comme manifestation qui s'oppose à l'espace, soit national, soit international, du phénomène artistique.

Le sens esthétique de l'oeuvre d'Almada ne se constitue pas au niveau d'un mouvement particulier de l'art, mais au niveau d'une expression qui, à partir de l'idéaire futuriste de Marinetti, se détache constamment de toute sorte de références temporelles et stylistiques.
D'ailleurs, Almada nous propose un processus pictural non-équivoque qui ajoute à l'intrinsèque la valeur stylistique et narrative, les contaminations d'une avant-garde qui est institutionnalisée à partir de Marcel Duchamp, par la définition de champs paradigmatiques inédits, conséquence des attitudes de notion structuraliste, à travers l'articulation du champ esthétique, toujours en rapport avec le système du réel, avec un système où la relation entre le réel et l'imaginaire n'est plus que la projection du réel, ou la simulation de la réalité.

Dans l'oeuvre d'Almada, la relation avec le réel est la fonction du sens rétrospectif, en liaison avec la notion d'histoire.
Et la notion d'histoire, chez Almada, c'est la récupération du patrimoine culturel plus valable, celui de la Renaissance.

---

150 - Du latin; ou "La peinture est une leçon" - recueil du XIIème siècle, ou l'idée même du sens pédagogique que le processus pictural a toujours eu dans l'histoire de la peinture.

Déjà au XVIème siècle, quand le Portugal traverse son âge d'or avec les "Descobrimentos" (découvertes maritimes), les Lettres et les Arts se développent considérablement.
De même, au XXème siècle avec Almada, Francisco de Holanda au XVIème siècle se place comme témoin fondamental de la pensée artistique de l'époque.
Du séjour à Rome et de son contact avec Miguel Angelo, résultent les célèbres "Diálogos", texte qui, au-delà de la "première histoire de l'art" (1548), même avant Vasari, se présente comme une chronique qui fait revivre l'atmosphère et l'ambiance des événements réels, par lequel nous parviennent des thèmes comme les relations entre l'invention et l'observation, la prédominance de la peinture italienne sur la peinture flamande, de la relative importance du sujet et de la technique, de la valeur d'exécution, du rôle du peintre dans la vie de la ville, et des relations entre l'éphémère et l'art.

Pour le Portugal du XVIème siècle, le propos de Francisco de Holanda est de modernité, parce qu'il projette la Renaissance Italienne aux Découvertes Portugaises; ce qui fait parvenir beaucoup d'expressions nouvelles, notamment le style "manuelino" (151).

Dans le Portugal du XXème siècle, le propos d'Almada Negreiros est aussi de modernité, parce qu'il projette en Europe l'essence de la nation portugaise.
Au XVIème siècle, l'identité nationale justifie la transformation stylistique et expressive d'une importation culturelle. Par contre au XXème siècle, l'identité nationale, perdue ou non rencontrée, justifie la recherche du nouveau chemin culturel et artistique comme découverte du monde "lusitanien", ou comme découverte du Portugal (en Europe) et de l'Europe qui pourrait signifier la construction d'une société nouvelle.

La recherche d'Almada culmine un travail de l'identité nationale lusitanienne et une recherche de l'expression culturelle spécifique à l'homme portugais. Almada renverse le sens de la modernité.

---

151 - Le nom "manuelino", est l'expression qui indique un style artistique au niveau de l'architecture, créé pendant les Découvertes Maritimes lors du règne de D. Manuel I, consacrant l'expansion portugaise.

Almada nous propose la majorité et la maturité, à travers la joie, l'optimisme et la raison d'être de la vie.

Pour Miguel Angelo, comme pour Francisco de Holanda, "**la peinture c'est d'abord le dessin**".
Pour Almada Negreiros, aussi.
L'esprit de la Renaissance, comme l'esprit de l'antiquité classique (le grecque, par exemple), coexistent chez Almada.
La modernité d'Almada est temporelle et civilisationnelle.

La consubstance de la peinture et du dessin produit un discours équivoque de la cohérence, qui détermine véritablement, un moment d'universalité et de totalité de l'homme et de l'art.

L'importance et la modernité de Francisco de Holanda n'est pas seulement portugaise.
Heureusement les propositions de Holanda ont bien été accueillies au XXème siècle, notamment chez Guillaume Apollinaire.
La pensée de Miguel Angelo sur l'art a été révélée par Francisco de Holanda, dans son livre "Quatre dialogues sur la Peinture", et se présente pour Apollinaire, non pas seulement comme source d'information, mais aussi et surtout par le parallélisme inattendu qui est produit entre la problématique de l'art moderne et l'esprit de la Renaissance.

Apollinaire fait, au niveau de ce livre, la comparaison même entre la peinture et la littérature, dont il nous propose la valeur pour la peinture, comme l'a été pour la littérature la correspondance entre Goethe et Eckerman.
La substance et le nerf, dont Miguel Angelo a constaté les qualités de la bonne peinture, selon F. de Holanda, seront placés, des siècles après, par rapport à la peinture de Picasso, symbolisant le passage jusqu'à l'avant-garde du XXème siècle.

L'établissement d'une opposition lucide entre qualités et conceptions (picturales) de l'ordre du temporel, est l'une des constantes universelles immuables qui marquent l'espace.
Aussi Almada Negreiros assume la stratégie de l'extension de la référence de la Renaissance par la croissance dont l'humanisme s'impose à la peinture comme pratique

d'une équation du réel, de l'environnement et de l'homme.
D'ailleurs le sentiment de la religion a changé en faveur du sentiment irréversible du social. Par contre, et dans l'oeuvre d'art moderne, l'émotion esthétique est une conséquence implicite et explicite de l'homme en tant qu'être social et politique.

La compréhension intime de la peinture moderne est le résultat de la libération des prémisses de nature métaphysique. Ce qui fait que l'on valorise l'ordre pédagogique (et/ou psychologique) à travers la volonté du discours.

Chez Almada, l'identité nationale portugaise est l'affirmation et la reconnaissance, simultanément proposition pédagogique de la modernité majeure que nous avons eu.
Identité nationale, ou sens de la nationalité et du nationalisme.
À partir de la Renaissance Italienne du XVIème siècle, et de l'avant-garde européenne du XXème siècle, Almada nous propose, au Portugal, une pratique de la modernité, étant liée aux événements qui leur reviennent à nouveau à travers un nouvel esprit, que l'on pourrait dire renaissantiste, ou la vraie procédure d'actualiser l'identification de l'homme comme sujet par entier de la modernité. De plus, c'est toujours pour cela que les propos d'Almada sont super-artistiques, en relevant prioritairement les problématiques des idées et des mentalités.

Si, à l'époque des nationalités du XIXème siècle, succède le temps des nationalismes du XXème siècle, et dans le contexte de l'identité nationale, ce sera Almada Negreiros qui prolongera (au Portugal) la seule nationalité lusitanienne au-delà du dernier siècle.

Dans la perspective de l'identité nationale et culturelle portugaise, la contribution d'Almada n'est pas seulement au niveau de la modernité et du modernisme, mais aussi au niveau des idées et des mentalités, comme preuve de croyance et d'affirmation du nationalisme.
En effet, la contribution d'Almada est dans le sens de la consciencialisation de l'idée du nationalisme, de ce fait, complémentaire. Il suggère la réconciliation définitive du peuple portugais avec la patrie et avec l'a-

venir.
À la négation entre la nation et le peuple, Almada oppose l'affirmation pleine de l'homme: la nationalité plus le nationalisme est égale à la race, à l'avenir, au destin collectif, à la "direcção única" (A. Negreiros).

La proposition de modernité d'Almada est exactement et encore, le recours et l'exigence du nationalisme comme motivation de l'historique et du social, comme référence la plus significative du discours culturel même.

La conviction du nationalisme portugais se matérialise par l'idée de la découverte de l'Europe.
L'affirmation de l'identité nationale, au XVIème siècle et au XXème siècle, est fondamentalement une affirmation politique et une affirmation de l'indépendance nationale.
D'après la fondation de la nationalité, le Portugal a toujours démontré, en quelque sorte, une relation de dépendance culturelle vis-à-vis de l'étranger.
En revanche, la culture portugaise de l'avant-garde s'est imposée (en liaison avec les aspects économiques et politiques) contre la dépendance, contre l'influence et la réception même.
Dans ce contexte, Almada nous propose la patrie portugaise du XXème siècle d'après la découverte de l'Europe.
Quand la Renaissance récupère une phrase célèbre (recueil du XIIème siècle), "**Pro lectione picturas est**", elle est en train d'admettre, comme le fera Almada au XXème siècle, le sens culturel et pédagogique de l'expression artistique.

La peinture fonctionnera comme ressource toujours permanente d'une pédagogie de l'histoire ou d'une histoire de la pédagogie, simultanément épistémologie de l'expression picturale.
Aussi chez Almada, la pédagogie en art (ou la pédagogie artistique) est le chemin de l'histoire, de l'identité nationale même, et pour cela la confrontation implicite au sens de la réalité permanente des choses et des êtres.

3.3.4.
LA PEINTURE DE LA SOLITUDE ET DE LA RÉALITÉ NATIONALE

Chez Almada Negreiros, le texte et la peinture matérialisent l'espoir d'un siècle devant être encore inventé.
Texte et peinture, dont le discours s'impose comme dynamique et réciproquement dans plusieurs sens de la poésie et de la picturalité.

Chez Almada Negreiros, l'écriture et la peinture s'accordent dans une même nécessité intérieure dont la qualité du visuel est présence constante dans toutes les manifestations artistiques, et c'est pour cette raison que l'oeuvre d'Almada a un fort penchant pédagogique de nature dialectique.

Autant la production littéraire, que la production artistique d'Almada, s'insèrent objectivement dans une perspective de combat idéologique à travers une attitude polémique comme critique profonde envers la génération et envers le pays.
Puisque le rôle pédagogique d'Almada Negreiros représente la qualité la plus élevée d'une conscience de la pensée nationale renouvelée, tentative de changer le Portugal, pays considéré le plus sous-développé de l'Europe (où le Portugal dort d'après Camões) et, que pour cela, l'indifférence a conditionné le patriotisme, par conséquent, Almada nous propose en 1917, l'espoir de la race portugaise, étant née pour ce siècle, et qui est: il faut créér la patrie portugaise du XXème siècle, selon l'expression même de l'auteur.

Dans le contexte de la représentation en peinture, l'oeuvre d'Almada se caractérise principalement par la récupération du personnage comme l'être central de toute la thématique indispensable:

soit pour la compréhension de l'imaginaire de l'époque;

soit pour la liaison correspondante à la vie

de Lisboa.
En effet, la réalité portugaise (qui est principalement la réalité de la capitale) est entendue, chez Almada, par la caractérisation ou portrait des personnages:

dès les personnages du monde surréel ou bohémien,
jusqu'aux personnages du monde réel ou quotidien,

où se déroule un processus d'apprentissage de la vie, authentiquement un itinéraire pour l'invention du destin national.

Dans la production picturale d'Almada, le dessin s'assume par une importance particulière comme monument de valeur simultanément stylistique et expérimentale.
Le dessin est le lieu d'expérimentation d'une thématique diverse qui trouve des parallélismes au niveau du texte, notamment dans "Pierrot e Arlequim".

Pour mieux comprendre la problématique de la peinture chez Almada, il est urgent de faire la liaison entre les manifestations graphique et picturale.
C'est-à-dire, le dessin d'Almada, surtout le dessin initial, de nature satirique, par exemple, les caricatures ont la fonction de référence en traduisant l'objet tout à fait différent en lui-même.

Tandis que la peinture chez Almada, au-delà l'aventure postérieure et conséquente, profitant de l'expression et de l'expérience de l'exercice du dessin, est en train d'affirmer la peinture (comme un art distinct, au-delà du dessin), à la recherche de "**o seu objecto superior a si-próprio**"; déjà en 1913, la peinture d'Almada était prévisiblement "**busca de uma qualquer espécie de além-ele**", d'après Fernando Pessoa.
Pour ce grand poète, l'influence et l'essai manifesté par le dessin d'Almada sont à l'origine de la personnalité et de l'originalité de la recherche de l'expression et du langage.

Pour F. Pessoa, et chez Almada, il y a au niveau du dessin une certaine qualité vitale qui s'est associée à la passion de la découverte par rapport aux moments distincts: celui de l'émotion et du savoir, et celui de l'instinct et de la raison.

Le savoir ou la connaissance de l'homme est la

capacité suprême pour Almada, recherchée dans la conscience de la race portugaise, où les migrations (séjours) à Paris et à Madrid ont été très importantes pour la réconciliation avec le souvenir comme leitmotiv du patriotisme portugais, selon ce que nous affirme João Pinharanda.

Le dessin chez Almada est aussi, au-delà de l'étape préparatoire de l'expression proprement picturale, indice et voie pour une compréhension de la vie à Lisboa, d'une certaine activité intellectuelle que certains lieux à Lisboa ont suscitée comme centres de séduction (exemple de "Bristol" et de "A Brasileira").
Donc, le dessin est un masque d'un lieu et d'un temps qui engendrera le support à la peinture, principalement la peinture murale.

Peinture murale qui trouve dans les fresques des gares maritimes de Lisboa (gare d'Alcântara et gare de Rocha do Conde de Obidos), l'expression majeure du processus pictural, et en même temps, l'imposition d'une action de synthèse du parcours artistique de l'auteur.

Les peintures des gares maritimes, au-delà de peintures de notre solitude, sont encore pour J.-A. França, le "**retrato fiel da realidade nacional**", c'est-à-dire, l'identité entre la représentation et la réalité, ou la façon de donner la réponse de modernité nationale, cinq cents ans après Nuno Gonçalves, selon Margarida Acciaiuoli.

Les grandes préoccupations dominantes de la trajectoire d'Almada se matérialisent totalement, tant dans la gare d'Alcântara, que dans la gare de Rocha.
Pour cela, la représentation murale est celle de Lisboa, à partir du portrait de personnages et de scènes, d'images du fantastique et du réel.
Si, à Alcântara, les personnages s'insèrent dans une problématique nettement de tradition populaire, dans la gare de Rocha, les personnages sont ceux d'un quotidien national.

Les panneaux muraux d'Almada sont d'authentiques documents plastiques, de création et de description d'un scénario où le rêve se concilie avec le réel, à travers des parcours thématiques variés.
Réalités d'un même quotidien, d'un même ensemble de personnages ils acquièrent une nouvelle vie d'authenticité

du monde lusitanien.

Avec les panneaux muraux de Lisboa, A. Negreiros consacre dans la pratique, les idéaux d'une thématique ancienne; ce qui veut dire que du numéro parfait (théléon) comme règle unique dans la culture universelle, on passe au "Mito - Alegoria - Simbolo" (1948) comme corps d'une fiction ou d'une magique qui lie l'acte de la vision (ou du sentiment) au numéro immanent dans l'univers.

Du rapport avec le numéro s'édifie, d'une certaine façon, le paradoxe chez Almada, d'une science mathématique comme support de l'acte créatif pur.
De ce fait, les années 40 sont décisives pour la définition d'une pensée plastique qui culmine, d'ailleurs, dans "Começar" (1968-69), un véritable testament spirituel d'Almada, consacrent les moments capitaux de son itinéraire artistique.
C'est-à-dire qu'avec les années 40, le propos de modernité s'acquiert dans l'originalité formelle, comme pont d'une esthétique apparemment cubiste (antérieur) à un traitement spatial généralisé (postérieur), où le numéro se comporte comme règle d'or de la problématique de la peinture.

Dans les panneaux muraux de Lisboa, d'Alcântara et de Rocha do Conde de Obidos, le discours pictural est basiquement constitué par des formes synthétiques et par des couleurs planes, comme processus de dire la réalité:

> dans la gare d'Alcântara, à travers une vision stylisée, qui cherche dans le savoir populaire, dans le folklore et dans l'histoire du pays, une impression de vie, tandis que dans la gare de Rocha, se produit une attitude sociale et plastique renouvelée qui s'éloigne, d'ailleurs, des conventions du goût public ou dominant.

Avec les fresques de 1946-49 (Rocha), Almada réalise les peintures des portraits de "**Lisboa que fica**", ou de Lisboa qui reste toujours, selon les mots de J.-A. França.

On pourrait dire, en identifiant les panneaux muraux avec le tout de l'oeuvre d'Almada, que les fresques des gares définissent un moment capital du proces-

sus créatif, expressif et stylistique d'Almada:

> dans les années 40, la peinture publique correspondra totalement à la grande tâche pédagogique; dès que l'on aura défini le sens de "**Portugal sem portugueses**" (le Portugal sans les portugais), Almada enseignera aux lusitaniens la conscience avec le Portugal.
> C'est la rencontre d'une certaine identité nationale perdue.

On pourra dire, polémiquement, que la peinture d'Almada synthétise en quelque sorte le passage ou le rapport entre les deux époques qu'a le dessin.
A partir de l'époque de l'attention et de l'instinct, comme essence du dessin, se développe l'époque de la correction de l'instinct comme recherche de l'harmonie, comme deuxième époque du dessin ou naissance de la peinture chez Almada.
Ce qui permet d'affirmer, en citant de nouveau Almada, que le rapport entre le dessin et la peinture pourrait être entendu comme une hypothétique relation entre les moments romantique et classique.

Dans la peinture, les fresques d'Alcântara et de Rocha do Conde de Obidos sont le paradigme parfait de la recherche du caractère du thème.
Dans la gare de Rocha, Almada arrive à aboutir au point plus élevé comme invention et technique:

> ici, la ligne est au service d'un espace pictural qui fonctionne selon des pénétrations lumineuses inédites; c'est le projet cubiste qui se résout hors du temps, ci-joint avec le propos d'un nouvel espace scénique et descriptif qui produisent des références d'un certain fantastique, et matérialisent la liaison entre la ville et le mythe, et ainsi, le souvenir vient de la réalité même.

La peinture se pose comme événement et expression d'un destin dont Almada nous traduit l'histoire.
Les fresques d'Alcântara et de Rocha sont un moment fondamental, pas seulement comme expression dans la peinture, mais aussi dans l'établissement de l'acte de voir tourné jusqu'aux dernières conséquences.

Les muraux de Lisboa déterminent dans la vie et dans l'oeuvre d'Almada, la concrétisation postérieure de la science mathématique comme conséquence du voir et

du sentir.

Avec "Mito - Alegoria - Simbolo", la vision est complétée par le numéro immanent de l'univers, lieu-clé d'ordre et de vérification du cosmos.
Très tôt, les recherches sur le numéro d'or ont culminé dans la simultanéité du Mythe et du Logos, vers la formulation de la "relação 9/10" (1928).
Par contre, la constatation du numéro parfait (ou théléon) comme règle unique serait fondamentale dans la preuve définitive de l'étude des célèbres panneaux de Nuno Gonçalves.

Les recherches postérieures aux années 40 se matérialisent dans toute la problématique formelle et dans celle du numéro; aussi, par exemple, les compositions abstraites de 1957 ne sont pas surprenantes ni le grand mural gravé de la Fondation Gulbenkian en 1968-69, "Começar", comme dernière et majeure leçon, début et fin de tout l'itinéraire artistique, fin et commencement jusqu'à l'infini, testament spirituel et conclusion symbolique de l'exercice de recherche, où l'acte de voir comme l'acte pictural s'harmonise avec la rencontre entre le peintre et le numéro.

Dans les panneaux des gares maritimes, Almada concilie la structure classique de rationnaliser les tracés constructifs des règles de composition, avec une conception futuriste liée principalement à l'espace et à la perspective multiple.

L'espace pictural dans les panneaux d'Almada est un espace non-orthogonal, un espace de non-perception par le peintre.
D'ailleurs, comme "**futurista e tudo**", Almada ne se limite pas uniquement au champ futuriste.

Aussi le mouvement cubiste est important dans le sens de la rupture des principes de perception et de l'organisation de l'espace.
Pour cela, chez les modernistes et chez Almada, au modèle métaphorique de l'ordre, s'opposent la perception et la raison, qui nous conduisent à un effet comme résultat du passage du dedans vers le dehors, ou le chemin de l'essence futuriste, par la voie de l'organisation cubiste des objets représentés.

Dans les panneaux des gares s'impose à l'ob-

servateur une fonction décorative évidente. Par contre, le sens décoratif des panneaux respectifs donné par le plan de composition, fait l'alternance avec le sens du non-réel, donné par une certaine fragmentation de la figure humaine et du paysage.

Il est vrai que la massification fragmentaire (du corps humain) correspond totalement à l'exaltation futuriste de la guerre, et de ce fait, c'est aussi une raison pour le chemin de solutions postérieures, liées au non-réel et au néo-réalisme, et aussi à des problématiques surréalistes du non-sens.

À Rocha do Conde de Obidos, le scénario de la guerre est donné par les figures noires, et selon Paulo Varela Gomes (152), ce sont un "**contraponto de guerra moderna ao "Massacre dos Inocentes" de Poussin**", en transformant à travers la structure de l'espace la dimension et l'illusion de profondeur.

C'est dans les panneaux des gares maritimes, qu'Almada dit en entier son discours, ce qui correspond à "**trazer para fora de si o desejo que nasceu dentro dele... o trabalho da liberdade do Homem**" (153), ce qui démontre et associe l'idée de créativité à l'idée intrinsèque de liberté par la voie du futurisme.

Dans l'oeuvre d'Almada Negreiros, le personnage a une totale définition dans la structure thématique. Ce qui veut dire, soit au niveau du texte, soit au niveau de l'image, qu'il y a un même développement et une convergence dans le thème.
Dès le commencement de l'oeuvre d'Almada, la vie à Lisboa est devenue thème et origine d'un processus qui implique le discours du dessin et de la peinture, où la vie de la capitale portugaise a été la référence d'une "**aplicada reportagem sensivel**", selon Margarida Acciai-

---

152 - Paulo Varela Gomes, "Modernismo e Guerra", in Jornal das Artes e das Letras, n 106, Lisboa - juillet 1984.

153 - Almada Negreiros, "Prefácio a Um Homem de Barbas", (1944). In, "Obras Completas" (textos de intervenção, vol.6), Editorial Estampa, Lisboa - 1972, page 215.

uoli (154), en même temps descriptible et descriptive, donc, cinématographique, où se consubstancie non-équivoquement l'esprit expérimental, dont deux ou trois générations portugaises ont été le témoin d'un moment unique de la culture nationale portugaise.

D'ailleurs, la problématique du thème chez Almada se développe naturellement et logiquement à partir de la compréhension et de la conscience du temps et de la réalité.
Il y a une relation intrinsèque entre thème et temps, d'où la réalité est le lieu de l'actualité représentationnelle du langage créatif, selon un discours qui oscille en termes d'expressivité.

Dans le dessin comme dans le texte, Almada nous présente l'arlequin comme le personnage central du mystère théâtral, en consonance avec le cirque.
Mais, c'est la commedia qui caractérise l'oeuvre totale d'Almada, en conciliant les multiples expressions et en privilégiant non-équivoquement la relation théâtre/peinture.
En effet, la commedia se lie à l'idée du théâtral, du scénique, et pour cela, le théâtre "**é o escaparate das artes plásticas**" (155); c'est-à-dire que le dessin et la peinture notamment, trouvent dans l'espace théâtral le moment total entre l'espace et le temps.

Dans le dessin, la qualité de la ligne, s'affirme comme essentielle pour une peinture qui trouve aussi un support dans certains schémas constructifs du XVème siècle, surtout l'idée mentale comme source de la construction et de l'expression de l'image dans la peinture.

Dans le dessin d'Almada, l'idée (ou thème) de la commedia se concrétise par la voie d'une grande simplicité synthétisée à un plan, où la ligne qui semble n'avoir ni commencement ni fin, est l'enregistrement

---

154 - Margarida Acciaiuoli, "A. Negreiros / sem mestre e sem discípulo", in Diário de Notícias, Lisboa - 1.9.1984.

155 - Almada Negreiros, "O Pintor no Teatro" (1948). In, "Obras Completas" (teatro, vol.3), Editorial Estampa, Lisboa - 1971, page 165.

d´un geste de naturalité et d´attention.
Le développement du dessin chez Almada, du plan au volume, déterminera le passage de l´analyse à la synthèse, toujours à travers une grande unité stylistique qui concilie le geste typique de deux attitudes simultanées:
l´attitude mentale, et l´attitude physique.

Par contre, c´est précisément la peinture qui culmine le propre processus évolutif du dessin, ou le passage au synthétique.
C´est le domaine d´un univers visible où le discours s´assume nettement d´une façon complète.

Le passage du dessin à la peinture et les panneaux muraux de Lisboa sont un exemple bien précis, ce qui correspond éventuellement, au parcours ou à l´itinéraire pour la liberté des formes, par un profond signifié intérieur des choses.
Pour Almada, la peinture contient une force poétique précise, suffisante, où s´articulent décidément la narration et la contemplation.

En ce qui concerne la peinture des muraux de Lisboa, les fresques d´Alcântara et les fresques de Rocha do Conde de Obidos correspondent à un moment spécial de l´oeuvre d´Almada.
Premièrement, à Alcântara, puis à Rocha, les peintures réalisées se complètent d´une manière virtuelle et visible. Malgré tout, les peintures peuvent être inscrites en deux cycles temporels et également expressifs.

Le discours de l´univers visible se complète avec le dessin et la peinture.
Même dans les fresques de Lisboa, le dessin est le langage qui coexiste avec l´expression spécifique de la peinture.
D´ailleurs, dans la structuration formelle de la peinture d´Almada, apparaît souvent le fonctionnement de la ligne comme élément plastique fondamental de détermination de l´organisation spatiale.
Pour cela, soit au niveau du dessin, soit au niveau de la peinture, la qualité de la ligne s´impose comme l´essence d´une structure formelle globalisante, qui au niveau de la perception, fonctionne comme l´indice ou le sens de la matière inscrite et ouverte:
le polymorphisme est la conséquence naturelle d´une expression totale.

Chez Almada, l´indice graphique est différent de l´indice pictural par la nature morphologique et expressive des choses représentées.
L´indice pictural se propose par rapport au dessin, non pas par différence mais par addition, par complémentarité et nécessité d´un discours nouveau.

L´expression artistique chez Almada Negreiros, quel que soit le plan d´expression (et de manifestation) du discours, se projette dans une structuration des images, basée sur l´expérience et sur l´adéquation (concordance) des indices, comme langage des signes propres, moyen et fin expressifs qui articulent des racines et des motivations liées à la nature, à la vie et au pays.
Pour cela même, le dessin est le commencement d´une aventure fantastique qui se projette comme conséquence d´une structuration logique et topologique, dont l´inventaire thématique, des lieux, des situations et des figures, culminera naturellement dans la radiographie de la vie bourgeoise à Lisboa, en conciliant les contrastes que les références à la nature et au pays impliquent nécessairement comme extrêmes d´une géographie nationale et nationaliste.

L´oeuvre artistique d´Almada, dans le dessin et dans la peinture est la construction des "**sinais ou rostos da vida burguesa lisboeta**", comme nous l´a dit Margarida Acciaiuoli ([158]).

Dans le contexte du rapport entre le dessin et la peinture, ou dans le contexte propre de la peinture, la représentation est la référence d´une réalité.
Par conséquent, la consonance entre le thème et le réel.
Naturellement que dans l´oeuvre picturale d´Almada, la représentation des figures comme personnages, est logiquement insérée et ceci, toujours en fonction de la réalité, ce qui veut dire que c´est en relation avec la réalité que le sujet et les personnages se posent et se définissent.

Chez Almada, la relation entre la fantaisie et le réel correspond au comportement que le sujet s´impose

---

[158] - Margarida Acciaiuoli, in Almada (Catalogue de l´exposition rétrospective d´Almada Negreiros), Fondation Calouste Gulbenkian (Centro de Arte Moderna), Lisboa - juillet 1984.

face à la réalité:

> c'est à partir d'ici que l'on se propose l'approche ou l'éloignement vers le long processus d'individualisation du phénomène artistique et créatif d'Almada Negreiros.

L'individualisation dans le processus de l'image artistique part et arrive, nécessairement, à un présupposé fondamental d'Almada, celui du rapport entre l'individu et la collectivité.

L'idée de réalité chez Almada s'organise dans le rejet de l'aliénation.
Par conséquent, l'individualisation est l'indice d'une réalité désirée, c'est-à-dire, d'une supération de la réalité même.
La supération de la réalité ou des limites immédiates, ou encore "**saber ver ao longe**" (157), c'est l'importance de la maîtrise du savoir et du voir.
L'acte de voir est l'acte de la connaissance parvenue jusqu'à l'infini.

La peinture, chez Almada, outre le fait de signifier une nécessité d'intervention dans un moment spécifique de la vie artistique nationale, signifie aussi l'exigence de raconter, comme pratique suscitée naturellement par le sentir profond des réalités culturelles et géographiques du pays.

---

157 - Almada Negreiros, "Nome de Guerra", in "Obras Completas" (romance, vol.2), Editorial Estampa, Lisboa - 1971 (3ème édition), page 225.

3.3.5.
LISBOA ET GUERNICA

Pour Pablo Picasso, Guernica s'impose comme espace et temps, soit de la ville, soit de la représentation, sans doute comme objet d'une modernité impaire et sans frontières, objet essentiel du propre processus pictural de la modernité de Picasso, mais aussi de l'avant-garde européenne.

Guernica serait pour Picasso, ce que les fresques de Lisboa des gares maritimes seraient pour Almada. Cette équation possible relève polémiquement des aspects variés, d'ailleurs liés à une apparente similitude de trajets:

a) dans les trajectoires artistiques de Picasso et d'Almada, Guernica et les fresques de Lisboa, s'assument respectivement comme le plus haut point d'un discours;
b) de la spécificité artistique de Picasso et d'Almada vient une relation de correspondance possible, basée sur l'idée de collectivité.

Les discours possibles de la plasticité touchent un certain sens de l'épopée de l'homme comme être social; l'individuel et le collectif sont convergents comme relation d'un discours de l'histoire:

- si, dans Guernica, l'épopée est celle d'un présent vécu à travers un discours d'intervention sociale, culturelle et politique; dans les fresques de Lisboa, l'épopée est celle d'un passé qui prétend récupérer en des termes historiques l'idée du destin collectif portugais.
- si, dans Guernica, le discours est éminemment celui de l'idée de l'homme comme protagoniste de l'histoire universelle;
  dans les fresques de Lisboa, le discours est éminemment celui de l'idée de l'homme comme

centre de l'histoire nationale portugaise.

- pour cela, on pourrait dire que la coincidence possible entre ces deux moments esthétiques, est à peine une conséquence du hasard;
  cependant, l'idée de l'espace culturel d'entre les deux guerres, ainsi que celle de l'espace culturel de la Deuxième Guerre Mondiale, doivent être acceptées comme références essentielles des moments esthétiques.

Pour Picasso, <u>références pour une modernité de l'histoire universelle</u>.
Pour Almada, <u>références pour une modernité de l'histoire portugaise</u>.

- d'un autre côté, il est possible d'admettre polémiquement une certaine réception de Picasso chez Almada.
  a) au niveau de l'idée et de la nature du cubisme, les citations sont évidentes;
  b) au niveau de l'idée et de la nature du moment esthétique de Guernica, les citations sont équivoques, mais possibles.

Si, polémiquement, on peut admettre que Guernica est l'élément qui prolonge dans les fresques de Lisboa l'idée de la modernité internationale, alors, le message des panneaux d'Almada fait répercuter une certaine méthodologie qui est celle de l'épopée de l'homme protagoniste de sa propre histoire, dont le discours visuel et plastique se propose en toute sa plénitude.

L'homme comme sujet de l'histoire dans Guernica, et la collectivité comme sujet de l'histoire dans les fresques de Lisboa.
Cependant:

1. dans Guernica, l'homme est l'origine de la société et de la collectivité de la vie contemporaine;
2. et dans les fresques de Lisboa, la collectivité est l'origine et la raison d'être de la société et de l'homme.

Une même raison et une même unité, celle de l'homme et celle de la collectivité, se posent:

- l'homme comme parcours de la collectivité, dans Guernica;
- la collectivité comme parcours de l'homme, dans les fresques à Lisboa.

Cette inversion est justifiée par le sens du temps:

la collectivité comme l'origine d'un temps antérieur, pour l'homme portugais chez Almada;
l'individualité comme l'origne d'un temps postérieur, pour l'homme européen et universel chez Picasso.

Cette convergence de temps antagoniques n'est pas contradictoire, mais se superpose, se complète:

- paradoxalement, une idée de passé et de futur, dont le XXème siècle est le moment fondamental des avant-gardes et des modernités apparues avec la rupture des années 10.

D'un discours du présent-futur, à un discours du présent-passé, le passage de Guernica à Lisboa, ou la rencontre/convergence possible entre Almada et Picasso, ou encore la fixation d'une certaine idée d'intemporalité.

Indépendamment ou non des raisons de nature synchronique, par exemple, c'est un fait que pendant les années 20, il y a déjà des approches entre Almada et Picasso:

d'une certaine façon, un certain sens classique est responsable de cette réception.

Approche aussi dans d'autres espaces et dans d'autres temps.

De l'indifférence portugaise des années 20, Almada récupère dans la troisième génération moderniste, la différence des années 10 pour les fresques de Lisboa, et, pour cela, y a-t-il l'approche ou la correspondance majeure et plus cohérente à Picasso, sans savoir s'il est plus en rapport avec l'expression picassienne, ou avec l'épopée de Guernica.

Peut-être les deux sens nous confirment-ils, dans la convergence commune, une meilleure compréhension entre les deux testaments et témoins artistiques et culturels.

Par contre, il est évident qu'Almada, avec les fresques des gares maritimes, et au-delà d'une hypothétique approche à Guernica, fait la consécration de structures formelles et figuratives propres, résultat d'un discours esthétique occidental contemporain, à partir de l'expression cubiste, mais d'un cubisme non spatial.

L'approche à Guernica et à Picasso symbolise l'approche à l'avant-garde européenne, à la modernité du

propre discours esthétique occidental.
Le temps des fresques d'Almada aura un double signifié national:

comme véritable réapparition historique, et comme émergence d'Almada dans la culture portugaise et européenne.

Il s'agit, on peut dire, d'un rapport entre le Portugal et l'Europe qui s'établit d'une relation première, non pas du Portugal en Europe, mais du Portugal avec les portugais.
Ou alors, l'identification nationale du destin portugais qui ne laisse pas le signifié d'une condition définitive d'accès symbolique et culturel à l'espace européen.

Le discours d'Almada est sur la Civilisation, sur l'Europe et sur le Portugal, en s'organisant à l'intérieur d'une modernité:

même la modernité extérieure de Picasso,
pour la modernité intemporelle de Douanier Rousseau.

Pour une meilleure compréhension du rapport entre les fresques de Lisboa et Guernica, il faut comprendre le rapport entre Almada et Picasso.
La correspondance entre tous les deux est aussi et surtout réelle.
Rapport qui s'est établi et s'est enregistré principalement au niveau du dessin.
Au-delà du signifié graphique et poétique, le dessin d'Almada signifie la connaissance d'une expression qui a été celle de Picasso.
Notamment, dans les années 20, soit à travers le cubisme synthétique, soit à travers le néo-classicisme d'Ingres.

Almada cherchera (et trouvera) la synthèse comme situation intermédiaire, comme solution des processus graphiques, linéaires et superficiels.

La synthèse est la solution qui chez Picasso a été séparée, et chez Almada a été simultanée, où les fresques des gares sont tout à fait le meilleur exemple (d'une synthèse) de l'expression et du discours.
Guernica est l'indice d'une communication différente.

Comme présence de l'être, soit des fresques à Lisboa, soit à Guernica, se questionnent des notions du passé et de l'avenir, du sujet et de l'objet, de l'individu et de la société, essence et existence d'un espa-

ce, antérieur et postérieur à la réalité même:

- aux fresques à Lisboa,
  le sens classique d'un dire moderne,
- à Guernica,
  le sens moderne d'un dire classique.

Peut-être encore le propos d'Almada dans les fresques est-il celui d'une synthèse matérialisée directement par le discours simultanément classique et moderne, ou la proposition d'une (classique) modernité (classique).

4.
QUATRIÈME PARTIE: ANALYSE

4.1.
COMMUNICATION

Dans ce premier chapitre, on se propose de questionner les situations qui concernent le phénomène de la communication, soit au niveau de la signification, soit au niveau de l´interprétation.
Il s´agit de présenter les idées principales, en ce qui concerne la communication et la métasémiotique de la pratique, la structure et la signification, la signification et la communication, et la signification et l´interprétation.
À savoir,

a) au niveau de la communication et de la métasémiotique de la pratique:
   - l´affirmation d´une idée de sémiotique esthétique;
   - l´émergence d´une manifestation de l´auteur;
   - l´événement d´une réalité, à la fois du quotidien et de l´histoire;
   - la problématique de la communication d´un discours supra-pictural;
   - les fresques du Tejo et le discours pictural d´une imagerie visuelle;

b) au niveau de la structure et de la signification:
   - la valeur de la représentation du discours;
   - l´idée de structure élémentaire de la signification;
   - le rapport entre le destinataire et le destinateur, et le rapport entre l´objet et le sujet;
   - la perception de l´univers comme niveau sémiologique;
   - la constitution d´une structure de la communication, ou le faire réel de l´homme;

c) au niveau de la signification et de la communication:
   - la représentation de la signification, ou la topographie du sens;
   - le rapport entre l´objet et le contexte;
   - le discours de la créativité et le discours de la réception;
   - le discours plastique comme projet de communica-

tion;
- le discours lusitanien des fresques du Tejo et de Lisboa;

d) au niveau de la signification et de l´interprétation:
- la problématique de la signification au niveau du sens et au niveau de l´information;
- l´idée de la signification et l´interprétation réciproque de la liberté et du besoin;
- la représentation, le sens et la signification;
- le discours de l´objet dans le contexte du discours, et le discours du contexte dans l´objet du discours;
- la dynamique du discours comme paradigme de la communication et de la réception.

4.1.1.
LA COMMUNICATION EN TANT QUE METASEMIOTIQUE DE LA PRATIQUE

Les fresques des gares maritimes du Tejo s´imposent comme le discours pictural d´une imagerie visuelle, à la fois d´Almada et de la réalité du quotidien. Le texte visuel représenté par les fresques a une fonction nettement communicationnelle, c´est-à-dire, l´idée de symbole de l´absolu, ou la signification, et de la représentation de l´absolu, allusion à un infini comme synthèse ou interprétation réciproque de la liberté et du besoin, qui a été proposé au siècle dernier par des hommes comme Schlegel, jusqu´à l´acte individuel concret, ou l´événement lié à l´histoire. De nos jours, on pose la problématique de la communication, comme la réalité principale de l´objet esthétique.

De l´idée de l´absolu à l´idée du relatif, la fonction de la signification se réalise, ou l´acte qui matérialise la mise en valeur entre le signifié et le signifiant, ou le rapport du message et du discours à plusieurs niveaux et contextes qui problématisent le texte visuel comme l´émergence d´une manifestation de l´auteur, aussi bien que du temps.

C´est pour cela que le discours de l´objet esthétique a subi une signification très importante dont la mise en valeur ou l´interprétation est une conséquence de l´occasion, de l´originalité, de l´information, ou du fonctionnement de l´idée de réception du message comme l´objet supra-esthétique.

Les fresques des gares maritimes en constituent un bon exemple pour l´affirmation d´une idée de sémiotique esthétique.

Entre la pensée d´une philosophie idéaliste du passé, et la pensée d´une philosophie matérialiste du présent; entre le sens intrinsèque de la phénoménologie esthétique, et le sens extrinsèque de la phénoménologie

de la communication et de la perception, se pose le rapport entre la théorie et la pratique, ou alors le mode de fonctionnement d'un système de la signification et de la représentation, qui relève, en fait, du processus sémiotique.

Dans les fresques des gares, le discours pictural est l'événement d'une ambiguité, ou la modernité matérialisée par des dichotomies comme la signification et la représentation, le réel et l'imaginaire, sont toujours l'origine d'un acte proprement de communication, où la réception est la condition fondamentale pour la compréhension, soit au niveau des résultats, soit au niveau des conditions de production et d'interprétation.

Comme Gérard Deledalle nous l'a suggéré, "**la communication est la métasémiotique de la pratique**" (158), ou le sens implicite du public et du fonctionnel (qui caractérise les fresques des gares). C'est l'exemple d'une inter-relation entre la communication et la sémiotique, comme pratiques et/ou processus d'une même pratique, la pratique comme l'indice d'une inter-culture ou la réception d'une phénoménologie de la création artistique, où encore l'acte esthétique et artistique s'amplifie au-delà de l'émetteur ou de l'artiste:

> à la réciprocité auteur/spectateur, on comprend, par exemple, chez Almada, l'idée de globalité de l'art, en correspondance avec l'homme et la vie, ou la complémentarité entre l'individuel et la collectivité, qui se prouve et se consacre, d'ailleurs, dans les fresques des gares.

La pratique sémiotique se joue tout entière dans les fresques.
Outre le discours du signe chez Almada, on retrouve un témoin qui valorise la communication elle-même:

> l'essence de la communication est l'essence de la réception, et vice-versa.

Il y a un engagement absolu du message à la communication, il y a un rapport entre le representamen et l'interprétant, dont l'objet apparaît comme référence, soit des analyses, soit des répertoires, ou encore

---

158 - Gérard Deledalle, "Théorie et pratique du signe", Payot, Paris - 1979, page 87.

des réceptions.

La pratique de la simultanéité d'encodage et de décodage se pose entre la communication et la sémiotique, où, à l'envers, les processus d'organisation des règles de composition se constituent comme l'origine de la réception, ou la capacité de comprendre d'une façon dialectique les innombrables références et interactions entre l'objet et l'interprétant (ou spectateur), comme nous le dit encore G. Deledalle, en équationnant la dichotomie entre l'objet et l'interprétant:

> de l'objet immédiat jusqu'à l'objet dynamique, on trouve les interprétants immédiat et dynamique;
> entre l'objet et l'interprétant (encore immédiat et dynamique), apparaît d'une forme inévitable l'interprétant final comme conséquence de l'acte de réception proprement dit.

Dans ce contexte, la réception ou l'essence de la communication est l'idée de l'interprétant comme prolongement de l'auteur dans le temps ou l'extrapolation de l'oeuvre; c'est-à-dire, la matérialisation de la dialectique entre l'objet et le spectateur, où entre l'objet dynamique et l'interprétant dynamique la transformation de l'objet immédiat s'affirme du message comme chose vivante et mutable.

Dans les fresques des gares maritimes, la réception s'accomplit comme un prolongement de l'auteur, ou la possibilité d'une interaction entre le discours de l'objet visuel et plastique (de l'auteur, d'Almada) avec le(s) répertoire(s) de la société portugaise (du spectateur, du quotidien).

La dialectique entre l'objet et le spectateur, dans les fresques, est la dialectique proposée (ou propos dialectique) par Almada, la vraie raison d'être du discours visuel et plastique des fresques comme un événement d'une réalité, à la fois du quotidien et de l'histoire.

La réception des fresques se justifie parce que c'est de la communication que l'on parle, et encore parce que la communication d'Almada est la reconnaissance des répertoires (supra-culturels et supra-esthétiques), ainsi que la reconnaissance effective objet/spectateur, celle d'Almada, être individuel/et celle du pu-

blic, être collectif.

Au-delà de l'ambiguité (synonyme éventuel de modernité), la réception possible des fresques reste actuelle, mais d'une actualité que l'on dirait nécessaire, parce qu'elle est devenue la référence historique de l'histoire portugaise du XXème siècle.
De cette façon, les fresques des gares maritimes deviennent la proposition ouverte et toujours renouvelable pour la compréhension de la société portugaise à la limite, d'où l'on trouvera, peut-être, l'équilibre sublime de l'être portugais à partir du rapport entre l'individu et la collectivité, comme communication essentielle entre Almada et le Portugal.

Dans les fresques des gares, la problématique de la réception est la problématique de la communication d'un discours supra-pictural.
Pour le discours supra-pictural, la structure fonctionnelle du texte visuel matérialise, au niveau de la communication, l'idée du situs pictural dont parle Boudon, comme processus d'identification et de reconnaissance réciproque entre l'artiste et le spectateur; c'est-à-dire que le regard sur le champ d'inscription correspond à une alternative constituée par l'ensemble du champ et par la particularité du situs ([158]).

Du rapport entre l'inscription et l'observation (comme des éléments qui caractérisent le mécanisme de la communication) résulte la relation proposée par

---

[158] - Selon Pierre Boudon, le champ d'inscription comme "**ensemble délimitable et divisable en parties exprime par contre un principe de totalisation**" de tous les éléments d'inscription, aussi bien supposée par toute figuration dont le champ d'inscription est simultanément l'ensemble du champ à la particularité du situs, ce qui veut dire le lieu même du rapport figure/fond du discours de la picturalité. En outre la théorie de la description picturale souligne, notamment, la construction de niveaux logiques à partir de la réciprocité entre inscription et figuration, soit à travers l'inscription comme marquages, soit à travers la figuration comme délimitation de ces marquages.

Jean Paris, de projection et d'assimilation (180), où l'idée de frontière même entre l'objet et son extérieur, c'est l'acte de réception comme sens de la communication critique.

La problématique de la réception chez Almada, pose, du point de vue de la lecture critique et temporelle, le sujet de l'auto-critique relativement au récepteur, au destinataire collectif qu'Almada protagonise comme principe même d'une certaine intervention dans la société portugaise, intervention dictée par une idée positive de transformation culturelle et sociale.

La contribution d'Almada pour l'art au Portugal est, tout à fait, celle d'une conscience critique et créative, dans le "**pais infeliz do século XX**" (pour Fernando Pernes), et c'est pour cela qu'Almada déterminera une cohérente modernité à l'intérieur de plusieurs générations qu'il a dépassé, par la voie de la discipline et du renouvellement:

auprès de la première génération, ou celle de "Orpheu", Almada s'impose d'une façon offensive tout près du public, ou le fait de la communication négative/unilatérale;

auprès de la troisième génération, des années 40 et 50, Almada se propose d'une façon défensive tout près du même public, ou le fait de la communication positive/bilatérale et multilatérale.

Entre ces deux moments, et d'une même modernité, l'événement des fresques des gares maritimes de Lisboa a eu lieu, comme symbole du discours des sens à la fois offensif et défensif, comme rencontre du public de Lisboa et du Portugal, comme raison d'être du destin du "**português sem mestre**", de la solitude d'Almada Negreiros par rapport à la découverte du Portugal au XXème siècle.

---

180 - Jean Paris, cité par Pierre Boudon, "Le chiasme cézannien", in Communications, n 34, Seuil, Paris - 1981, page 107.

4.1.2.
LA STRUCTURE ET LA SIGNIFICATION

Dans le contexte de la communication, la signification joue un rôle fondamental, surtout comme l'interprétation d'un discours de nature sémiotique:
c'est-à-dire, la signification problématise dans la structure élémentaire du carré sémiotique, la valeur de la représentation du discours et de l'analyse.

Si, d'un côté J. Courtés ne souligne pas la valeur de la communication dans le contexte de l'analyse sémiotique, d'un autre côté G. Mounin considère la structure de la communication comme la perspective qui fait l'introduction à l'analyse sémiotique, notamment en ce qui concerne l'image, à travers l'idée du faire-savoir-être de l'individu.

Entre le signifiant et le signifié (Saussure), ou entre l'expression et le contenu (pour l'articulation de l'opposition forme vs substance, selon Hjelmslev), on souligne une relation d'opposition et de complémentarité dans le discours dont le support pragmatique conciliera l'histoire et la description, réciproquement posées comme les référents du plan de manifestation.

Pour la description du plan sémantique, le postulat de l'expression vs contenu, s'impose comme l'idée d'existence et d'articulation de la signification.

L'opposition signifiant/signifié se trouve à l'intérieur de l'analyse du contenu:
contenu qui identifie dans la substance et dans la forme, selon Courtés, les deux directions fondamentales (et binaires) de l'analyse sémiotique.

Le contenu change d'un niveau superficiel à un niveau profond, c'est-à-dire: les unités et les rela-

tions dans le plan de manifestation passent à un univers des structures élémentaires de la signification ou carré sémiotique.

Dans les structures narratives, les projections paradigmatiques se constituent à l'intérieur de l'ensemble syntagmatique.
Dans la structure narrative, et selon Greimas, la représentation de l'action (le schéma de l'action était l'imaginaire humain du sens de la vie), se fait par la conjonction des actants, en ce qui concerne l'idée de personnage comme action d'un certain sens logique.

Le faire-être, la distance qui va du faire à l'être, en problématisant le rapport entre le destinateur et le destinataire, justifie la définition de l'acte à travers les énoncés du faire et les énoncés d'état, c'est-à-dire, les représentations logico-sémantiques des actes et des états.
Dans le discours, la sémiotique joue le rôle d'explorer le sens: faire développer, soit la sémantique interprétative, soit la sémiotique formelle.

L'étude de la signification se fait par les traits distinctifs communs aux objets étudiés.
Le langage s'établit selon une hiérarchie des caractères d'induction et de déduction du langage.

Fondamentalement, le principe de la sémiotique est celui qui détermine l'ensemble des lois, selon Courtés, concernant l'acte de raconter (comme élément central de la vie quotidienne), par un plan homogène pour l'analyse (ou discours) comme pratique sémiotique, et c'est pour cela que le transcodage sémiotique nous pose la pertinence comme l'origine de quelque analyse.

Dans le contexte de l'analyse sémiotique ou de la structure élémentaire de la signification, le plan cosmologique (la perception que l'homme a de l'univers) est, pour Greimas, appelé de "**niveau sémiologique**" du langage. Par contre, le "**minimum sémique permanent**" (161) est l'origine et la fonction des traits dintinctifs des éléments de signification des unités sémanti-

---

161 - A. J. Greimas, cité par J. Courtès, in "Introduction à la sémiotique narrative et discursive", Hachette, Paris - 1976, page 48.

ques.

D'ailleurs, le plan de manifestation du contenu relève des niveaux sémantique et sémiotique de l'organisation sémique, où le carré sémiotique ou structure élémentaire de la signification se constitue par la disjonction et par la conjonction, comme relation des contraires pour l'organisation des univers sémantiques qui développent d'une façon assez logique les catégories sémiques binaires du type blanc vs noir.

Chez Almada Negreiros, la question sémiotique dans les panneaux des gares maritimes de Lisboa, passe par l'adéquation du rapport entre le dessin et la peinture.

La structure élémentaire de la signification chez Almada, notamment dans la picturalité d'Alcântara et de Rocha, s'impose par l'implication et par l'opposition entre la ligne et la couleur (ou entre le signal graphique et le signal pictural), dont le rapport binaire (et dialectique) entre le blanc et le noir est l'origine des univers sémantiques qui trouvent dans le dessin l'expression initiale et dans la peinture l'expression finale, soit du carré sémiotique, soit du modèle actantiel, au niveau du temps, de l'espace, et du discours d'Almada Negreiros en lui-même.

Le carré sémiotique ou modèle constitutionnel s'est constitué à partir de deux concepts de base:

les concepts de conjonction et de disjonction, pour l'interprétation structurale.

Le carré sémiotique qui se représente à partir des axes sémantiques, est la formulation d'un système, celui de la perspective paradigmatique en correspondance avec l'axe sémantique, où le jeu être et paraître se pose comme articulation d'une structure élémentaire de la signification, en projetant la dichotomie entre le réel et l'imaginaire, assez importante chez Almada, en ce qui concerne l'expression artistique au niveau de l'ensemble sujet-objet, notamment par la voie des personnages-type.

La fonction dynamique et la qualification statique déterminent les oppositions binaires de l'organisation de la syntaxe. Donc le modèle actantiel devient à partir des fonctions et des qualifications, la vraie structuration paradigmatique des actants.

Dans la structure paradigmatique de l'inventaire des actants, la relation du désir s'impose comme élan fondamental:

> relation du désir qui, en articulant le sujet avec l'objet, met en question la structure actantielle avec la connaissance. Par contre, et selon Greimas, la quantification actantielle s'organise à partir du sujet comme lieu de rencontre de l'adjuvant avec l'opposant; cela aussi est l'origine de l'objet, de l'espace et du temps du trajet entre le destinateur et le destinataire.

Dans l'oeuvre picturale d'Almada, l'objet est le message entre le destinateur et le destinataire, entre l'Histoire et l'Humanité, d'où le sujet est la rencontre entre l'adjuvant et l'opposant, entre l'Esprit et la Matière.

Entre le rapport du désir et de la connaissance, il y a une distribution d'unités actantielles selon différentes modalités au niveau de l'idéologie; c'est-à-dire que la connaissance en soi-même et l'homme s'imposent comme de grands objectifs d'une problématique culturelle et sociale.
D'un côté, le modèle actantiel de l'oeuvre picturale, chez Almada, problématise le rapport entre l'homme et la connaissance; c'est-à-dire, à la limite, le rapport entre l'individu et le collectif est la proposition de l'ambiguité où la distinction se pose comme effet de l'idéologie.

Le rapport entre l'objet et le sujet est le plus important de tous les ensembles du modèle actantiel, peut-être l'origine du désir comme investissement sémantique, centre nevralgique de tout le processus de création du message comme communication entre l'émetteur et le récepteur/entre le destinateur et le destinataire, à la fois énoncé d'état qui correspond au rapport binaire de l'actif vs passif, l'idée de l'être et du vouloir, comme conséquence du faire et comme raison de la jonction.

Entre le destinataire et le destinateur il y a une correspondance de l'objet comme paradigme et justification aussi du processus de communication, dont l'expression assimétrique du désir actantiel se révèle comme le résultat du fait de la communication, comme la maté-

rialisation du désir.

Le rapport entre le faire et l'être implique nécessairement l'acte de transformation entre relations et énoncés tout à fait différents en déterminant la mise au point des dichotomies précises, à savoir:

de la description à la signification, de l'énoncé du faire à l'énoncé d'état.

C'est pour cela que la manifestation du contenu est simultanément relation du discursif et du narratif, soit à travers des univers culturels, soit à travers des univers individuels.

A partir de l'organisation réflexive de l'individu et de l'organisation transitive de la culture, s'est produit un complexe processus de création et de communication qui, chez Almada Negreiros, est vraiment l'effet d'une attitude conceptuelle, où se concrétise dans l'individu et dans la collectivité un discours pictural, psychologique et sociologique de l'action.

Dans la perspective d'une picturalité sémiotique ou d'un discours sémiotique, chez Almada, la narrativité (182) de l'image plastique conciliera, à propos de la psyco-sémiotique et de la socio-sémiotique, l'intériorité de la vie intérieure des choses et des personnages, et encore l'extériorité des options au niveau idéologique et de la mythologie, en quelque sorte, comme projection plurielle du réel et de l'imaginaire, de la singularité d'une proposition de modernité sémantique, de l'unicité discursive exemplaire.

De plus, les idées de la psychologie et de la sociologie dans la sémiotique seront une contribution primordiale pour la détermination rigoureuse du sens pluriel de l'analyse et de la communication du discours. Bref, la sémiotique (de la narration et du discours) se présente aussi comme l'une des formes primaires de l'imaginaire et du faire réel de l'homme; c'est-à-dire, la

---

182 - Selon A. J. Greimas, la narrativité est considérée comme "**l'irruption du discontinu dans la permanence discursive d'une vie, d'une histoire, d'un individu, d'une culture**", in "Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur" - Langages, n 31, Didier/Larousse - Paris, 1975.

constitution d'une structure de la communication, comme support de l'homme même.

4.1.3.
LA SIGNIFICATION ET LA COMMUNICATION

La contribution de la sémiotique pour le processus de la communication est tout à fait évidente. L'analyse des systèmes de signification pose problématiquement l'idée du contenu du message, soit au niveau de la production, soit au niveau de la réception. Mais, au-delà de la possibilité de questionner et de classifier l'un ou plusieurs systèmes de signification, le fait majeur du processus sémiotique nous paraît être celui-ci: la perspective de la théorie de l'information et de la communication fait matérialiser la jonction (conjonction et/ou disjonction) entre la production et la réception.

Comprendre le processus de production c'est interpréter le mécanisme de la créativité et les conditions conséquentes à la conception de l'art, c'est-à-dire, le fait que l'on comprenne l'idée de liaison entre la signification et la communication comme convergence pour l'effet expressif (et esthétique) de la représentation.

On peut dire que, d'une certaine façon, la démarche sémiotique nous conduit à une analyse de contextes (et aussi à une plus grande opérationnalité de la réception), finalement à une évidence des systèmes de valeurs, où l'on aperçoit les logiques des discours donnés par les différents niveaux de la signification (à travers la différenciation et la hiérarchisation), tandis que l'autonomie du processus sémiotique coincidera peut-être, avec le sens et l'objectif de la communication quand on fait la confrontation, comparativement, entre le discours et la réalité:

> d'un côté, le discours de la créativité, de l'autre, le discours de la réception, où, dans tous les deux on relève les résultats de nature communicationnelle entre l'objet et le contexte.

Le domaine de l´intervention de la sémiotique est, en première instance, le domaine de la réalité, d´où l´univers conceptuel est le désir d´une communication induite par l´image, simultanément de nature culturelle, ou d´une antrophologie culturelle, et de nature scientifique, ou d´une épistémologie, respectivement, de la pensée, et de la phénoménologie.

Dans le contexte de la communication, l´analyse sémiotique se figure, alors, comme détermination de la valeur de signification.
D´ailleurs, soit la signification, soit le sens, s´assument en interaction réciproque.

Dans la signification, le signifiant et le signifié constituent le plan du message, ou le plan du sens/forme et substance de la manifestation, qui, de l´organisation des discours à la référence des univers, reconnaît l´analyse comme une source où se produit le sens de la communication, dont méthodologiquement le carré sémiotique se caractérise comme représentation visuelle des énoncés de la signification, simultanément réducteur d´une "**topographie du sens**", selon Jean-Marie Flock.

Chez Almada Negreiros, les fresques des gares maritimes sont un discours de l´univers du pictural en même temps qu´un discours lusitanien.
Discours où l´analyse sémiotique pourrait, malgré tout, récupérer un certain sens de communication, ou la réception comme principe de la problématisation de l´oeuvre par rapport aux contextes.

Le discours plastique doit être entendu, naturellement, comme projet de communication.

L´axe sémantique de la figuration, caractéristique fondamentale du discours (et de la sémiotique) des fresques, se constitue intrinsèquement comme marque, liée à l´émetteur et au récepteur, à des références essentielles de la dichotomie individu/collectivité:

> l´individu en fonction du collectif, et le collectif en fonction de l´individu;
> c´est la relation cyclique entre l´homme et l´environnement dans l´acte de communication proprement dit.

La problématique de la signification dans les

fresques s´impose comme système du discours/des personnages:

> de la réalité du quotidien et de l´histoire, d´une scénographie pluridimensionnelle, du dessin à la peinture, l´immanence de la représentation ou l´humanité du double rapport entre le personnage et l´univers, ou encore le reflet entre l´homme et l´environnement.

4.1.4.
LA SIGNIFICATION ET L'INTERPRETATION

La problématique de la signification, soit au niveau du sens, soit au niveau de l'information, est l'indice d'une phénoménologie esthétique où le discours et la représentation se proposent comme des gestes en interaction:

d'un côté, le contexte, référence des situations extérieures, collectives et générales, notamment de nature historique et sociale;
et, de l'autre, l'objet, référence des situations intérieures, individuelles et spécifiques, notamment de nature culturelle et artistique.

De cette façon, et aussi chez Almada Negreiros dans les panneaux de Lisboa, se pose la question phénoménologique du discours, en termes interactifs:

c'est-à-dire que se concrétisent simultanément et réciproquement le contexte et l'objet, non seulement comme geste de la réception, mais aussi comme geste dialectiquement prospectif et rétrospectif.

L'interaction discursive projette un discours d'approche versus éloignement, à une réalité de prospection versus rétrospection, pour cela, l'immanence d'une correspondance entre le temps et l'espace:

interaction du temps dans l'espace,
interaction de l'espace dans le temps.

Entre la topologie et la psychologie on découvre les prémisses du temps et de l'espace en relevant les implications naturelles que le discours proportionne comme geste d'une interprétation possible.

Interprétation réciproque de la liberté et du besoin, ou synthèse absolue, ou encore idée de la signification.

La signification comme sens de l'interprétation joue un rôle fonctionnel dans un contexte spécifique, comme système d'une théorie et d'une pratique.
Pour Gérard Deledalle, le signe s'impose comme relation mineure du discours, et en même temps comme essence d'une compréhension majeure.
Une analyse originaire de l'idée du signe va centraliser dans l'objet leurs aspects:

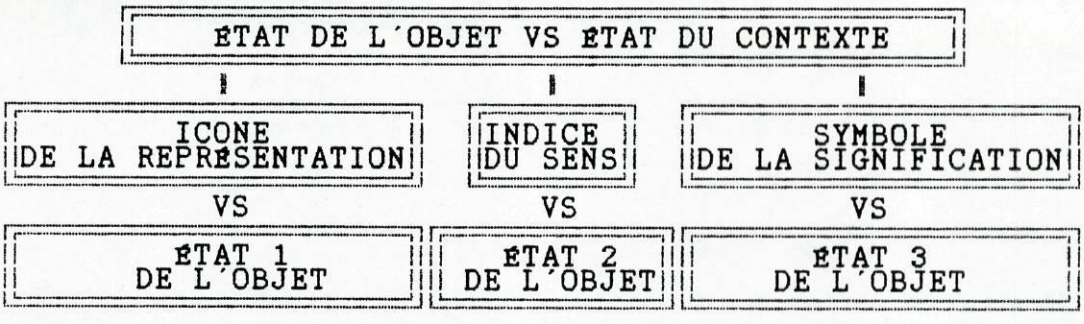
antérieur et initial, relativement au representamen;
et postérieur et final, relativement à l'interprétant.

Dans l'objet, la trichotomie representamen, objet et interprétant, va toujours matérialiser le système de la communication effective, comme relation systhématique du décodage à l'encodage, c'est-à-dire, tout le processus concerné par le chemin qui va:

- du potentiel à la règle,
- de l'information à la réception, et
- de la communication à la connaissance.

Par rapport à l'objet se pose une limite ou une référence spéciale de la communication:

l'icône, l'indice et le symbole correspondent objectivement à l'idée concrète de représentation au sens et à la signification.



De la représentation à la signification, l'indice du sens nous détermine, en effet, le caractère dynamique de l'objet, c'est-à-dire: l'objet immédiat a la capacité de se projeter pour des interprétations dynamiques et finales.
L'état de l'objet est sa propre évaluation et sa connaissance de la valeur, et c'est pourquoi le rapport qui s'établit toujours entre l'objet et le contexte est

vrai:

- à l'état 1 de l'objet, de l'icône (de la représentation), correspond l'objet immédiat (de l'interprétant immédiat);
- à l'état 2 et 3 de l'objet, de l'indice et du symbole (du sens et de la signification), correspond l'objet dynamique (de l'interprétant dynamique et final).

L'événement du sens de la signification est une situation concrète, non au niveau même de l'objet, mais au niveau de l'interprétation comme moment décisif de la communication.
Le sens ambigu ou subjectif de la communication se développe davantage dans un contexte de réception ou de communication renouvelée.

La communication visuelle et esthétique se définit alors comme la consécration de la signification et de la réception, moments précis du discours; ou de la réciprocité de l'objet et du contexte, comme références extrêmes et externes d'un axiome simultanément de nature culturelle et sociale.

L'importance de l'acte de la réception esthétique a son origine dans l'adéquation probable entre l'objet et le contexte:

> plus qu'une adéquation on doit aussi confirmer, d'une certaine façon, une relation de justification et de complémentarité comme relation intrinsèque et essentielle du propre message du discours.

Indépendamment de la spécificité du discours artistique et esthétique d'Almada Negreiros, le propos pictural des fresques des gares maritimes de Lisboa représente avec beaucoup de rigueur la trichotomie "Mito-Alegoria - Símbolo", soit en termes de fonctionnalité et d'idéologie des propositions esthétiques, soit en termes d'intégration (d'une théorie et d'une pratique), et complémentarité, dans un discours qui s'assume comme tout ce qui se laisse prendre par notre regard, le discours de l'objet et le discours du contexte:

> discours de l'objet versus discours du contexte, ou
> - discours de l'objet, dans le contexte du discours;

- discours du contexte, dans l'objet du discours.

Les panneaux s'assument et se proposent comme un exemple où le discours d'Almada est, en même temps, le discours de l'objet et le discours du contexte; et on ne sait plus, liminairement, si l'objet existe en fonction du contexte, ou le contexte en fonction de l'objet. L'objet du contexte/et le contexte de l'objet: ces deux situations se figurent comme la consécration pleine d'une modernité spécifique et particulière chez Almada Negreiros, où l'espace et le temps se concilient:

- l'objet comme lieu de l'espace, et
- le contexte comme lieu du temps.

Malgré tout, la spécificité du discours esthétique immanent aux fresques des gares, nous révèle déjà la transformation opérée au niveau spatio-temporel dont l'idée de l'histoire et de la société portugaise ont été dans le sujet et dans l'expression esthétique du discours des fresques.

Dans la perspective de la signification, le passage de l'objet immédiat à l'objet dynamique, c'est le passage au contexte:

> c'est-à-dire, le passage référentiel de l'objet au contexte proprement dit, où l'interprétation joue le rôle de décodifier la structure du signe, avec correspondance matérielle dans l'interprétant, dès l'interprétant immédiat, jusqu'à l'interprétant dynamique (ou final). On consacre ainsi, et respectivement, l'idée de théorie et l'idée de pratique, comme paramètres et références propres au paradigme de la réception.

Par contre, et de nouveau en ce qui concerne la relation établie entre l'objet et le contexte, on peut penser que l'interprétation comme acte qui corporise la raison d'être de l'objet est l'indice pour l'interprétant:

> ce qui veut dire que l'interprétation comme processus d'analyse, prémédite une fonction d'ouverture et d'exploitation, et non une fonction de désignation.

Par d'autres mots, la relation entre l'interprétation et l'objet est en effet ambigue:

> cependant, au lieu que ce soit à l'interpré-

tation de désigner (en définitif) l'objet, l'importance de l'interprétation de fixer (en provisoire) l'objet, s'affirme toujours d'une façon de plus en plus évidente.

Cependant l'interprétant qui va réduire son action seulement à la limite de l'objet, aura, bien sur, une fonction éminemment de nature déductive, tandis que l'interprétant qui fait prolonger son action au-delà de l'objet, en questionnant son propre contexte, aura une fonction inductive, comme cela convient à une méthodologie de la réception.

Dans cette dernière perspective plus générale, l'idée de réciprocité (déjà en termes de production artistique, comme on peut le remarquer chez Almada Negreiros), est celle qui fait matérialiser la correspondance entre le contexte et l'objet/peinture:

le contexte a la fonction d'indice à l'objet/peinture;
et l'objet/peinture a la fonction d'indice au contexte.

Dans le système de la représentation, la relation entre l'icône et le symbole (en passant par l'indice) a sa capacité de manifestation du discours, par la désignation de son expression, en même temps comme "**emblème de l'indicible**" et "**hiéroglyphe vivant**" comme nous le disait René Huyghe; ce qui paraît signifier, alors, un sens de valorisation de l'acte d'interprétation du discours esthétique comme acte de la subjectivité et de l'ambiguité.

Dans la perspective de la signification, le système de l'interprétation développe la dynamique du discours comme paradigme de la communication et de la réception.
Par conséquent, et chez Almada Negreiros, le rapport spatio-temporel nous révèle une indissociable liaison entre l'objet et le contexte, en questionnant l'objet esthétique au-delà de son support matériel, ce qui fait projeter son discours comme une proposition même du contexte.

L'espace et le temps deviennent comme des lieux simultanés et obligatoires de la peinture/objet et du contexte, et pour cela, le sens d'une perspective emblématique et constitutive du discours, à partir des in-

terrogations posées par les concepts du Mythe, de l'Allégorie et du Symbole.

4.2.
DISCOURS

Dans ce deuxième chapitre, on se propose de questionner les aspects qui concernent le processus du discours, soit au niveau de la communication esthétique en général, soit au niveau de l´expression artistique des fresques des gares maritimes en particulier.
Il s´agit de présenter les situations essentielles en ce qui concerne l´introduction au discours pictural, le rapport entre S. Vicente de Fora et les fresques des Gares Maritimes de Lisboa, les fresques comme la synthèse des déductions antérieures, le réalisme et la modernité dans les panneaux de Lisboa, et l´axe sémantique de la figuration.
À savoir,

a) au niveau de l´introduction au discours pictural:
   - le véritablement nouveau et le véritablement ancien;
   - l´étude préalable sur la géométrie et sur la peinture primitive portugaise;
   - la dichotomie acteur/auteur et le sujet de l´émergence du discours;
   - le contexte général de l´oeuvre d´Almada, et le contexte spécifique des fresques murales de Lisboa;
   - les fresques de Lisboa et le système des personnages;

b) au niveau du rapport entre S. Vicente de Fora et les fresques des Gares Maritimes de Lisboa:
   - le problème de la communication en tant que phénoménologie de l´énonciation;
   - la correspondance entre les panneaux de S. Vicente de Fora et les fresques des gares maritimes;
   - Almada et l´ordre spécifique du territoire du discours humain;
   - la représentation du symbole, et le symbole de la représentation;
   - le sens lusitanien de l´histoire civilisationnelle;

c) au niveau des fresques comme la synthèse des déductions antérieures:

- la révolution impressionniste et les avant-gardes du XXème siècle;
- la conciliation possible entre le réalisme et l'expressionnisme;
- la modernité des fresques et la double lecture nationale et universelle;
- les fresques comme synonyme du passage de l'impressionnisme à l'expressionnisme, et du naturalisme au réalisme;
- le réalisme des fresques, ou le cheminement du naturalisme jusqu'à l'abstractionnisme;

d) au niveau du réalisme et de la modernité dans les panneaux de Lisboa:
- le réalisme pictural et la fonction de vérité;
- la modernité picturale et la peinture murale;
- la métaphore dans le discours pictural;
- le réel/l'imaginaire, et l'esthétique de la représentation;
- l'émergence de la création et l'idéologie de la représentation;

e) au niveau de l'axe sémantique de la figuration:
- l'axe sémantique et le rapport dessin/peinture;
- l'axe sémantique de la figuration ou la signification figurative;
- l'axe sémantique du système des personnages et les fresques des gares maritimes;
- le sens sémantique du personnage comme le symptôme principal de la représentation chez Almada;
- le personnage et l'univers, l'humain et l'individualité, le mythologique et la collectivité, en ce qui concerne la sémantique de la figuration dans les fresques d'Almada.

4.2.1.
DU VÉRITABLEMENT ANCIEN AU VÉRITABLEMENT NOUVEAU

Si le corpus du présent travail de thèse prétend articuler la production artistique chez Almada Negreiros (principalement dans la période de 1910 à 1930), en équationnant le rapport avec le modernisme de la première génération d'Amadeo de Souza-Cardoso et aussi celui de Santa-Rita Pintor, notamment, comme point de départ fondamental, et ici on peut délimiter le véritable contexte des relations avec la culture (artistique) française, et en l'articulant encore avec les fresques des gares maritimes de Lisboa: "Gare Maritima de Alcântara" de 1945, et "Gare Maritima da Rocha do Conde de Obidos" de 1948, cela devrait signifier simplement que les muraux, objet du présent essai d'analyse, ne peuvent pas être considérés d'une façon indépendante. Ils doivent, par contre, être considérés dans un contexte plus général qui est celui de la production artistique et non-artistique de l'auteur, ainsi que dans le contexte spécifique du premier modernisme portugais (et de "Orpheu") comme moment capital de tous les développements, motivations et répercussions postérieures.

Dans le modernisme portugais des années 10, les arts plastiques et la littérature sont en accord dans différentes situations.

Si l'avant-garde de "Orpheu" a été constituée par les expressions littéraire et plastique, telle situation de correspondance devra être justifiée par des raisons d'ordre stratégique.
Cependant, si la littérature a possédé déjà des antécédents nets comme cela a été le cas de la génération de 70, les arts plastiques ont développé leur modernité dans l'absence de certains antécédents. Pour cette raison, le modernisme portugais dans les arts plastiques est un modernisme plein de liberté, sans points de repère dans le passé:

c'est la situation du véritablement nouveau;

celle qu'Almada Negreiros ajoute, plus tard, comme l'origine du processus de la modernité, est le véritablement ancien.

La peinture moderne de la première génération a eu une caractéristique tout à fait spéciale, relativement à tout le modernisme portugais.

Si l'avant-garde française des années 10 était constituée par les propos cubistes (et indirectement, futuristes), comme rénovation picturale des propos qui ont à l'origine l'impressionnisme et Cézanne; en même temps, au Portugal, l'avant-garde s'impose comme combat à un passé chroniquement naturaliste.

Avec la modernité, la peinture moderne, la peinture qui est marginale et non conventionnelle, sans référence et sans valeur d'alternative, coexiste avec la peinture académique, et en ayant une situation de superposition, l'ambiguité a été une caractéristique principale.

Si Amadeo de Souza-Cardoso est une exception (portugaise et européenne), en devenant rapidement et précocement, le père de l'art moderne (et de l'art abstrait) au Portugal, Almada Negreiros en profitant de son séjour à Paris laissera pour plus tard sa modernité effective et définitive, d'ailleurs victime de ses propres contradictions, de son temps, et de son pays.
Et les panneaux de 1945 et 1948 en sont un exemple flagrant.

Si les fresques des gares maritimes réflètent l'étude préalable d'Almada sur la géométrie et sur la peinture primitive portugaise, il sera toujours important de souligner la nature expressive des fresques appuyée dans la description des moments, ou comme chronique d'un temps et d'une réalité.

Almada réalise en effet une peinture moderne, simultanément et réciproquement peinture primitive, ou l'idéologie d'une peinture culturellement populaire:
pour la représentation d'une idée (histoire),
et d'un discours (chronique).

En fait, entre les panneaux de S. Vicente de Fora -expression majeure de la peinture primitive portugaise- et les fresques de Lisboa -expression majeure

de la peinture moderne portugaise- il y a une correspondance historique, une relation culturelle entre des temps différents: une relation de réciprocité manifeste, idée (ré)productrice de l'identité culturelle portugaise.

Tandis que Camilo Pessanha est le patron de "Orpheu" littéraire, Cesário Verde est le patron de "Orpheu" plastique, et aussi d'Almada Negreiros dans la matérialisation d'une idée de correspondance entre la peinture et la littérature:

> la thématique (et l'expression-ou discours) se projette dans les fresques du Tejo comme projet qui fait prolonger une conception déterminée de la réalité nationale.

L'un des processus possibles pour faire l'analyse du discours pictural peut consister, par exemple, dans l'inventaire des personnages-type, soit dans le contexte général de l'oeuvre artistique d'Almada, soit dans le contexte spécifique des fresques murales; à partir de la correspondance, on pourra aboutir à une idée plus précise du matériel d'analyse (du corpus) et de son extrapolation.

Par contre, le schéma des personnages dans les panneaux de Lisboa (en opposition ou non aux personnages-type), va conduire à la constitution des paramètres du discours et de la représentation picturale:

> à partir de l'idée du thème, de l'idée de la forme et du contenu, et de l'idée d'expression, se définissent les référents d'ordre spatial et temporel, où le personnage comme élément de représentation dans l'oeuvre d'Almada, est l'idée de base pour d'autres projections extérieures, telles que:
> - dans la représentation moderniste,
> - dans le dessin et dans la peinture, comme correspondance,
> - dans la période de 1910 à 1930,
> - au Portugal et en France.

Si, au niveau de la représentation, se posent des articulations implicites et simultanées du signifiant et du signifié, l'objectif principal du corpus, en tant que délimitation de l'objet matériel de l'étude, est l'établissement d'un système des personnages du message, dont l'unité se caractérise par le rapport entre

le personnage et le système même, et aussi, par conséquent, le système de la représentation, fondamental vers la dichotomie acteur vs auteur: sujet de l'émergence du discours.

4.2.2.
DE S. VICENTE DE FORA AUX GARES MARITIMES DE LISBOA

Dans le contexte de l´histoire visuelle et culturelle portugaise, les panneaux de S. Vicente de Fora ou les panneaux qui sont attribués à Nuno Gonçalves apparaissent comme l´expression la plus remarquable de l´art primitif national dont les panneaux sont extrêmement importants et où Almada Negreiros étudie d´une façon problématique, et dans une perspective de compréhension moderne des phénoménologies constantes d´un discours éminemment renaissantiste qui, pour cela, souligne même le sens civilisationnel du Monde Classique, de la Grèce notamment.

Quel est la correspondance entre les panneaux de S. Vicente de Fora et les fresques des gares maritimes?
Dans les deux expressions de peinture coexiste la représentation discursive, soit du quotidien, soit de l´histoire:

d´où, le sens de la modernité.
Dans les deux peintures coexiste encore le discours visuel dominant de l´homme portugais dans son tout.

Dans les gares maritimes, comme à S. Vicente de Fora, d´une certaine façon, l´expression d´un discours de la société portugaise se matérialise, au niveau de stéréotypes qui dénoncent l´histoire et le quotidien. Dans ces discours, le processus concentrationnaire et rytmique des messages, par la succession et le développement figuratif linéaire, suggère une correspondance réciproque.

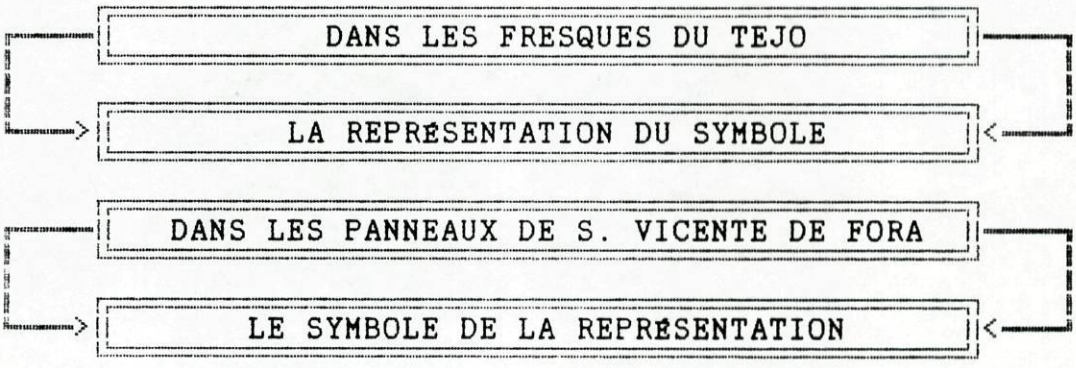
Si, dans les peintures de S. Vicente de Fora, il paraît y avoir une galerie de personnages-type et de l´invention de la propre histoire portugaise du XVIIème siècle, dans les peintures des gares maritimes il y a des personnages de notre quotidien et de la redécouverte de notre histoire.

Dans les fresques d'Almada des gares maritimes, le problème de la communication se pose en tant que phénoménologie de l'énonciation.
Ou le paradigme du message des fresques, immédiatement important du point de vue de l'idée du destinataire.
Il est évident que la communication des fresques est celle d'une stratégie de l'émetteur, principe d'une qualité discursive, de la signification et de la représentation, où l'on nomme le destinataire possible: le citoyen portugais.

Le rapport entre Almada et le Portugal, le rapport entre l'individu et la collectivité, c'est dans les fresques des gares, le rapport même entre l'émetteur et le destinataire.
Dans les fresques, avant et après l'esthétique du discours plastique, se pose l'idée concrète de la communication.
Communication qui lie le Portugal aux portugais, qui lie l'histoire à l'avenir.
Communication qui, avant de se présenter comme la qualité de la représentation (ou de la dichotomie entre signifié et signifiant) se propose comme présentation ou repère d'une réalité historique avec l'histoire d'une réalité du quotidien, à travers un ensemble de personnages-type qui ne font que suggérer une compréhension concrète de la société portugaise, au niveau de ses valeurs plus profondes, notamment de l'art primitif national.

À la succession et hiérarchisation des personnages qui apparaissent dans les panneaux de Nuno Gonçalves, en obéissance à la typification des niveaux sociaux, selon les catégories et les fonctions, Almada Negreiros nous démontre la hiérarchie du discours plastique en tant que totalité d'un espace au-delà de son effet symbolique.

Almada nous propose un ordre spécifique à propos du territoire du discours humain, et de cette façon, on y représente symboliquement les valeurs d'un message, en même temps que Nuno Gonçalves semble nous proposer une action à l'inverse, dans le sens d'une symbolisation de la représentation:



Le rapport entre le symbole et la représentation justifie bien les deux expressions d'une modernité.
De la représentation au symbole, et du symbole à la représentation, une idée réciproque du discours:

> chez Almada, le discours matérialise une préoccupation pédagogique, ou le Monde Classique-origine, et le Monde Nouveau-conséquence, soit de sa réciprocité, soit de l'idée de l'histoire.

La modernité des fresques du Tejo serait alors le résultat de la compréhension toujours renouvelée du Monde Classique en interaction avec l'histoire lusitanienne.
Dans ce sens, on pourrait dire aussi, que l'idée d'Almada Negreiros a été l'exemple d'une nouvelle façon d'être dans la vie, et aurait, par conséquent, participé à la philosophie liée à "Vita Nova". Il s'agit d'une idée du début du siècle, déterminante pour la conception et la création de l'art, indice de doute, dans le futur de l'homme, en opposition à la vision pessimiste du monde du XIXème siècle, l'origine du concept de Monde Nouveau.

Au-delà du développement commun d'une certaine linéarité expressive et d'une organisation concentrationnaire, le rapport principal entre les gares maritimes et S. Vicente de Fora résidera dans l'idée intrinsèque de la communication.
D'ailleurs, le prolongement des fresques d'Almada par rapport à l'art primitif portugais du XVIème siècle, se manifeste vers la transformation d'une idée non-équivoque de dialogue, de communication, et de message.

Si, dans les panneaux de Nuno Gonçalves, le spectateur est le destinataire abstrait, qui est présent

du dehors, du côté de l'espace de la peinture et du discours, dans les fresques des gares maritimes du Tejo, le spectateur est partie intégrante du destinataire concret, qui reste toujours à l'intérieur de l'espace de la peinture et du discours.

La modernité des fresques d'Almada est aussi dans la constatation d'une ambiguité qui fait se confronter le Monde Classique et le Monde Nouveau.

S. Vicente de Fora et les gares maritimes de Lisboa possèdent un signifié qui dépasse les limites mêmes des moments spécifiques de chacun des discours.
Pendant les XVIème et XXème siècles, respectivement chez Nuno Gonçalves et chez Almada Negreiros, les discours qui sont proposés dépassent sûrement l'histoire de chacun des temps:

des <u>discours parallèles</u> oui, mais aussi
des <u>discours complémentaires</u>.

Almada Negreiros complète ce que, apparemment Nuno Gonçalves a commencé:

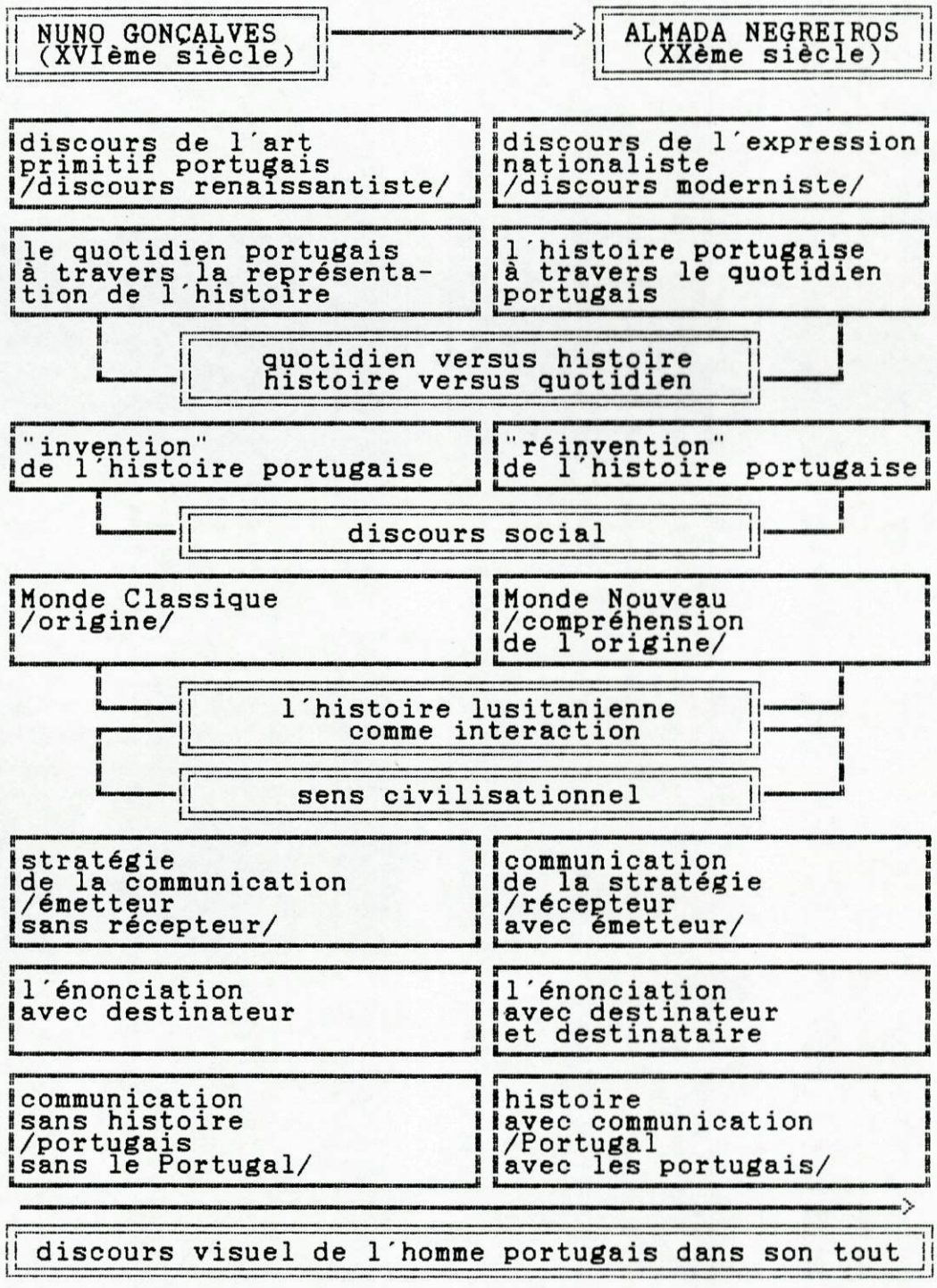
le rapport du discours avec l'histoire, et avec le quotidien de la société portugaise.

A partir de l'ambiguité renaissantiste de Nuno Gonçalves, Almada réalise un discours de la modernité du XXème siècle, qui passe par la rencontre du Monde Classique comme l'origine du Monde Nouveau.

Les fresques d'Almada sont et se proposent comme une façon d'être, ils sont aussi le discours de l'épopée qui concilie l'homme avec la collectivité, avec son histoire et avec son avenir:

les fresques comme discours esthétique, mais aussi comme discours pédagogique de l'histoire de l'homme portugais, dont l'analyse profonde des panneaux de Nuno Gonçalves n'est pas seulement une émergence de la connaissance, mais aussi une émergence de l'expression récupérée.

Nuno Gonçalves versus Almada Negreiros, ou le processus circulaire et cyclique d'une communication qui se termine.
Communication qui, au-delà d'une situation vraiment spécifique de la phénoménologie esthétique, dénonce l'interaction qui est proposée, dans le fondamental:


NUNO GONÇALVES
(XVIème siècle)
ALMADA NEGREIROS
(XXème siècle)
1.
discours de l'art primitif portugais /discours renaissantiste/
discours de l'expression nationaliste /discours moderniste/
2.
le quotidien portugais à travers la représentation de l'histoire
l'histoire portugaise à travers le quotidien portugais
quotidien versus histoire
histoire versus quotidien
3.
"invention" de l'histoire portugaise
"réinvention" de l'histoire portugaise
discours social
4.
Monde Classique /origine/
Monde Nouveau /compréhension de l'origine/
l'histoire lusitanienne comme interaction
sens civilisationnel
5.
stratégie de la communication /émetteur sans récepteur/
communication de la stratégie /récepteur avec émetteur/
6.
l'énonciation avec destinateur
l'énonciation avec destinateur et destinataire
7.
communication sans histoire /portugais sans le Portugal/
histoire avec communication /Portugal avec les portugais/
discours visuel de l'homme portugais dans son tout

4.2.3.
LES FRESQUES COMME SYNTHESE DES DEDUCTIONS ANTERIEURES

Malgré le discours pictural chez Almada Negreiros et le discours de représentation même, qui possèdent un caractère très particulier, une conséquence de la volonté de l´artiste dans un cheminement expérimental et de recherche, qui, ne correspond pas à un moment précis de l´avant-garde, par contre les dépasse dans une modernité sans limites.
Donc, et parce que les panneaux sont datés de 1945 et de 1948, il est possible d´y retrouver quelque chose de commun avec une avant-garde française, déterminée, dont l´origine se situe après la fin de l´impressionnisme:

- c´est le cubisme, le mouvement déclancheur d´une idée de modernité picturale;
- c´est le futurisme, le mouvement déclancheur d´une idée de théorie et de combat;
- c´est l´expressionnisme, le mouvement déclancheur (conjoint ou disjoint du réalisme, surréalisme et néo-réalisme) d´une pratique picturale située, en fait, dans un discours apparent et superficiel;
- c´est-à-dire, au niveau d´une expression première (ou la segmentation primaire du discours) des fresques de 1945 et de 1948.

Pour commencer, le dénominateur commun possible sera celui de la fin de l´impressionnisme. Parce que les panneaux relèvent d´un ensemble de répertoires, pas seulement celui de la picturalité, ce qui justifie une insertion dynamique, en favorisant de cette façon, un moyen pour mieux comprendre et pour mieux mettre en rapport les époques, les expressions et les cultures.

Les fresques de Lisboa offrent une lecture doublement efficace:

au niveau de la communication proprement dite, les panneaux proposent la conciliation entre le réalisme et l´expressionnisme ou la consé-

cration d´une pratique de synthèse;
et au niveau d´un repère de nature globale concernant toute l´oeuvre d´Almada, on pourra comprendre l´expression dynamique de l´art moderne, ce qui annonçait déjà le moment abstrait des années cinquante, surtout au Portugal.

Selon la loi de l´intensité, formulée par Vladimir Tatlin ([163]), afin d´expliquer théoriquement l´évolution du processus de l´art moderne, dont l´origine d´ailleurs se situe aux recherches formelles et chromatiques de l´impressionnisme, ou la dichotomie spectre-intensité de la couleur, c´est le début d´un ensemble d´autres relations qui qualifient et justifient les mouvements postérieurs.

Pour V. Tatlin, l´expression picturale est dynamique; son expérience de modernité et de compréhension même, étant le résultat de l´interaction des différents mouvements:

donc, le modernisme est l´expression qui se développe avec une continuité, en gardant tout ce qui a été avant.

Précisément la même compréhension d´Almada Negreiros sur l´art moderne en tant que relation et évolution dialectique de plusieurs dénominateurs, dont l´homme devient le centre du processus social et culturel: le vrai nouveau synonyme du vrai ancien.

L´art moderne en tant qu´un temps postérieur représente la réformulation et la rénovation constantes des époques précédentes, ou la vitalité comme exigence de l´interaction passée, présente et future.

Dans la perspective de la théorie de Tatlin, la relation entre le cubisme et l´expressionnisme comprend le passage entre la facture et la qualité de la couleur (avec l´origine impressionniste dans le spectre), où la composition des formes, c´est la constante majeure.

Dans les fresques de Lisboa, l´expressionnisme

---

[163] - Vladimir Tatlin, in, "Texte Collectif", Ed. Izo, Saint-Pétersbourg - 1921.

est sûrement la plus grande des évidences, parce qu'il est le résultat des déductions précédentes. Cependant le discours pictural se définit par une structure complexe de représentation, où l'affirmation de modernité relève, d'ailleurs, d'une idée de plus grande synthèse:

> surtout la synthèse d'une expression picturale authentique.

Reprenant encore l'impressionnisme français, on vérifie que les "**bizzareries cubiques**" (184), à propos de la peinture cubiste, sont l'une des immanences principales, peut-être la plus importante, en concrétisant tout l'idéaire de Cézanne, auquel d'ailleurs Almada fait appel et qu'il reconnaît comme l'une des références capitales.

Partagé entre le cubisme et le futurisme, du cubisme comme une référence pratique et du futurisme comme une référence théorique, Almada a su dépasser le faux dilemme.

En fait, avec Cézanne (et la décomposition de l'objet en plus) comme l'origine du cubisme, et avec le cubisme (surtout avec l'idée du mouvement) comme l'origine du futurisme, Almada est allé toujours plus loin, en expérimentant l'essence de l'art, ou l'essence de l'art moderne et de l'art abstrait, notamment par une relation de feed-back entre le présent et le passé, où l'histoire d'un discours et le discours d'une histoire se confrontaient et se projetaient à l'avenir comme le signal d'une instauration qui fait revivre le temps comme la condition la plus fondamentale pour une pédagogie de la réception esthétique.

A propos des relations entre le cubisme et le futurisme, il est apparu en 1912, la dénomination "**cube-futuriste**", de Marcel Boulenger (185), ou l'idée d'une synthèse plus représentative d'une avant-garde plurinationale dont l'origine est l'héritage de Cézanne, où l'on confirme, selon Eduardo Lourenço, la volonté impressionniste d'annulation de la subjectivité, en consi-

---

184 - Il s'agit d'une dénomination de Vauxcelles, en 1911.

185 - Marcel Boulenger, in "Gil-Blas" - 8.10.1912.

dérant la transformation du sujet en peinture, une réalisation d'une situation expressionniste, outre le cubisme comme la référence capitale et initiale, soit de l'avant-garde française des années 10, soit de la fonction moderniste chez Almada, pendant quelques décennies d'activité artistique.

Si, au Portugal, le phénomène impressionniste a été inexistant, il est curieux de souligner qu'Almada a reçu la leçon impressionniste, à travers Cézanne, pas comme point d'arrivée ou de départ vers un exercice d'expression plastique convergent, mais vers un autre but qui a été l'expressionnisme, réducteur soit du cubisme, soit du futurisme (et peut-être du cube-futurisme).

En fait, Almada a réalisé le passage de l'impressionnisme à l'expressionnisme, comme processus théorique de la culture artistique française; et/ou le synonyme du passage du naturalisme au réalisme, comme processus pratique de la situation portugaise:

> notamment les panneaux muraux de Lisboa, sont un véritable exemple de ce que nous venons d'affirmer.

La modernité des muraux concernera aussi, une double lecture nationale et universelle du phénomène plastique et esthétique.

Du naturalisme versus impressionnisme, au réalisme versus expressionnisme, Almada Negreiros établira d'après le cubisme, l'arbre généalogique immédiat de l'abstractionnisme, à travers la géométrie, en conciliant l'émancipation du peintre et la conception idéaliste de l'art. Donc, outre Turner et l'impressionnisme, la production d'une peinture abstraite se réalise avec Cézanne, avec le cubisme, avec Matisse et avec Mondrian, selon Marcelin Pleynet.

Almada, en rejetant le naturalisme, ou en faisant le cheminement qui mènera à l'abstraction, se décide vraiment pour le réalisme.
Almada, outre le moderniste qu'il a été, reste toujours comme l'un des pionniers de l'art abstrait (et géométrique) au Portugal.

Et les fresques à Lisboa annoncent cette abstraction même:

leur répertoire essentiel contient toutes les références qui sont l'indice de la figuration à l'art moderne, comme point de repère pour l'abstraction; pas vérifiable au niveau immédiat du discours, mais au niveau des données qui ont conditionné la réalisation des panneaux; la connaissance du nombre, l'idée de la géométrie, et la découverte du canon.

Nous pouvons affirmer qu'à l'origine de la décomposition de la figure et de la composition d'un espace différent (ou deux mouvements essentiels de la théorie cubiste), on réalise en fait, et on symbolise, le passage de l'impressionnisme à l'abstraction, où Guernica de Picasso (1945) est un exemple le plus significatif de l'investigation des moyens formels qui font associer des principes originaires d'un cubisme synthétique à une charge émotionnelle expressionniste.

L'exemple de Picasso et de Guernica pourra être éventuellement extensif aux panneaux muraux de Lisboa, concrètement du point de vue de la nature expressive proprement dite.
D'une situation de réalisme versus expressionnisme, qu'Almada consacre dans son processus/cheminement pictural, nous pouvons encore réfléchir la problématique esthétique en accord avec l'époque même.
De ce point de vue, l'art minimal fera prévaloir la justification historique et formelle sur la réalité même; ce qui fait qu'en reévaluant ou reformulant les propositions dadaïstes de Marcel Duchamp, on ait une vision très précise sur l'idée de l'art minimal et ses implications directes ou indirectes avec les autres expressions.

4.2.4.
LE RÉALISME ET LA MODERNITÉ DANS LES PANNEAUX D´ALMADA À LISBOA

Réalisme pictural

Le réalisme pictural chez Almada Negreiros est tout à fait évident dans les fresques murales de Lisboa. Ceci parce qu´Almada, en questionnant la réalité nationale portugaise, est en train de faire un discours, pas un discours de pessimisme, pas un discours d´optimisme, mais un discours, que l´on pourrait dire mythique (du Portugal et des portugais), en relevant de la réalité:

> la réalité d´un passé, ou racine du temps et de l´espace sublime, du présent, ou la dénonciation de la décadence, et du futur, ou le rêve d´une vérité possible, celle d´une réalité qui est en même temps projet de modernité.

De ce fait, le réel comme temps et comme espace concrets des années 40-50 au Portugal, dépasse au-delà des lieux, et se communique et se projette vers un quotidien qui est toujours actuel, parce que et encore, la problématique de la réalité picturale est une émergence du rêve lusitanien pas encore concrétisé (et toujours renvoyé) d´un futur meilleur, d´une société où le bonheur de l´homme puisse être l´espoir concret et plus jamais l´attente messianique.
C´est aussi l´une des qualités de la modernité qui se constate dans les panneaux de Lisboa:

> discours pictural figuratif qui se structure dans le social et dans le culturel immédiat portugais, en projetant malgré tout, une idée d´universalisme.

Les fresques d´Almada se constituent comme histoire d´une épistémologie, ou épistémologie d´une histoire, ou l´histoire comme le jugement de la pertinence de l´interprétation: la fonction de vérité s´exerce par le parallélisme entre théorie et méthode, l´évaluation du savoir, conviction de l´acte de la créativité.

Almada est le seul indice du modernisme pictural portugais, qui, après la modernité européenne d'Amadeo de Souza-Cardoso, dans les années 10-20, se projette comme l'avant-garde nationale et renouvelée.

Modernité picturale

Les fresques d'Almada à Lisboa sont le moment le plus haut d'une modernité picturale portugaise:

> elles sont l'indice d'un propos où se concilie une expression qui est née à partir des mouvements européens d'avant-garde, notamment le cubisme et le futurisme, avec un langage et un discours spécifique de la nationalité et de la réalité lusitanienne.

Almada assimile les leçons artistiques de l'Occident, il assimile tout ce qu'il y a de positif de ce qu'il reste des expressions passées, il réformule les investissements picturaux, et il poursuit l'idée du mouvement cubiste, ou la technique de la chronophotographie comme système de parallélisme élémentaire qui peut nous suggérer la distanciation subjective, apparemment incompatible avec l'introspection, d'ailleurs étrangère à l'objectivation (cubiste et futuriste).

Les fresques de Lisboa dénoncent encore la liaison entre Almada et la culture de son époque, parce que cela signifie le passage paradoxal entre l'oeuvre singulière et l'objectif universel, ou la transition pour la légitimité spécifique de la communication artistique.

Dans les muraux d'Almada, la réalité nationale portugaise des années 40-50 est représentée, c'est-à-dire que les muraux interprètent la réalité, où le rêve et le désir sont les références pour un métalangage pictural.
Rêve du désir ou désir du rêve comme futur national que la réalité conditionne dans le contexte pictural et culturel.
Parce que le modernisme pictural d'Almada n'est pas exclusif de la qualité de la peinture, mais l'est d'un plus vaste discours qui envoie les arts plastiques à un contexte plus général de la culture.

Si la modernité et l'avant-garde sont le ré-

sultat, fondamentalement, de l'idée de transgression de l'histoire de la peinture, chez Almada, la peinture murale n'est pas en soi-même l'indice de rupture ou de transgression.
La peinture murale d'Almada trouve dans la projection du je avec le collectif, culturel et social, une expression représentative de contestation de la sensibilité à son époque.
Chez Almada, le contexte de la société portugaise arrive définitivement.

Épistémologie picturale

La contribution d'Almada Negreiros pour l'histoire de la peinture moderne vient originairement de sa fonction de continuité historique comme la conséquence de l'idée d'avant-garde.
Si les différents ismes du principe de ce siècle surviennent comme des interprétations possibles des propos picturaux de Cézanne, dans l'oeuvre murale d'Almada se projette une interprétation où l'on rassemble les différents ismes, et où l'on fait la réformulation directement, de l'idéaire cézannien, ou le principe de la construction légitime.

Les fresques d'Almada typifient la visualité de la peinture comme forme nouvelle de réalisme, ou une certaine peinture de commentaire (de symptôme) est souhaitable avec la fonction épistémologique.
L'une des contributions fondamentales d'Almada est celle de l'articulation du problème de l'auto-référence (aussi principe de l'auto-analyse):

> chez Almada la peinture est moderne, parce qu'il commente son histoire même, et parce qu'il commente aussi l'histoire de l'artiste.

Il y aurait comme une relation intrinsèque de l'homme avec l'environnement, ou la symbiose entre l'individu et la collectivité: c'est l'exemple le plus important.
Le propos d'énonciation d'Almada passe par la liaison entre l'artiste et le réel, l'histoire de l'artiste et de l'art, ou la confrontation entre le singulier et le pluriel de la société.

Almada devient, au Portugal, pendant les années 40 et 50, l'un des rares artistes faisant la ruptu-

re avec le paysage culturel prolongé du XIXème siècle.
Dans ce contexte, son propos est surtout subversif de la culture artistique institutionnalisée.

La métaphore dans le discours pictural

Dans les panneaux des gares maritimes, la picturalité se constitue; l'homme étant d'abord le centre de la métaphore, l'homme portugais, sujet de son histoire/être social dans son tout:

> l'homme, être historique, de son passé et de son futur, c'est la raison essentielle de la pratique picturale, par le personnage multiplié en micro-univers ou sous-mondes de la réconstitution d'une identité, et d'un destin.

L'homme est la métaphore ou l'idée de la sublimation, matérialisée dans le discours pictural, en même temps le lieu de l'angoisse et du désir, comme des investissements d'une vérité non-exclusive de la peinture.

La contribution d'Almada envers l'art moderne serait celle de l'irréversibilité esthétique comme conscience, idée d'une pratique, où le sens élémentaire du modernisme est à l'origine, soit du jugement esthétique, soit de l'inscription historique.
Alors, avant même la détermination des valeurs esthétiques, le propos d'Almada Negreiros est déjà en lui-même, un exemple évident d'une nécessité simultanément esthétique et historique, où les immanences discursives ne se terminent pas en interprétations ou réceptions régionales, mais se projettent et se prolongent à d'autres niveaux universels, c'est-à-dire: la (re)interprétation est la constante pour des formulations toujours renouvelées sur la morphologie de l'histoire.

L'irréversibilité esthétique comme racine du modernisme chez Almada est une conséquence d'une relation active, on pourrait dire, dialectique, entre la peinture et l'homme (idée de la métaphore, et par extension, de la poétique), comme équation réversible, des idées de l'esthétique et de l'histoire.
Un sens plus profond de la communication est pratiqué par Almada.
Il en est ainsi dans les arts plastiques.
Il en est ainsi dans les fresques murales de Lisboa, la

peinture comme idée du dire et du faire, ou Almada nous propose d'une manière magistrale, la conciliation de la peinture comme lieu du processus et de la méthode:

d'un côté, la peinture comme discours, pensée, imagination philosophique, vérité et langage;
de l'autre, la peinture comme Ars, savoir-faire, travail, manipulation, présence et chose.

Interprétation picturale

La fonction épistémologique de l'oeuvre d'art se précise dans la spécificité du phénomène artistique, en opposition au phénomène scientifique.

Dans la peinture, le discours du pictural correspond à l'idée du savoir, par contre, non vérifiable, au moins dans une perspective scientifique.
La réception ou lecture (ou interprétation), dans la peinture, est la conséquence d'une idée de mémoire (raison de l'analyse), indice où la production artistique est à la fois, création et moment de la nouveauté signifiée, comme fonction de la vérité.

La mémoire (aussi idée du savoir comme appropriation de la connaissance, ordre d'une esthétique phénoménologique) de l'oeuvre d'art est quelque chose qui facilite une capacité permanente de réactualisation dans le temps (et dans l'espace); pour cela, et selon la théorie de la réception, le sens esthétique et le propos de modernité dans l'oeuvre d'art résultent d'une interprétation continue de l'acte créatif, ce qui veut dire, par la confrontation de leur espace propre, avec le temps culturel et social de référence vitale.

Dans l'oeuvre d'art, l'auto-analyse est la raison d'une fonction de vérité ou la détermination du moment créateur, idéologie (et illusion) du corpus et de l'interprétation.
La fonction de vérité, également dans la peinture d'Almada, est globale et unicitaire, comme propos moderniste qu'elle est du réel et du symbolique, de l'imaginaire et du figuratif, ou les différentes immanences d'une même idéologie de la représentation, l'origine de l'idée de réalisme comme leitmotiv pertinent et permanent du propos des muraux de Lisboa.

Fonction de vérité et idéologie de la représentation

La pratique picturale qui est démontrée par les panneaux se consubstancie dans la relation entre la conscience et l'instinct, ou la peinture devient, comme le suggère Cézanne, la conscience plastique de notre instinct.
À la compréhension cézanniene, succède un pressentiment invocatoire d'une réalité mythique.
Le réalisme pictural d'Almada est le résultat (depuis une certaine idéologie de la représentation jusqu'à la fonction de vérité) du développement d'un même corpus:

> la réalité comme lieu thématique d'un ordre pictural, en figurant la dichotomie expression /contenu, ou alors, et peut-être encore, le passage d'un corpus original ou initial de la création, à un corpus final de l'interprétation.

En d'autres mots, tant que la pratique picturale est la raison d'être du pressentiment et du prospectif, la compréhension (ou la communication et la connaissance ou réception) est la raison d'être du discours rétrospectif.
C'est la convergence entre le prospectif et le rétrospectif qui, en valorisant la réception, nous définit l'essence esthétique de l'objet d'étude, et de ce fait son degré de modernité.

C'est le discours rétrospectif qui justifiera la pratique picturale prospective.
Encore à propos de la fonction de vérité, on pourrait dire que la réalité apparente est, en dernière instance, l'impression, le degré de pertinence (de confirmation ou infirmation) ou, pour cela même, l'expression de vérité en étant relative (paradoxalement) pourrait être objective pour Michel Puy, sensible pour Olivier-Hourcade, ou absolue pour Alexandre Mercereau.

De la réalité de vision, jusqu'à la réalité de conception, on propose le passage qui va aussi du réalisme superficiel au réalisme profond, ou les niveaux distincts, sinon opposés de l'impressionnisme par rapport à Cézanne et par rapport au cubisme.

La peinture d'Almada Negreiros est l'explicitation des propos cézanniens, développant un mécanisme pictural fondé sur la rencontre entre le réalisme visuel

et le réalisme conceptuel, comme deux grands concepts picturaux.
Étant donné qu'Almada ne professe pas quelque isme, son grand propos pictural ne s'impose pas comme projet immédiat de restauration (post-Cézanne), mais comme projet de l'instauration d'une nouveauté signifiable.

Réel et imaginaire

Dans la pratique d'Almada Negreiros, l'héritage de Cézanne est aperçu comme l'alternative de modernité.
On prétend inférer Cézanne comme le prolongement de Poussin, à propos de la relation entre le sujet et le monde, ou comme une supposition co-naturelle qui se projette dans le contexte communicationnel de l'oeuvre d'Almada par le réalisme pictural comme lieu d'interactions en ce qui concerne l'homme, simultanément sujet et monde.

Dans l'oeuvre d'Almada, le figuratif culmine dans le symbolique comme rencontre et supération possible du réel et de l'imaginaire.
Chez Negreiros, la relation entre le peintre et le spectateur comme axiome pictural fondamental s'alterne.
De la peinture comme être, jusqu'à la peinture comme savoir, c'est le passage pour une épistémologie de la peinture.
Entre l'émetteur et le récepteur, a lieu au niveau de la modernité, l'irréversibilité majeure, ou la qualité esthétique est intrinsèque à la nécessité d'innovation artistique sens de l'avant-garde, synthèse aussi de l'évolution de l'art:

dialectique entre l'influence et la rupture, entre la réception et la non-réception.

Esthétique de la représentation

Dans la peinture d'Almada Negreiros, et notamment dans les fresques des gares maritimes, le discours de picturalité s'organise autour de l'expression chromatique comme composante plastique principale.
La structure syntagmatique de la couleur est, pour cela, fondamentale pour faire la compréhension de la phénoménologie communicationnelle et artistique.
D'ailleurs, la couleur est pour Almada une constante re-

cherche, et on peut dire, une vraie alternative à la forme en tant que dessin.

Pendant le XIXème siècle, la couleur a eu une reformulation remarquable à travers l'oeuvre de Chevreul, dans le sens de l'élaboration d'une théorie de perception de la couleur ([186]).

La théorie de Chevreul a été fondamentale pour l'évolution de la peinture, même de la peinture moderne. Pour la première fois, les données scientifiques disponibles sont en corrélation avec l'expression picturale de nature expérimentale:

la psychologie de la perception s'associe aux lois physiques;
la distinction entre le stimulus et la sensation se crée.

Les propos de Chevreul, peut-être plus que ceux de Goethe, correspondent comme théorie et comme pratique.

Comme projet théorique, la théorie de la couleur de Chevreul est aussi le support pour une nouvelle idéologie de la représentation, et nous projette l'aspect scientifique dans un phénomène éminemment esthétique. Pour cela, la contribution de Chevreul est, non pas seulement scientifique, mais aussi de nature artistique ou esthétique.

L'idéologie ou esthétique de la représentation se traduit au niveau de l'imitation, d'un réalisme rétinien, ce qui serait le support de l'impressionnisme même.
Si, avec Seurat, le positivisme de Chevreul est l'immanence pour un ordre rigide du représentatif, avec Signac, l'idéologie impressionniste est une décision esthétique (motivée par la théorisation du divisionnisme), productrice d'un art "**guidé par la tradition et par la science**", comme nous le propose Paul Signac ([187]).

---

[186] - Opposée à la théorie de Newton, Young, et même de Helmholtz, sur les caractéristiques physiques et psychologiques de la lumière/couleur.

[187] - Paul Signac, "D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme", Hermann, Paris - 1978, page 104.

Cet ordre, immédiatement impressionniste et néo-impressionniste, se développe plus tard au XXème siècle, en prolongeant dans ses ismes, l'idée de la couleur comme privilège pour une philosophie de la peinture pure, comme expression aussi de la peinture moderne.

Science et expression artistique

Chez Almada Negreiros, la théorie de Chevreul est évidente comme support d'une esthétique de la représentation, où l'idéologie de la couleur est le résultat de diverses immanences, notamment de nature expressionniste, en étant que, dans la pratique picurale d'Almada se développe (ou se transforme) l'équation de Signac:

> par rapport à la relation tradition/science, Almada nous propose la relation art/science (l'idée d'art comme recherche esthétique en rénovation permanente).

L'engagement, avec l'avenir, avec la modernité, avec l'invention plastique, c'est encore l'héritage du XIXème siècle qui se justifie (et pas seulement) comme processus de la découverte du XXème siècle.

Dans l'oeuvre picturale d'Almada, se pose principalement la construction de l'harmonie à partir des lois chromatiques de Chevreul.
Si le concept de couleur pure est une "**version historique de la métaphore essentielle qui fonde la légitimité de l'abstraction**", selon Thierry de Duve ([188]), chez Almada il n'y a pas d'abstraction apparente, mais il y a la figuration réelle, où le concept de la couleur est, toutefois, la métaphore essentielle de la picturalité, en légitimant un discours de la modernité.
De cette façon, on pourrait équationner la couleur ou le coloris, comme l'essence de la structure syntagmatique, où la métaphore et la peinture s'articulent réciproquement:

> la métaphore comme être de la peinture, et
> la peinture comme être de la métaphore.

---

[188] - Thierry de Duve, "Nominalisme Pictural", Minuit, Paris - 1984, page 221.

Intuition sensible

L'oeuvre d'art serait le lieu de la perception (réception) sensible du réel, simultanément:

selon Pierre Francastel, "**un système imaginaire**".

Système qui, et aussi, relève et fait situer l'appréhension de la signification/lieu de la perception, dont la théorie va comporter naturellement les préférences subjectives où l'attitude épistémologique s'intègre dans l'esprit des sciences humaines du XXème siècle, ouvert par Merleau-Ponty.

Dans la peinture, la perception concrétise les représentations sensibles, en conciliant l'individu avec l'environnement, l'intellectuel avec l'affectif:

l'état d'esprit mou ouvre l'objet pictural vers le champ perceptif, ce qui veut dire, vers l'intuition sensible, vers la bipolarisation dialectique, de l'exploitation et de l'appréhension intégrale selon Abraham Moles.

L'oeuvre d'art comme produit d'un système (de l') imaginaire est spécifiquement une activité artistique, et elle est basée, dans l'aventure cognitive et dans la nécessité même du discours.
Dans la peinture, le discours cherche dans les domaines du réel, au niveau de sa perception, et de sa projection pour l'imaginaire.

On dirait que l'imaginaire serait la (ré)construction du réel.

L'analyse (de la typologie et de la méthode) du réel est déterminante de l'interprétation (de la condition et de l'opération).
Dans la perspective de la création (et du répertoire), et selon Darrault, à la structure typologique correspondent l'évaluation et l'interprétation, à la structure de la méthode correspondent les conditions et les opérations:

ou la situation même de la relation entre l'émetteur et le récepteur, ou l'idée de la réception comme idée de la communication.

Chez Almada Negreiros, et dans sa peinture murale, l'essence discursive est la conséquence de la compréhension du phénomène artistique et du phénomène

scientifique comme relation possible entre structures de nature syntagmatique et paradigmatique.
Pour cela, et en faisant le départ à partir des prémisses qui sont indiquées par Darrault à propos de la relation triadique établie entre la science, la non-science et l'anti-science, le discours d'Almada est un discours de l'être qui s'oppose au discours du paraître, ou le discours fondateur se superpose au discours fragmenté.
En d'autres mots, le processus de la science pourrait justifier ou mieux comprendre le passage pour l'art.

Si la science s'assume comme paradigme réducteur, ou l'idée du modèle (qui se suggère opposé à l'anti-art, syntagme infini), la non-science est déjà l'absence du paradigme, ou l'idée de l'individuel (en correspondance avec le non-art; l'absence du syntagme aussi idée de l'individuel), et finalement l'anti-science, du paradigme infini, ou l'idée du jeu (passage obligatoire et immédiat vers l'art comme syntagme complet, l'idée de modèle esthétique).
Par conséquent:

a) si la science ou modèle du paradigme est l'opposition/disjonction de l'art;
b) l'anti-science est l'affirmation/conjonction de l'art ou modèle du syntagme.

Dichotomie art/science

En équationnant l'homme avec la collectivité, Almada Negreiros fait l'association de l'idée d'art avec l'idée de science, et il nous propose, en effet, une situation tout à fait singulière.
Soit au niveau des textes, soit au niveau des productions plastiques, notamment dans les fresques de Lisboa, Almada fait la liaison entre la théorie et la pratique, comme idée de modernité, mais aussi par la suggestion de la culture occidentale (de l'Antiquité et du Moyen Âge), comme présupposé principal, qui justifie et conditionne son intervention dans le contexte culturel et artistique.

Le sens de vision universaliste récupéré par l'homme de la Renaissance, fondé sur le caractère d'interdisciplinarité des matières artistiques, est une expression majeure.
Ainsi, des désignés arts libéraux (hiérarchisés au Moyen Âge, comme la grammaire, la dialectique, la rhéto-

rique, la géométrie, l'arithmétique, l'astronomie et la musique), jusqu'aux arts mécaniques, Almada s'assume comme référence, comme dimension de l'homme du XXème siècle:

> à la recherche du nouveau (ou l'avant-garde de la rupture), comme aussi
> à la rencontre des valeurs humaines plus profondes.

Dans ce sens, nous pouvons penser que le legs historique et culturel, soit de la Grèce, soit du Moyen Âge ou de la Renaissance, est la substance même vers la rénovation de l'homme.

Chez Almada, l'héritage (influence) de la Grèce, est vérifiable dans le concret, fondamentalement au niveau des présupposés d'ordre philosophique, notamment dans la perspective démiurge.

Si l'essence du poème est l'instauration de la vérité, l'essence de l'art est le poème:

> pour cela, l'oeuvre d'art, en étant l'événement de la vérité, serait la simultanéité entre la logique et l'esthétique, ou le parcours possible de la création artistique.

L'action esthétique proprement dite serait une certaine corrélation (problématique) entre l'art et la science:

> les lois (spécifiques) de la conscience esthétique constituent la fin de l'esthétique en tant que science (théorique), et constituent encore le moyen d'expression en tant qu'art (pratique).

Le rapport entre l'art et la science est factuel, Almada attribuant une grande importance à la production artistique. Peut-être pour cela instaure-t-il et/ou consacre-t-il l'esthétique comme phénomène purement humain.

Immanence de la création

Les panneaux muraux d'Almada sont un bon exemple en ce qui concerne la qualité de l'expression artistique.
Dans le propos pictural des muraux, l'acte créatif est l'immanence d'une possibilité de création:

> Almada nous révèle un coefficient d'art ou la représentation picturale se produit par la

différence entre le projet et la réalisation, ou une relation arithmétique entre le non-exprimé mais projet, et l'exprimé non intentionnellement.

C'est une relation de réciprocité entre le projet et la réalisation qui détermine la qualité de l'objet pictural.

La différence entre le projet et la réalisation ou qualité d'expression esthétique, c'est aussi l'accès à des niveaux différenciés de la représentation comme le symbolique, l'imaginaire, etc.

Dans les fresques murales de Lisboa, il y a paradoxalement et malgré tout, une affirmation du projet dans la réalisation, et de la réalisation dans le projet:

on dirait qu'une certaine idée de symbiose est permanente, puisque le modernisme d'Almada n'est pas analysable en fonction des parties, mais du tout, par le fait qu'une multiple fonctionnalité se développe à partir des propos de la Gare d'Alcântara et de la Gare de Rocha do Conde de Obidos.

Dans la peinture, la spécificité historique immanente est la raison du modernisme:

en étant la fonction de vérité, la pertinence historique caractérisée par la référence, de l'auto-référence jusqu'à l'hétéro-référence, ou l'interprétation d'après l'objet et d'après le créateur, selon la structure de la réception.

La fonction de vérité se questionne à partir de l'idéologie picturale, comme résonance entre le faire et la représentation.

Ou la façon de choisir est le mode pictural, comme hiérarchisation principale de l'acte créatif, entre le faire et la représentation.

Dans la peinture moderne, la nature n'est déjà pas le référent idéologique principal.

Mais chez Almada Negreiros, c'est la réalité qui, en substituant le naturel, se projette comme référent idéologique, et se développe pour le processus de l'idéologie de la représentation.

Chez Almada Negreiros, la peinture des muraux est l'expression du faire.

C'est-à-dire, la picturalité existe par la séparation apparente entre le peintre et la peinture, ou la dis-

tinction entre la conception et l'exécution (ou entre le projet et la réalisation) de la picturalité.
Le discours est la preuve de l'impossibilité de reconnaître une inter-relation entre le cerveau et la main, comme d'ailleurs l'a suggéré Seurat.

Intégration picturale

Dans le contexte d'une intégration des arts de l'espace, la peinture et l'architecture relèvent de l'idée ou de la relation pluridimensionnelle:

> la surface picturale ou bidimensionnelle, d'un côté, et le volume ou tridimensionnalité, de l'autre.

L'expérience artistique d'Almada Negreiros n'est pas exclusivement perceptible comme expérience d'intégration.
Mais, le propos d'Almada est en substance, l'idée d'intégration, non seulement l'intégration extérieure ou de l'architecture, mais d'un autre ordre, d'une autre nature; on pourrait dire une intégration spatio-temporelle et une intégration expressive, ce qui veut dire, une intégration interdisciplinaire.
Cependant, les fresques murales de Lisboa, des gares maritimes, représentent un moment bien spécial.
Il s'agit d'un exercice de la plénitude de l'intégration architectonique, devenu la caractéristique de fonctionnalité qui prédomine; la peinture des gares est aussi naturellement une peinture différente:

> une peinture où l'homme se transpose et se transcende dans le collectif (épopée et historique), parce que le sens (thématique et pas seulement) des peintures publiques des gares maritimes, nous indique une constante, celle de la modernité picturale, et pour une réalité, celle de la vocation historique du peuple portugais, de son passé et de son avenir.

Peut-être que le sens de l'intégration est effectivement celui de la question esthétique développée au niveau du discours:

> entre autre, on doit souligner l'<u>harmonie</u> comme condition du <u>beau</u>; le rapport entre l'objet pictural en soi-même, et entre l'objet pictural et le contexte de l'intégration, serait important; également, la participation du spectateur, du fonctionnement communicationnel selon la théorie (plus l'esthétique) de la ré-

ception.

La relation des parties et du tout est, par Barberot, équationnée par des concepts différents d'harmonie liés à des niveaux de la fonctionnalité.
Ainsi, l'harmonie serait:

premièrement, de l'objet avec sa fin;
deuxièmement, des différentes parties de l'objet en soi-même;
et troisièmement, de l'objet avec son spectateur.

L'idée d'intégration résidera alors dans la symbiose entre le beau absolu et le beau relatif, ce qui veut dire, respectivement, comme l'immanence de l'objet pictural/de sa fonction et de sa spécificité, et comme projection de l'objet pictural avec le spectateur, ou la projection/prolongement du beau absolu pour des conditions d'extériorité, ou d'une fonction majeure.

L'idée d'intégration implique une conception différente de l'esthétique engagée ou liée à l'idée de fonction, ou à un raisonnement, à une conception inédite de l'espace et de la construction de la réalité.
De cette façon, les panneaux muraux des gares maritimes étant un discours de la picturalité par excellence, ils sont cependant, et aussi, un discours d'un plus grand espace public, d'où l'univers référent des choses et de la vie (et des thèmes) se matérialise dans l'espace tridimensionnel de l'environnement, pour mieux localiser, expliciter et intégrer le discours pictural de l'objet avec son spectateur.

4.2.5.
L'AXE SÉMANTIQUE DE LA FIGURATION

Les fresques des gares maritimes de Lisboa (de 1945 et de 1948) doivent être entendus comme l'expression d'une synthèse des déductions antérieures d'Almada Negreiros, soit de la première génération, soit de la deuxième génération, et comme la plus grande évidence de la propre modernité portugaise.
De cette façon, les discours plastiques et publics d'Alcântara et de Rocha soulignent la symbiose que le discours de l'histoire constitue avec le discours de la représentation des personnages.

Chez Almada, il est possible de constater, dès le début de sa production artistique, une cohérence déterminante et déterminée par un grand axe sémantique:

> celui de la figuration ou de la signification figurative; l'axe sémantique de la figuration articule la définition et l'inventaire des personnages qui gagnent dans l'image plastique du "**poeta de "Orpheu" e tudo**", une grande valeur de réalisme, ou la figuration est intimement liée au discours du réel.

Si l'idée de personnage est l'idée d'un morphème doublement articulé comme support de l'unité du système des personnages du message, alors, l'idée de communication matérialisera la dichotomie signifiant vs signifié, comme la relation d'un ensemble de dé/continuité.

Le personnage ou le système des personnages, de la (dans la) représentation, comme le lieu du discours plastique, fera la convergence au niveau de la connotation et de la dénotation, les idées d'une sémantique de l'esthétique et/ou l'esthétique de la sémantique, que le réel établit avec l'irréel, l'imaginaire ou l'abstraction, d'où la complémentarité non-équivoque entre le signifiant et le signifié, ou l'établissement

d´une dynamique entre l´objectivité et la subjectivité, ou la liaison du continu/décontinu au réel et à l´imaginaire, temporellement réversibles.

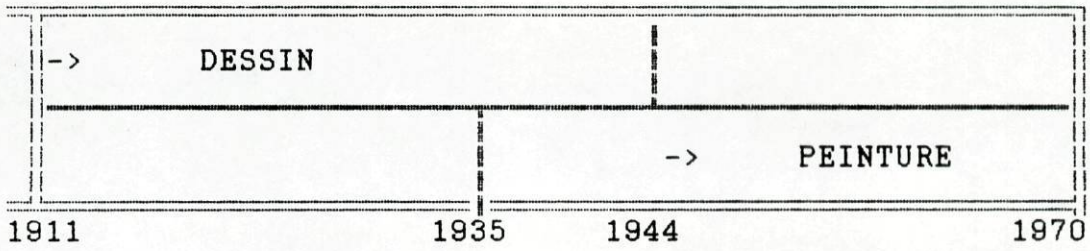
Almada Negreiros manifeste dans sa (dé)continuité expressive, comme poète, comme dessinateur, comme peintre, une idée continue de synthèse, idée de révélation, déterminée par le poète-dessinateur vs dessinateur-poète, la corrélation la plus grande entre le verbal et l´icône, ou entre la poésie et l´immanence plastique d´une poétique différente que les fresques nous montrent.

Dans la production artistique d´Almada, le rapport entre le dessin et la peinture est de nature intrinsèque:

> le dessin est le prolongement de la poésie dans la peinture;
> et de cette façon, le dessin ou la représentation graphique se présente apparemment intense et constant; par contre, la peinture ou la représentation plastique se présente apparemment réduite et incertaine.

Comme expressions distinctes, Almada n´a jamais été, simultanément et en définitif, le dessinateur et le peintre.
Cependant, si le dessin est l´expression pré-plastique du modernisme portugais qui est né en 1911, c´est à partir de 1935, d´une façon explicite, et déjà pendant la deuxième génération moderniste portugaise, que le dessin s´assume comme l´expression post-plastique.
Ce qui veut dire que si la période (temporelle) du dessin se déroule entre 1911 et 1944, et celle de la peinture entre 1935 et 1970, les années 30 et 40 sont décidément décisives, parce que transitoires, aussi, d´une expression simultanée, laquelle bénéficiera les travaux conséquents des fresques publiques du Tejo.

La période de la plus grande importance artistique, du point de vue plastique, au moins en termes de discours et de la représentation d´une plastique moderniste liée à une réalité portugaise, est celle des fresques de 1945 et 1948 qui correspondent à un moment unique d´Almada, où le dessin et la peinture prolongent une esthétique différente, de nature intégrale et logique, d´une plus grande symbiose des présupposés artistiques dans toutes leurs dimensions.



Le dessin et la peinture dans la production artistique d´Almada:
- production du dessin, 1911 -> 1944
- production de la peinture, 1935 -> 1970
- moment de transition, 1935 -> 1944

En termes quantitatifs, la production graphique d´Almada correspond à peu près à 70% de la production artistique générale, et cela est prioritairement et exclusivement de la première génération.
C´est seulement avec la deuxième génération que la peinture avec 30% de la production artistique s´assume comme une expression significative et décisive pour la définition de l´univers plastique et artistique d´Almada.

Production artistique d´Almada:
- production graphique, environ 70%;
- production picturale, environ 30%.

Si de 1911 à 1944, il y a une prédominance de l´événement graphique, et si, de 1935 à 1970, il y a une prédominance de l´événement pictural, alors, chez Almada:
- le dessin est l´expression artistique de la première/deuxième générations, et
- la peinture est l´expression artistique de la deuxième/troisième générations.

Chez Almada Negreiros, les discours du dessin et de la peinture sont, inéquivoquement, liés à différentes disponibilités, notamment celle du sens d´intervention et de l´immédiat, dans la scène artistique portugaise.
Si le dessin est l´action de la spontanéité, du discours de l´immédiat, en établissant des relations partielles avec la réalité, la peinture est l´action d´organisation, du discours de réflexion, établissant des relations structurales avec la réalité.
Ce qui arrive avec les fresques des gares maritimes c´est exactement:

le discours aussi d´une réalité, d´une histoi-

re, l'idée d'une situation civilisationnelle concrète.

Almada se partage, soit au niveau du dessin, soit au niveau de la peinture, entre des valeurs de création pure et d'information pure, relativement à une fonction, qui devient éminemment publique par la voie de l'immanence portugaise, indice d'un art social et collectif.

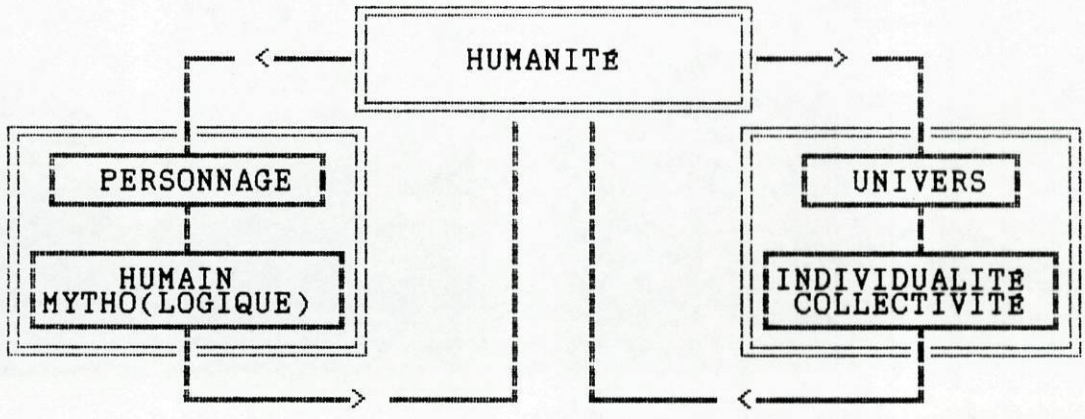
Dans l'oeuvre plastique d'Almada, l'idée de personnage coexiste, soit au niveau du dessin, soit au niveau de la peinture, comme symptôme principal de la représentation.
L'idée du personnage comme moteur de la représentation, trouve un nouvel écho à travers la concrétisation de la théorie des opposés ou le personnage culmine alors l'idée d'une dialectique confrontée et matérialisée par la dichotomie entre l'individu et la collectivité.

Le personnage dans la peinture d'Almada et explicitement dans les fresques des gares, est la substance de l'individualité en fonction du collectif, et de la collectivité en fonction de l'individu.
Ainsi, le personnage (pré)tend la conquête d'un univers (esthétique et sémantique) des références et de la réalité:

> à partir de l'humain et du mytho(logique) à l'individualité vs collectivité, en passant par l'humanité, se réalise le passage opératoire du personnage à l'univers.

Personnage humain qui trouvera dans l'homme et dans la femme, le symbole de l'individualité, et dans la ville, le symbole de la collectivité.

Comme relation de fond dans la production artistique d'Almada, se pose tout un ensemble de personnages, pas exclusivement de l'acte pictural, ni (beaucoup moins) des fresques des gares.
Dans ce contexte, le sens d'humanité, évidence fondamentale chez Almada, se constitue par la double relation entre le personnage et l'univers et il fait la convergence dans l'individualité (de l'homme et de la femme), figures de nature masculine et féminine), indépendamment des figures/personnages mytho(logiques) comme ceux d'Arlequin et de Pierrot (masculin) et de Colombine (féminin).



Ainsi, on peut constater des <u>figures masculines</u>, comme:

- le pêcheur, le personnage du café, le bourgeois et le marin.

et les suivantes <u>figures féminines</u>:

- la mère, le nu, la bourgeoise, la gitane, la poissonière, la prostituée, la vendeuse de marée, la fille superficielle.

Symboliquement, on pourra dire que l´<u>individualité</u> s´assume comme personnage de la <u>forme</u>, et la <u>collectivité</u> s´assume comme personnage du <u>fond</u>.
De cette façon, la collectivité de la ville (du jour et de la nuit), nous propose les figures suivantes:

- les ambiances de café, les ambiances de club, les ambiances des bourgeois et des aristocratiques, les ambiances des intellectuels et les ambiances de travail.

En spécifiant l´idée de collectivité, dans la ville, on pourrait développer à chacun des moments de la journée, les espaces et les situations de vie les plus significatifs.
Ainsi, de la <u>nuit</u>:

- le monde intellectuel, bourgeois et aristocratique, ou les ambiances de café, de club, etc.

et du <u>jour</u>:

- le monde du travail, du quotidien, les ambiances de vie, scènes de marins, scènes d´ouvriers, la maison, l´échafaudage, le chantier naval, le bateau, le Tejo.

Paradoxalement, et dans le contexte de l´oeu-

vre plastique d'Almada, on constate:

le dessin, de 1911 jusqu'à 1944 - ou l'individualité;

et la peinture, de 1935 jusqu'à 1970 - ou la collectivité.

Le rapport entre dessin et peinture, c'est aussi la relation entre l'individualité et la collectivité; d'un autre côté, il est le symptôme de la convergence pour l'univers, soit dans le contexte de la théorie des opposés, soit dans la définition du processus même de l'expression de la nature plastique chez Almada.

Si l'individualité s'exprime de préférence par le dessin, et la collectivité s'exprime par la peinture, il nous semble tout à fait vrai que le dessin est en effet, le privilège de l'individualité, tandis que la peinture est le privilège de la collectivité, au niveau de sa globalité, c'est-à-dire la collectivité en corrélation avec l'individualité.

Chez Almada, la peinture ne remplace pas le dessin, mais malgré tout, il se prolonge dans la peinture, comme acte nouveau d'une plus grande complexité, d'une simultanéité expressive que le sens de la figuration nous propose comme support minimum.

4.3.
ANALYSE

Dans ce troisième chapitre, on se propose de questionner les aspects qui concernent le processus de l´analyse, notamment dans le domaine des fresques des gares maritimes.
Il s´agit de présenter les situations essentielles en ce qui concerne les années 1945-1948, la morphologie des fresques, l´expression graphique et chromatique du discours fonctionnel, les fresques et l´imaginaire de Lisboa et l´analyse proprement dite.
À savoir,

a) au niveau des années 1945-1948:
   - les années 40/50 du XXème siècle et la troisième génération moderniste portugaise;
   - les années 1945-1948 comme l´époque de la matérialisation des fresques des gares maritimes;
   - la situation interculturelle entre le Portugal et la France;
   - le contexte politique, culturel et artistique de cette époque-là;
   - le temps social, les fresques et l´annonciation messianique d´un Monde Nouveau, chez Almada;

b) au niveau de la morphologie des fresques des gares maritimes:
   - les premières générations modernistes portugaises et les années préparatoires des fresques;
   - la modernité des fresques comme le résultat d´une idée interculturelle entre le réel et le portugais/ le lusitanien, le mythique et le parisien;
   - la communication visuelle et esthétique des fresques et le rôle d´une nouvelle fonction dans l´art;
   - les symptômes morphologiques et le rapport dichotomique entre la sociologie artistique et la sociologie de la civilisation;
   - les cinématographies possibles des fresques en tant qu´histoire du discours ou en tant que discours de l´histoire;

c) au niveau de l´expression graphique et chromatique du

discours fonctionnel:
- le rapport entre le dessin et la peinture, et l'expression graphique et chromatique du discours fonctionnel;
- de l'expressivité de la représentation, le rapport entre le graphisme et le chromatisme;
- le passage du morphique au mythique, ou le passage du signifiant fonctionnel pratique au signifié fonctionnel mythique;
- l'énonciation énoncée comme l'indice d'une représentation de l'oeuvre, et aussi comme l'indice d'une réception de l'oeuvre;
- la fonction d'expression et la fonction de style dans le discours fonctionnel des fresques;

d) au niveau du rapport entre les fresques et l'imaginaire de Lisboa;
- l'imaginaire de Lisboa et le rapport entre le symbole de l'imaginaire ancien et le symbole de la réalité nouvelle, ou le rapport entre le Tejo et Lisboa;
- Lisboa et Tejo, ou la symbiose correcte de la réalité et de l'imaginaire;
- les concepts de l'histoire et de l'identité, et la correspondance entre la représentation de la vie et de la ville;
- le discours des fresques comme le discours de la conciliation entre l'imaginaire et le quotidien;
- l'expression artistique des fresques ou le projet de la modernité en matérialisant le programme de l'épopée lusitanienne;

e) au niveau de l'analyse proprement dite:
- la mythologie de l'imaginaire collectif portugais ou la mythologie d'Almada;
- le rapport entre le paradigme terre/mer et le paradigme Lisboa/Tejo;
- l'occurrence pleine du discours du Mythe, la révélation de l'idée de synthèse, et le passage de la figuration à l'abstraction;
- la convergence à une vision nationale, ou la rencontre du destin collectif portugais;
- la leçon du Portugal, ou la symbiose de l'histoire (la modernité), et/ou la pédagogie de l'art (la culture).

4.3.1.
LES ANNEES 1945-1948

Les fresques des gares maritimes de Lisboa, datées de 1945 et 1948, respectivement "Gare Maritima de Alcântara" et "Gare Maritima de Rocha do Conde de Obidos", au-delà de signifier le prolongement du modernisme d´après "Orpheu", en passant par "Presença", soulignent inéquivoquement des conditions non seulement culturelles liées à l´expression réaliste et surréaliste, mais aussi des conditions de nature politique.

Les événements de 1926 et l´instauration de l´"Estado Novo" sont déterminants pour la création d´une situation nouvelle ou la négation de l´acte culturel proprement dit comme immanence du comportement de l´homme, sujet et acteur de la transformation sociale, ou de la transformation intégrale du monde comme l´a prétendu le néo-réalisme.

Au Portugal, le néo-réalisme a subi le rôle d´un mouvement essentiel, ce qui fait déterminer un moment donné de l´histoire contemporaine portugaise car la littérature et la peinture ont développé un processus de modernité en soi-même, et aussi une réponse et une solution stratégique pour la situation sans sens et sans sortie que la Dictature de Salazar a représentée.
De ce fait, le néo-réalisme propose le signifié d´un moment d´engagement idéologique de l´art, et, propose aussi indirectement, la lutte contre la Dictature.

Au niveau de l´expression, on peut constater que les aspects liés à l´idée d´intervention sociale comme l´immédiat de l´information, le signifié idéologique du contenu du message, et le style même de communication, ont valorisé naturellement l´idée de représentation comme lieu de la vision de profondeur psychologique, que l´être humain et les personnages nous traduisent.
Cependant, au Portugal n´a jamais eu lieu une authenti-

que conscience culturelle, en raison d'un taux très élevé d'analphabétisme auquel la société portugaise était confrontée pendant les années 40 et 50.
L'émission culturelle et artistique a toujours été conditionnée par un récepteur collectif incapable et indifférent.
Donc, les propos néo-réalistes n'ont pas réussi l'effet pédagogique souhaitable.

La séparation entre la culture et la politique, volontairement maintenue par le régime de la dictature de Salazar, n'arrive pas à se dépasser, parce que l'unique récepteur disponible n'est lié qu'aux milieux culturels et démocratiques.
C'est dans ce contexte des contradictions d'ordre variable que les fresques d'Almada apparaissent.
De quelle façon? Avec quelle réception?
Au-delà des contradictions spécifiques d'Almada, et de son comportement face au pouvoir constitué, il faut évaluer le projet des fresques comme projet qui englobe en lui-même un sens de grande ambiguité, si l'on analyse le sens de son contenu dans la perspective des prémisses du néo-réalisme.

Mais, Almada n'étant pas néo-réaliste, il a eu quand même une fonction très importante en exprimant dans les fresques un langage de réalisme pictural, en démontrant un autre univers de références non spécifiques à une époque, mais malgré tout, en complétant dans l'action et dans la pratique, une intervention sociale, et naturellement culturelle.
Par contre, Almada maintient tacitement une liaison stratégique avec le néo-réalisme:

> non, au niveau de la problématisation, ou de la négation, mais comme idée de référence en vue de son réalisme pictural basé idéologiquement sur la dichotomie individu/collectivité, ou sur une relation d'ambiguité qui s'instaure dans le discours de fond de l'oeuvre d'Almada, discours qui se pose en liaison avec le sens pédagogique que l'art doit avoir comme manifestation culturelle par excellence.

Si la complexité de réflexion, suscitée par les panneaux d'Almada, est tout à fait une évidence, ceci est justifié, fondamentalement par son degré d'ambiguité/de modernité, en conditionnant, d'ailleurs, quelque exercice d'analyse ou de réception.

L'idée néo-réaliste est une manifestation de vie, égale à la condition de l'être émotif et de l'être social qui se reconnaît comme conception essentielle, selon João Pedro de Andrade ([169]).
Mais le discours néo-réaliste, primairement réaliste, est le discours qui ne se termine plus:

> "**délire perpétuel nous sommes tout dit / et nous avons tout à nous dire!**", selon Paul Éluard.

Le phénomène réaliste au Portugal, se développe d'une façon plus ou moins simultanée entre le néo-réalisme et le surréalisme, tandis que le surréalisme est l'expression immanente des propos internationaux d'après André Breton et d'après le mouvement Dada, et le néo-réalisme est l'expression immanente des propos nationaux liés à un certain processus de sous-développement des régions du sud de l'Europe.

Pierre Rivas ([170]) fait le portrait du moment concret où se développe l'expression surréaliste:

> "**La médiocrité de la vie quotidienne, la quotidienneté de l'existence bureaucratique et la tristesse des dimanches de Lisbonne, entre le Camus de L'Étranger et la poésie de Laforgue, renvoient au dégoût de la condition humaine et s'allient au thème de la peur... quotidienne et kafkaienne, née ici du sur-réel quotidien et d'un désespoir sans issue**".

Le projet surréaliste au Portugal corporise même le projet de sauvegarde personnelle et collective, en concrétisant la formulation de F. Alquié ([171]) de "**rendre à l'homme tous ces droits au bonheur**".
L'idée de sauvegarde personnelle et collective portugai-

---

[169] - João Pedro de Andrade, "Cadernos de Poesia", 1ème série, fascicule 3 - 1940, page 57.

[170] - Pierre Rivas, "Le Surréalisme portugais, trente ans après", Coloque Portugal, Québec, América Latina: Um Surrealismo periférico?, Montréal - Septembre 1983.

[171] - F. Alquié, cité par Robert Bréchon, in "Le Surréalisme", Armand Colin, Paris - 1971, page 131.

se, est aussi la contrepartie du conformisme patrie ou "**modo funcionário de viver**" comme nous l'a bien dit Alexandre O'Neill, qui serait toujours assumé, aussi par Almada Negreiros.

Si le néo-réalisme a été un état nouveau au contraire ([172]), le surréalisme (et le réalisme) a su s'engager aux présupposés de nature esthétique comme référence essentielle du processus de la création, comme, par exemple, le culte de l'Absolu, la manifestation de l'Existence, dont nous parle Rilke à propos de la poésie.

Pour Almada (engagé seulement au processus du réalisme pictural comme idée fondamentale), la sauvegarde de l'homme et du monde, c'est l'interaction/ou l'inter-relation entre l'individu et la collectivité. De ce fait, le sens de l'art serait prioritairement la prodigieuse ascension de l'homme.

La génération des années 50 (celle d'Almada) préconisait une solution apaisante pour un sentiment collectif de la civilisation en danger, d'ailleurs dénoncé par Almada, quand il affirmait qu'il est nécessaire de (re)découvrir les portugais et le Portugal du/dans le XXème siècle.
C'est dans ce contexte, et malgré qu'Almada ait eu un comportement que l'on pourra dire réservé (dans les années 50), relativement aux formes d'engagement de l'art dans la vie quotidienne de nous tous, qu'il prend place, plein d'autorité et plein de connaissance de la situation portugaise.
Par contre, à partir de la décennie de 50, Almada se démarque objectivement et consciemment des formes d'intervention antérieures.

A l'inquiétude manifestée par les nouvelles générations, Almada paraît répondre par un conformisme silencieux, avec la déception de quelqu'un n'étant pas accepté par la collectivité.

Le chemin d'Almada est à chaque fois celui d'une modernité indépendante, personnelle, ou celui d'u-

---

[172] - Selon Ruben A., in Aventura - 1942, à propos de l'idée de combat idéologique au régime politique de l'"Estado Novo".

ne individualité suprême de la collectivité portugaise.

Avec les fresques des gares maritimes, Almada ne nie pas, ni n'oppose des formes distinctes d'expression, comme l'ont fait les surréalistes et plus encore les néo-réalistes, mais par la simultanéité objective et subjective des aspects assez contradictoires comme l'art abstrait et le concret/figuratif, le réalisme et certaines formes lyriques/d'un apparent romantisme (qui aura une liaison avec la décadence), le rêve et la réalité:

> la simultanéité objective et subjective va aboutir nécessairement dans la dichotomie réalité vs imaginaire, comme idée fondamentale, chez Almada Negreiros, vers l'annonciation messianique d'un Monde Nouveau.

Le néo-réalisme manifeste au Portugal une hypothèse de progression et de transformation, soit sur le plan social, soit sur le plan historique, selon l'opinion de Carlos Reis ([173]), comme forme de conscience sociale.
Aussi le réalisme plastique portugais où s'intègrent les fresques d'Almada, objet spécifique du présent travail, nous questionnent sur la réalité sociale et l'homme:

> comme être essentiel, individuel, mais aussi être historique et social; on pourrait dire que la réalité sociale serait l'aliment du discours et de la représentation, basée sur l'idée de Modernisme comme lieu de multiples convergences, en impliquant naturellement celle qu'Almada consacre, c'est-à-dire, l'opposition entre l'individu et le collectif en démontrant la vérité de l'homme.

Le réalisme pictural valorise une esthétique liée à une idée de progrès, où culturellement et artistiquement, le langage du quotidien est prétexte pour se représenter une pensée sociale positive ou ascendante.

Le surréalisme, ou l'idée de "**changer la vie**", comme le disait Rimbaud, c'est l'action de la découverte du nouveau, comme l'aura suggéré Marcel Duchamp, malgré la façon radicale, il est certain, ce qui veut dire,

---

[173] - Carlos Reis, "O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português", Liv. Almedina, Coimbra - 1983, pages 467-468.

comme dadaiste, dont a parlé Guillaume Appolinaire, sur des contextes bien différents comme l'étaient ceux du cubisme et ceux d'un art intégral et para-abstrait, "**quêter partout l'aventure**", selon Robert Bréchon.

La modernité portugaise se caractérise en termes d'inter-culture selon la dichotomie constituée par les lignes de nationalité ou lusitaniennes, et par l'ouverture à l'étranger.
D'ailleurs, la référence vitale se lie à la chronique d'inter-subjectivité des portugais, c'est-à-dire, entre la présence et l'absence, entre l'intérieur et l'extérieur, entre le sédentaire et le voyage, entre le dedans de notre nationalité et le dehors de l'universalité.

À partir du parcours collectif ou de la mémoire collective portugaise, le voyage se matérialise comme le moment de l'histoire portugaise, notamment à travers les Découvertes des XVème et XVIème siècles; et avec l'émigration du XXème siècle, les portugais l'ont assumé comme "**aventura regressiva de reencontro da identidade colectiva no espaco de raiz**" (174).

La rencontre de l'identité collective est alors pour le portugais, l'indice du départ comme désir, c'est-à-dire, l'aventure et le souvenir ("Saudade"), le voyage et le retour, en caractérisant la nostalgie d'un espace de départ typique de l'homme lusitanien.

L'inter-culture de la modernité portugaise se constitue alors, car la rencontre de l'identité collective a la tendance vers l'ouverture à des horizons étrangers comme espace de départ/de commencement, et dans un espace culturel d'origine.

Par contre, la rencontre de l'identité collective a toujours contesté les valeurs négatives que le mouvement concerné par l'idée de "Saudade" a inspiré, en termes de modernité sûrement, ou "Saudade" et "Sebas-

---

174 - Clara Rocha, "Revistas Literárias do século XX em Portugal", Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa - 1985, page 223.

tianismo" (175), comme les caractéristiques d'une histoire retournée vers le passé.
L'âme nationale apparaît de cette façon connotée avec l'idée de l'évocation de l'épique comme divinité portugaise, ce qui est problématiquement et en définitif combattu avec la génération de 1915, comme génération porteuse d'un engagement de l'avenir et aussi d'une autre rencontre avec l'identité nationale portugaise.

Dans la modernité portugaise, les années 1927 et 1930 sont des années de bouleversement.
De changement des générations et des conditions sociales et politiques du pays.
La deuxième génération moderniste naît avec l'"Estado Novo", comme réaction au moment de l'époque et comme propos de divulgation de la modernité républicaine (176).

Avec le "1 Salão dos Independentes" en 1930, se publie à Lisboa un ouvrage collectif de poésie intitulé "Cancioneiro".
Cette publication évoquait l'exposition, en consacrant la correspondance entre les écrivains et les artistes plastiques, et pour cette raison, le livre était dédié à la mémoire des précurseurs du modernisme comme Cesário Verde, Camilo Pessanha, Ângelo de Lima et Mário de Sá-Carneiro.
Dans cette même publication, ont été regroupé les poèmes des auteurs déjà cités et encore ceux d'autres noms liés à 1915 et 1927:

> le "Cancioneiro" de 1930 constitue un hommage aux pionniers du modernisme, et à ceux de la jonction des deux générations modernistes

---

175 - Il s'agit d'un mot qui signifie l'espoir et l'attente éternelle, personnalisée par le peuple portugais, qui ne se conformait pas avec la mort de D. Sebastião (Roi du Portugal) en Afrique, d'où la raison pour laquelle l'avenir s'est confronté avec le passé comme situation non acceptée.

176 - Ou le fait que le modernisme au Portugal a presque toujours une liaison de nature culturelle et civilisationnelle avec l'idéal démocratique symbolisé par la Première République.

(1915 et 1927); d'ailleurs, ce qui sera confirmé avec "Sudoeste", en 1935.

"Sudoeste" a constitué un essai de prolongement de "Orpheu".

Il s'agit d'une publication dirigée par Almada Negreiros, et ainsi la revue de 1935 souhaite réaliser l'ouverture culturelle à l'étranger, en Europe, où "Portugal no mapa da Europa" signifie que la nationalité portugaise dépend de l'unité individuelle, de la collectivité, de la civilisation ibérique, de l'unité européenne et de l'unité universelle.

4.3.2.
LA MORPHOLOGIE DES FRESQUES DES GARES MARITIMES

Après les séjours à Paris et à Madrid, les années 30 et 40 sont des années préparatoires des fresques des gares maritimes.
Les années 40 sont pour Almada Negreiros celles de la "Direcção Unica", ou la consécration du "Portugal par coeur" de Paris, et de "Deseja-se Mulher" de Madrid.
À un moment de crise de la vie (idéologique) portugaise, qui coincide avec le vide, peut-être sera-t-il représenté par la deuxième génération moderniste, relativement à la rupture de "Orpheu" et des années 15, Almada nous parle d'une individualité et d'une collectivité, en art dans la société, en préconisant par un autre côté, l'indépendance de l'art face à la politique de l'Esprit que António Ferro a définie pour le régime politique institué en 1926.

Les années 20 et 30 sont des années de "**feroz optimismo**", où "**Almada-poeta e Almada-pintor reunem-se no momento em que o segundo já fora consagrado**", selon José-Augusto França ([177]), coincidentes avec le début des études et de la réalisation des fresques des gares maritimes.

Almada Negreiros démontre une vision nationale, pas nécessairement nationaliste, selon encore J.-A. França.
Pour cette vision nationale, avec une certaine idée de nationalisme ou non, le propos de "Idade Nova" se définissait en fonction du sentiment fondamental, ou l'intuition pure.

Les années 40 sont d'une extrême importance

---

[177] - José-Augusto França, "A Arte em Portugal no século XX" (1911-1961), Liv. Bertrand, Lisboa - 1974, pages 314-315.

chez Almada:

des oeuvres ponctuelles comme "Homenagem a Luca Signorelli" (1942), sont représentatives de l'état d'esprit de l'artiste, de la situation esthétique et idéologique, où l'on transfert le passé des années 20 à un futur tourné vers des préoccupations mentales d'un monde classique par une représentation théâtralisée que sont notamment les fresques des gares maritimes.

Les années 40 sont significatives, outre pour la critique au système national, mais aussi pour une attitude de modération et même de coopération:

les travaux publics commandés à Almada par l'État, en sont la preuve.

C'est dans cette perspective que l'on intègre aussi les fresques d'Alcântara et de Rocha, qui sont vraiment le symbole le plus représentatif de la peinture portugaise moderne de la première moitié du XXème siècle.

Les gares maritimes, projetées par Pardal Monteiro, ont eu l'année 1943 pour le début des études des fresques d'Almada.

A. FRESQUES DE LA GARE MARITIME D'ALCANTARA

- réalisées de 1943 à 1945,
- constituées par huit peintures, avec les titres suivants:
  1. "D. Fuas Roupinho, 1 Almirante da Esquadra do Tejo" (1945).
  2. "O Terra onde Nasci" (1945).
  3. "Lá Vem a Nau Catrineta que tem Muito que Contar", triptyque (1945).
  4. "Quem nunca viu Lisboa não viu coisa boa", triptyque (1945).

B. FRESQUES DE LA GARE MARITIME DE ROCHA DO CONDE DE OBIDOS

- réalisées de 1946 à 1948,
- constituées par six peintures, avec les titres suivants:
  1. "A Partida dos Emigrantes", triptyque (1947-49).
  2. "Domingo Lisboeta", triptyque (1946-49).

D'abord, la gare maritime d'Alcântara, et après la gare

maritime de Rocha, réalisées respectivement de 1943 à 1945, et de 1946 à 1948, constitueront le moment le plus haut par excellence, soit de la décennie de 40, soit de l´aventure plastique tout entière d´Almada, ou de la modernité portugaise du XXème siècle.
À Alcântara, ce sont deux peintures et deux triptyques (ensemble de huit peintures), à Rocha, ce sont deux triptyques (ensemble de six peintures).

Dans la gare maritime d´Alcântara il est possible de vérifier un traitement à peu près diversifié, bien qu´Almada ait utilisé un traitement pictural pareil (d´ailleurs comme pour les fresques de la gare de Rocha do Conde de Obidos):

les fresques isolées "O Terra onde Nasci" et "D. Fuas Roupinho, 1 Almirante da Esquadra do Tejo", se distinguent des autres fresques.

Si dans les triptyques "Lá Vem a Nau Catrineta que tem Muito que Contar" et "Quem nunca viu Lisboa não viu coisa boa", on développe un processus pictural expressif et d´une grande complexité narrative (surtout en ce qui concerne le premier triptyque), dans les deux peintures initiales, Almada réalise une peinture différente:

il réalise une peinture d´impression et spontanée, d´une grande linéarité, et en même temps, d´un penchant symbolique.

On pourrait dire, qu´il s´agit d´une sorte d´introduction au processus global des fresques.

Dans les peintures "O Terra onde Nasci" et "D. Fuas Roupinho", Almada présente des aspects particuliers, par la suite développés, à savoir:

- relation thématique, entre la présence et l´absence, ou l´idée de l´esprit d´aventure qui caractérise le portugais.
  Dans cette perspective "O Terra onde Nasci" et "D. Fuas Roupinho", auront un large développement dans les triptyques (de Rocha do Conde de Obidos), respectivement chez "Domingo Lisboeta" et chez "A Partida dos Emigrantes".
- relation de représentation, ou la relation entre le réel et l´imaginaire du destin collectif portugais.
  Dans ce domaine, les peintures "O Terra onde Nasci" et "D. Fuas Roupinho" se présentent

comme le paradigme où le réel et l'imaginaire s'opposent symboliquement.
- relation de l'expression avec la modernité. Dans ce sens, Almada trace les deux chemins immédiatement suivis dans les fresques: d'un côté, le monde classique, de l'autre, le monde nouveau; l'un et l'autre, paradoxalement convergents dans une idée de modernité.

Dans ces deux peintures initiales, Almada nous propose une allégorie au Portugal rustique, et à la légende, de convention pittoresque, peinture en même temps du quotidien et du rêve.
Peintures d'une action discursive simple et fragmentée en temps et espaces divers:

il s'agira d'un recours à une peinture sans profondeur comme support de multiples occurrences;
la représentation à travers les symboles, les figures et les mouvements, d'un passé qui est redit par collages/passages successifs, chez "D. Fuas Roupinho", en suggérant une représentation de nature primitive;
ou à travers la narration, plus proche d'une continuité, chez "O Terra onde Nasci", en suggérant une représentation de l'impression.

Ce sont les valeurs d'un temps passé, et d'un temps présent, qui d'une façon discontinu et continu se répercutent dans un propos de futur.
Les deux triptyques de la gare d'Alcântara développent certaines prémisses des peintures initiales, notamment le sens de l'épopée et du réel, vers une composition de grande densité, où une certaine idéologie décorative serait l'une des immanences de l'apparence picturale.

Si, dans le premier triptyque, "Lá vem a Nau Catrineta que tem Muito que Contar", Almada utilise une structure compositionnelle concentrationnaire, d'une discursivité qui se communique et qui devient répétitive, par des plans qui cherchent dans la suggestion de profondeur l'effet d'une apparente linéarité, ce qui fait suggérer certaines liaisons/relations, aux panneaux attribués à Nuno Gonçalves, des panneaux fondamentaux de la peinture primitive portugaise; avec le deuxième triptyque, "Quem nunca viu Lisboa, não viu coisa boa", Almada libère déjà ses compositions, en faisant le transfert

de la densité du discours et de la représentation vers un espace qui se laisse situer exclusivement à l'intérieur des images.

Dans le premier triptyque, Almada développe et matérialise l'idée de la légende de "Nau Catrineta", indiquée par le poème populaire qui le supporte, comme geste populaire des images, "o único ponto em que (Almada) encontrou de facto a tradição oral do povo português e do mar" (178).

Dans la première image du triptyque, les marins sont représentés dans la cale du vaisseau, avec le capitaine scrutant l'horizon, surveillé par les figures du Diable et de la Mort.
Dans la deuxième image sont représentés, d'un côté, l'île, où les filles du capitaine à côté d'un cheval blanc, attendent les informations du vaisseau, et de l'autre côté, l'Ange de Garde qui marche, prêt à sauver les tripulants du vaisseau enchanté.
Dans la troisième image, en haut et déjà avec le vaisseau à terre, sont représentés le Diable vaincu par l'Ange, et en bas, les marins sauvés qui entourent le capitaine, en s'intégrant aussi dans une scène populaire de vendeuses de fruits et de gâteaux, en ayant comme fond de la peinture, la représentation de messieurs barbus et solennels qui font un discours.

Le premier triptyque met en évidence la relation terre/mer, et les mythes originés par l'aventure de la découverte, de l'expansion, de la recherche d'un Monde Nouveau, ou l'histoire de l'imaginaire collectif portugais, comme imaginaire traditionnel.
Si, dans le premier triptyque, l'onirique est la voie de représentation; dans le deuxième triptyque le réel est la voie de représentation à travers l'évocation de Lisboa.

Les trois images du premier triptyque évoluent selon une corrélation dynamique de sens dimensionnel:
d'une lecture linéaire et horizontal, on passe, progressivement, à une lecture non-linéaire et verticale, comme si la surface donnait la place à la tridimensionnalité, ou l'idée de

---

178 - Almada par lui-même, in "Diário de Lisboa", Lisboa - 10.2.1943.

volume, comme représentation et comme profondeur, la séquence basée sur des moments spatiaux concrets, comme la gauche et la droite, le haut et le bas;
mais la linéarité de la première peinture trouve un certain écho dans la troisième peinture, par la voie d'une référence linéaire de fond.

Dans ce premier triptyque, Almada suggère déjà une théâtralisation ou dramatisation d'une action thématique, qui, malgré la légende, est l'idée d'une histoire fondée sur la tradition orale du peuple portugais et de la mer.

Dans le deuxième triptyque, qui se trouve face au premier, c'est une nouvelle thématique qu'Almada nous propose.
C'est l'évocation de Lisboa et du Tejo, comme des immanences d'une mythologie qui est celle d'Almada lui-même.
Les trois images constituent une séquence où le Tejo est référence et paradigme de la ville de Lisboa.
Il y a comme une convergence signifiant et signifié:
l'image centrale présente et représente la ville en fonction du Tejo; le Tejo avec ses bateaux, ses mâts, ses cheminées, dans une composition extrêmement dynamique et complexe, sans aucune figuration, mais avec le scénario de Lisboa comme fond.

Les deux autres images présentent le scénario central des bateaux du Tejo vers le monde immédiat du travail, d'une figuration grave, qui engage la vie de la capitale avec celle du Tejo, d'une certaine façon, les significations ou les expressions d'une variation syntagmatique au paradigme régulateur.
Dans les deux autres images, en ayant autant le Tejo que la ville comme scénarios/comme panoramique, Almada représente les femmes dans les travaux de décharge du charbon, sous le poids des corbeilles, d'autres femmes qui vendent du poisson, ci-joint des mannes en debout, avec le poids à la tête.

Almada nous présente des personnages bien déterminés avec leur valeur réelle, liés à un quotidien de Lisboa déterminé.
Tandis que dans la première composition, les personnages/figures de femmes qui transportent le charbon, et

qui se déplacent dans un scénario mixte entre le fleuve et la ville, c'est-à-dire, de l'image de la capitale comme une image avec référence de fond, où les maisons sont représentées par des plans distincts et secondaires; les structures visuelles et plastiques du premier plan s'organisent en fonction des personnages féminins en mouvement.

C'est comme un scénario théâtralisant, où linéairement se fait la description d'un mouvement simple: une action de travail, en ayant les bateaux comme l'illustration immédiate et mobile, et le scénario citadin. Comme espace définitif et fixe.

La composition centrale, comme composition qui fait graviter autour de soi-même toute la structure du triptyque, et en relevant par deux motifs: premièrement, parce qu'il s'agit d'une composition qui, en étant dynamique, fait la convergence dans sa structure une lecture visuelle opératoire des espaces spécifiques de la thématique en question; deuxièmement, parce qu'il s'agit d'un point de passage entre la première et la troisième composition.
L'image centrale en faisant le passage produit une idée d'implication entre la ville et la mer, ou entre Lisboa et le Tejo/ou l'alliance indissociable dans la mythologie d'Almada.
Aussi signifiant d'une problématique qui fait projeter le réel dans l'imaginaire, et l'imaginaire dans le réel.

Dans la troisième composition, les personnages d'Almada se déplacent dans un même scénario, et ils manifestent une approche au quotidien de Lisboa, à la ville même.
C'est l'image, déjà à terre, de trois vendeuses, les bateaux répercutent un moment qui, dépassé, sera à l'avenir, celui de la nouvelle physionomie citadine que la composition représente avec plus d'acuité et avec davantage d'approche.
Il s'agit encore d'une scène de travail qui se lie au quotidien de Lisboa, comme pré-action d'un scénario nettement urbain/comme scénario que les deux compositions antérieures n'ont pas laissé prévoir.

Même, en termes de structure de la composition, cette troisième peinture est, au contraire des deux antérieures, une composition où l'oblique est l'élément dissonant du triptyque, où une nouvelle harmonie

s´accepte (harmonie, ou lieu d´apparentes contradictions et ambiguités), même comme moment déterminateur et déterminant d´une action de communication différente, d´ailleurs, apparemment comme indice de culminance d´un discours, ou l´étape finale d´une histoire liée à la mythologie d´Almada, à l´histoire réelle de Lisboa et de sa vie.
Cependant la thématique de ce dernier triptyque, soit spécifiquement celle du travail réel et présent, a une relation directe avec le réel collectif portugais, tandis que dans le triptyque antérieur, il y a une relation directe avec l´imaginaire collectif portugais.
Pour cela, et malgré les différents traitements stylistiques, vérifiables dans plusieurs compositions des fresques d´Alcântara, on remarque ici une nette dichotomie entre le réel et l´imaginaire:

on dirait que l´imaginaire relève du rêve lusitanien, et qui est de la réalité même.

Au niveau du discours plastique, il y aura peut-être dans les premières compositions, un sens nettement illustratif en obéissance exclusivement à l´idéaire mythique.

Le discours est plus visuel que plastique, plus décoratif qu´inventif, plus imaginaire que réel.
Dans les trois dernières compositions, le discours plastique a une autre alternative, une autre qualité qui fait l´adéquation du contenu à une forme d´expression.
Il y aura comme une apparente inversion entre le réel et l´irréel, soit au niveau du contenu, soit au niveau de la forme.
D´une certaine façon, et plastiquement, les recours stylistiques utilisés par Almada ne sont pas beaucoup élaborés; par contre, Almada produit un discours fondé sur une idée de représentation, en faisant la liaison du traitement de la peinture au message et au discours du thème.
La même chose ne se vérifie pas dans les fresques de la gare maritime de Rocha, celles-ci réalisées quelques années plus tard.

Les fresques de la gare maritime de Rocha correspondent à un traitement différent:

soit au niveau du thème,
soit au niveau de l´expression.

Dans le premier triptyque intitulé "A Partida dos Emigrantes", Almada représente dans l´essentiel, l´idée du

départ des émigrants qui partent du quai, et tout le drame subséquent; dans l'autre triptyque, "Domingo Lisboeta", la représentation dans l'essentiel, de l'idée de la présence, de ceux qui restent, la présence-permanence du fleuve, la présence-permanence de la ville populaire:

> en revanche, celle d'un imaginaire de dimanche à Lisboa.

Dans le premier triptyque et dans la première peinture, Almada représente une panoramique avec une machine à vapeur et le quai; d'ailleurs, et au contraire des fresques d'Alcântara, ici, Almada fait le choix, moins par panoramiques, et plus par plans approchés, et de cette façon aussi, Almada se détermine par un espace abstrait, sûrement géométrique.
À partir de la panoramique du quai et du bateau, Almada nous propose un ensemble de personnages liés à l'adieu, des situations communes aussi à d'autres compositions du premier triptyque, la relation entre le bateau et le quai et les personnages qui ne sont plus tout à fait évidents.
Du bateau, on représente sa structure, et, par une approche excessive, l'évidence de celui-ci est l'évidence de segments structuraux en rapport ou en contraste avec ceux qui laissent le quai, qui partent (pour l'aventure).

Almada donne une image de drame, de réalisme, de grande rigueur, même psychologique et lyrique, malgré le traitement plastique éminemment géométrique.

La dernière composition de ce triptyque est déjà l'éloignement apparent du thème initial.
C'est-à-dire que le bateau ou le paquebot qui part, est même occulté par une structure nouvelle, celle de l'échafaudage d'une construction.
On voit disparaître la perspective de la proue du paquebot, et l'approche des échafaudages d'une construction sur le quai même.
Il y a une géométrie complexe, une symbiose parfaite entre les différents plans et les différents niveaux de signification.
On pourrait dire que, et malgré la qualité esthétique nouvelle qui proportionne éventuellement une plus ample autonomie aux différentes compositions, l'idée du triptyque est l'idée d'une évolution, d'un départ, d'une séquence, où, progressivement, la figuration donne place à

l'abstraction.

L'abstraction comme nouvelle place de l'espace géométriquement rempli:

> d'ailleurs, la définition et l'expression géométrique de l'espace est le dénominateur commun de ces fresques.

Mais, dans ce premier triptyque, Almada replace les personnages que les figures des émigrants représentent dans un nouvel espace ou idée de construction. Dans ce contexte, Almada n'oublie pas de questionner l'aspect humain:

> chez l'émigrant, la misère, la tristesse et le souvenir, de ceux qui partent.

Il s'agit d'une peinture qui exprime d'une manière assez profonde et pionnière, la condition de l'émigrant portugais, et de cette manière un propos idéologique déterminé et réitéré par Almada lui-même, et qui profitera plus tard à la jeune génération du néo-réalisme, des années 50.
Entre la modernité en général, et le néo-réalisme en particulier, il y aurait seulement, selon Almada, la condition selon laquelle "**todo o artista faz conscientemente realismo social**" (178); ce qui confirme Almada dans l'avant-garde de la troisième génération moderniste portugaise.

Dans l'autre triptyque de Rocha de Conde de Obidos, "Domingo Lisboeta", Almada représente le monde de ceux qui restent, en opposition au monde de ceux qui partent, du triptyque antérieur, à travers la représentation d'une famille populaire qui se promène en bateau, dans un espace bien fragmenté comme passage à la ville, la représentation d'un espace intérieur qui s'oppose à des espaces extérieurs prédominants.
De cet ensemble de personnages qui nous rappelle, d'une certaine façon, l'idée d'un conformisme qui a toujours été celui des portugais, on passerait vers la deuxième composition, à travers une scène de travail, deux vendeuses "**estátuas de trabalho sem salvação**", selon J.-A.

---

178 - Almada Negreiros, interview in "Diário de Lisboa", Lisboa - 28.1.1953.

França ([180]), et celles-ci se placent sur le quai, entre un bateau qui apparemment effectue la pêche, et un autre bateau en construction ou en réparation dans les chantiers navals.
De cette composition avec quelque ambiguité, au moins du point de vue discursif, on passe vers la troisième peinture, où à côté des jongleurs qui se reposent sur un bateau, il coexiste une scène de cirque qui s´improvise près du fleuve.
Scène du cirque, en se constituant dynamiquement à travers un artiste du trapèze, d´un contorsionniste et d´un jongleur.
Cette peinture extrêmement agitée nous montre un moment de fête et de vie, le dimanche à Lisboa, dans le quotidien des hommes qui travaillent:

> pour cela, on peut la considérer comme un prolongement immédiat et logique de la première peinture.

Dans ces trois peintures, la présence du Tejo est importante, concrètement la présence d´un bateau constamment représenté dans la partie inférieure, comme suggérant un leitmotiv ou une référence qui justifie l´idée du paradigme.

C´est-à-dire, le paradigme dont le fleuve présente une existence nécessaire et sans laquelle Lisboa ne serait pas Lisboa, ni le dimanche coincidirait avec le quotidien de la ville tout près du fleuve (et de la mer).

Dans les fresques de la gare maritime de Rocha do Conde de Obidos, au contraire de ceux de la gare d´Alcântara, le dessin plus la couleur ont une précise valorisation du processus plastique.
Si d´un côté, l´effet de la composition devient par la voie d´une construction géométrique de nature cubiste, les fresques ont la qualité d´une révélation nouvelle, celle d´un discours d´une meilleure simplicité:

> la vigueur linéaire de l´expression graphique et la dépuration chromatique font concentrer un sens nettement expressionniste.

---

[180] - J.-A. França, "A Arte em Portugal no século XX" (1911-1961), Liv. Bertrand, Lisboa - 1974, page 327.

La structure picturale vit fondamentalement de dichotomies, soit entre la ligne et la couleur, soit entre la ligne et la forme, ou même entre la forme et la couleur.
Les dichotomies utilisées par Almada acquièrent de la consistance, surtout dans des situations de contraste.
Non plus une relation de figure/fond.
Les personnages qui se présentent et se représentent, s´encadrent dans une perspective visuelle et plastique, éminemment constructiviste et structuraliste.

Si, dans "A Partida dos Emigrantes" (premier triptyque), Almada recourt à un processus évolutif ou progressif de structures qui s´organisent dynamiquement, motivées par le mouvement de l´action et par l´espace du scénario, il s´agit d´ailleurs d´un processus évolutif qui évolue vers des structures à chaque fois plus rigides et fermées, ce qui veut dire, vers une certaine ambiguité expressive en culminant un certain niveau de la narration; dans "Domingo Lisboeta" (deuxième triptyque), Almada ne recourt pas à un système de représentation bien conditionné comme l´a été celui du triptyque antérieur. Ils s´ouvrent par une certaine extériorisation, une expression de force, de vitalité nécessaire pour celui qui reste et pour celui qui affirme l´espoir de la vie.

Si, dans "A Partida dos Emigrantes", il y a une sorte d´économie chromatique, une grande simplicité de la couleur, ce qui signifie la pratique des contrastes monochromatiques ou consonantes, où se lie l´idée de révolution et de l´espoir avec l´incertitude de celui qui émigre, de celui qui se confronte avec une nouvelle aventure, un autre type d´aventure, non pas déjà celle des Découvertes; dans "Domingo Lisboeta", il y a une autre vibration aussi chromatique, une plus ample vivacité de la couleur, des couleurs prédominamment claires avec de forts contrastes/dissonants, où l´expression des fresques résulte de la couleur, et résulte aussi du mouvement et de l´action des situations thématiques, surtout dans la dernière composition.

Il y a une grande et une complète dichotomie entre "A Partida dos Emigrantes" et "Domingo Lisboeta": d´un côté le départ, de l´autre la permanence.
Il y a aussi une correspondance occulte ou une rencontre dans le destin collectif portugais, entre l´identité de ceux qui vivent dans des espaces différents.

"A Partida dos Emigrantes" est la narration d'un moment, d'une histoire où il n'y a pas de temps précis.
C'est une situation parfaitement intemporelle.
Chez "Domingo Lisboeta" il y a la narration concrète d'un temps du quotidien, des moeurs.
De cette façon, il y a comme une complémentarité entre ceux qui partent et ceux qui restent, une relation de quotidien ou d'histoire:

la présence et l'absence/d'une histoire du discours;
ou du discours de l'histoire.

Si dans les fresques d'Alcântara, Almada se préoccupe surtout avec un imaginaire déterminé lié à l'histoire mythologique portugaise; dans les fresques de Rocha do Conde de Obidos, il y a une situation différente et plus moderne, en accord parfait avec l'évolution du langage cubiste.
Mais et malgré tout, il y a une relation de réciprocité entre les fresques de 1945 et 1948, dont les processus se correspondent entre eux dans un rapport d'étroite complémentarité.

Outre la fonction décorative, Almada exprime un authentique portrait portugais; donc sa globalité pourrait trouver des parallélismes dans l'antiquité nationale.
"**Pinturas da nossa solidão**", ou les peintures de notre solitude, selon J.-A. França, est déterminante mais non pas seulement pour une peinture actuelle liée à un passé de recherches achevé avec les fresques des gares maritimes, ou alors l'aventure se termine après plusieurs années.

Avec la peinture des gares, Almada reconnaît croire "**não haver antes cumprido melhor nem feito obra que fosse mais minha**", c'est-à-dire, le témoin même dont les fresques des gares maritimes sont tout à fait le document le plus authentique du discours pictural d'Almada (181).

Les peintures d'Alcântara reflètent la pratique picturale des années 20 et 30, ce qui veut dire, une pratique liée à un passé immédiatement antérieur, à une

---

181 - Almada Negreiros, interview in "Diário de Lisboa", Lisboa - 28.1.1953.

peinture qui trouve écho dans une mythologie déterminée de l'être portugais et de son histoire, une expression liée aux formes conventionnelles et traditionnelles, d'un grand sens symbolique, d'ailleurs, tout proche de la peinture primitive portugaise, notamment des peintures attribuées à Nuno Gonçalves.
Par contre, les peintures de Rocha sont des peintures qui reflètent la pratique picturale des années 40 et 50; c'est-à-dire, une pratique picturale liée à un futur immédiatement postérieur - peintures qui, par l'action de celles d'Alcântara, répercutent une réalité du quotidien de Lisboa et citadin, d'une façon plus efficace, où l'expression se lie à des formes innovatrices d'une esthétique du réalisme, à travers le développement du système néo-cubiste, qui, par le chemin de la fonctionnalité expressionniste, devient l'exemple de la modernité et de l'avant-garde.

Dans la mesure où les fresques des gares jouent le rôle d'une nouvelle fonctionnalité dans la communication visuelle et esthétique par le processus de la situation socio-culturelle, par l'enregistrement des symptômes morphologiques, bien plus qu'une sociologie artistique, s'impose une sociologie de la civilisation:

- "**as pinturas da solidão portuguesa**" montrent un certain processus souterrain et mystérieux pour faire la contestation de l'Ordre;
- dans le temps et dans l'espace, le modernisme portugais est le résultat d'une interculturalité entre le réel et le portugais, le mythique et le parisien;
- dans le néo-réalisme, figurativisme versus surréalisme/abstractionnisme, la grande polémique portugaise des années 40-50;
- "**Muito em breve mostrarei Portugal na Europa com os olhos de Homero**", Almada - 1944;
- les fresques des gares maritimes, comme cinématographies possibles de la rencontre du canon avec la règle de la culture universelle.

Almada Negreiros, humoriste, futuriste, muraliste et mythologue de la réalité portugaise, a été selon J.-A. França, "**o seu inventor mais profundo, foi o senhor de uma "cidade" sem erro, que, indo para além da utopia, voltava a situar-se no "Sudoeste" do mundo euro-**

peu ..." (182).

Peintre de la solitude portugaise, dans les années 40-50, il a découvert (lyriquement lucide) son destin de portugais sans maître, ou il a contribué décisivement dans un moment fulcral de la vie portugaise, vers le grand jeu de la zone équivoque entre l'art et la vie.

> Les fresques des gares maritimes sont cela: la garantie d'une conquête d'identité - "crónica de um país anacrónico" (183), simultanément symbole d'une modernité renouvelée qui fait converger dans une (définitive) troisième génération moderniste portugaise, les deux générations (modernistes) antérieures.

Avec les fresques des gares maritimes, s'ouvre la troisième génération moderniste portugaise, en prolongeant les modernismes antérieurs, et en complé(men)-tant fondamentalement la première, celle de "Orpheu" et celle du "Portugal Futurista".

La modernité portugaise est la matérialisation d'une singularité pertinente:

> si la première génération propose la rencontre de l'art moderne avec le Portugal;
> la troisième génération propose l'inverse, notamment à travers le discours d'Almada, ou le discours de la (ren)contre des modernités interculturelles, c'est-à-dire, la rencontre du Portugal avec l'art moderne, ou du Portugal avec les portugais.

Dans cette mesure, la période allant des années 10 jusqu'aux années 30, est fondamentale pour le panorama culturel et moderniste au Portugal.
Les époques des deux premières générations sont préparatoires à la rencontre du Portugal avec le destin collectif des portugais.

Almada Negreiros sait construire la modernité

---

182 - J.-A. França, "A Arte em Portugal no século XX" (1911-1961), Liv. Bertrand, Lisboa - 1974, page 529.

183 - Idem, page 530.

de la troisième génération que les fresques signifient et symbolisent: en structurant le discours de l'avant-garde sur l'idée lusitanienne de la nationalité.

4.3.3.
L'EXPRESSION GRAPHIQUE ET CHROMATIQUE DU DISCOURS FONCTIONNEL

Les fresques des gares maritimes de Lisboa culminent les deux générations modernistes précédentes, l'une, positive, l'autre, négative, où, en plus des déductions antérieures, celle d'Almada et celle de la modernité, apparaît une idée de **message**, ou le retour à une certaine mythologie classique, à un quotidien citadin, une sorte de nationalité lusitanienne, ou encore l'authentique devenu l'immanence de l'être et du destin des portugais, comme destin du Portugal en Europe.

Comme accès à une esthétique de la peinture, l'énonciation/énoncé devient, non pas seulement l'indice d'une représentation de l'oeuvre de la production d'images, mais aussi l'indice d'une réception déterminée.
L'accès à une esthétique est conditionné, chez Almada, par un discours de la fonctionnalité et d'une poétique de l'homme/sujet et être social:

> dans un espace et dans un temps déterminés, la compétence sociale préside simultanément à la production et à la réception de l'oeuvre d'art, où le **métadiscours de l'époque** et le **discours en soi-même**, se montrent par des caractéristiques fondamentales de l'énonciation, réconstitution de l'acte esthétique et créatif.

La structure discursive d'Almada Negreiros énonce (dénonce) la relation entre l'impressionnisme et l'art abstrait, ou la consécration des formes cubistes et néo-cubistes, "**état transitoire entre l'impressionnisme et l'art abstrait**", comme nous l'a dit Robert Delaunay.
Cependant, au-delà de la synthèse, ce qui unifie les "**additions éxistantes des déductions antérieures**", selon Malévitch (à propos de "Les Demoiselles d'Avignon" de Picasso), Almada met en évidence un certain "**compromis entre la rupture et l'innovation**", dans la perspective

post-cubiste d'André Lhote, ou la production d'une rénovation artistique et socio-culturelle comme immanence de l'idéaire futuriste d'Almada lui-même.

Dans les fresques des gares, se matérialise, en des termes de relation avec les avant-gardes européennes et leur réception, une situation extrêmement originelle.

Almada ayant l'intention de revaloriser constamment la peinture par la voie du système cubiste, concilie l'héritage laissé par Courbet, Manet, Cézanne et les impressionnistes, les expressions les plus remarquables du XXème siècle, ainsi que le réalisme pictural matérialisé d'une manière abstraite, par Kandinsky et Malévitch, et aussi par Mondrian; et d'une manière figurative, Léger, le père de la loi des contrastes où dans les fresques des gares, aussi se répercute le maximum d'effet expressif à partir du contraste comme situation de dissonance, principalement dans les triptyques "A Partida dos Emigrantes" et "Domingo Lisboeta", de la gare de Rocha.

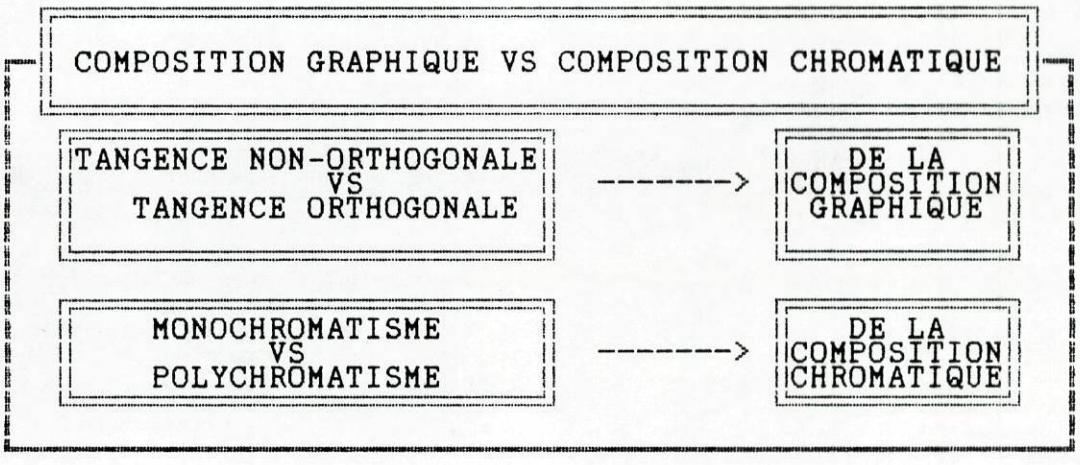
De l'impressionnisme à l'art abstrait, ou l'origine de l'art moderne, selon Kandinsky; ou la situation du cubisme, selon Robert Delaunay; Almada Negreiros se situe correctement à l'intérieur des paramètres indiqués, où l'approche ou le retour à la nature est tout simplement l'idée de la composition pure, ou le hasard et la synthèse d'une abstraction progressive.

Dans les fresques de Lisboa, la structure discursive contient dans le réel et dans le virtuel la compétence sémantique comme indice d'une articulation topologique permanente.

L'information sémantique qui est contenue dans les fresques est le support (au-delà de l'idée d'une esthétique) d'une organisation déterminée de la surface: surface aussi picturale ou surface d'un discours (para)-esthétique.
L'organisation d'une surface totale dans les différentes fresques matérialise la confrontation entre l'objet et le sujet de communication, et aussi une situation sémantique qui oppose la composition graphique à la composition chromatique, ou la consécration pleine du dessin et de la peinture:
alors, dans la composition graphique il est

possible vérifier l'opposition entre la tangence non-orthogonale et la tangence orthogonale;
et dans la composition chromatique, l'idée du monochromatisme et celle du polychromatisme.

Rapport Dessin/Peinture

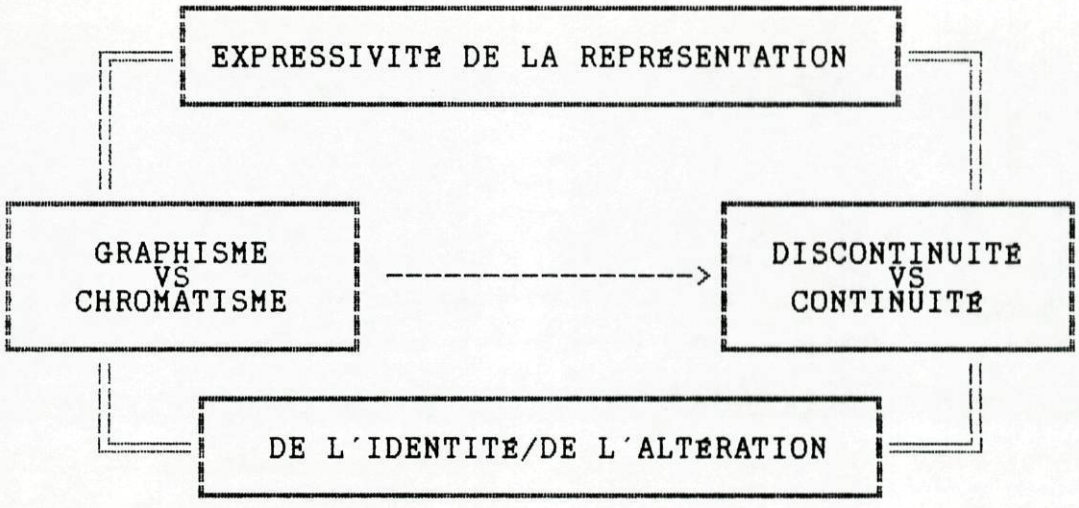


Cependant, et prévisiblement:
- tangence non-orthogonale --> monochromatisme
- tangence orthogonale -----> polychromatisme

ou, la disposition initiale, prédominamment graphique;
et la disposition finale, prédominamment chromatique;
ce qui nous fait indiquer dans le dessin la capacité de la régularité et de l'irrégularité; et dans la peinture la capacité de la couleur pure et du jeu de valeurs.
Dans le domaine graphique, la symétrie et l'assymétrie, l'orthogonalité et la non-orthogonalité, la régularité et l'irrégularité font matérialiser finalement une même dichotomie.

Dans l'organisation plastique des images des fresques, la situation picturale fonctionnera, soit au niveau du plan d'expression, soit au niveau du plan du contenu, respectivement à travers les dichotomies discontinuité vs continuité et identité vs altération.
Par contre, le rapport entre l'expression et le contenu nous suggère l'unité du discours plastique comme objet de la modernité.

Dans les fresques des gares, on peut constater la proposition de Greimas, en ce qui concerne la relation entre le signifiant et le signifié.



La transformation des figures du monde en figures de contenu, ou l'appropriation de l'histoire pour le discours, où les personnages s'assument dans une fonction figurative du discours, ce qui permet d'envisager la perspective correcte de l'idée d'objet au niveau morphique et fonctionnel.

La compréhension taxinomique de l'objet permet de comprendre le passage du domaine du signe au domaine du symbole, ou le passage du morphique au mythique; c'est-à-dire, le passage du signifiant fonctionnel pratique au signifié fonctionnel mythique.
Cette référence à l'univers de la signification qui se viabilise dans l'univers plastique des fresques d'Almada, trouvera un autre développement au niveau de la représentation matérialisée par les différentes contributions données par l'histoire de la peinture.
L'expression éminemment plastique de la surface picturale comme fonction de l'apparence, est en train de consolider l'idée même de la représentation lieu du système du discours et de la signification.

A propos de "L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence", de René Passeron, on s'aperçoit qu'il y a une constante reformulation des procédés et des processus d'expression qui font différencier le contenu en fonction d'une organisation méthodologique des niveaux de signification et des niveaux de fonctionnalité du langage pictural.

Dans un modèle (corporisé par une grille) défini par beaucoup d'éléments, soit graphiques, soit chromatiques, R. Passeron systématise une conséquente division historique de la peinture en fonction des processus expressifs utilisés.
Ainsi, et en transposant les propos de Passeron à l'univers plastique des fresques d'Almada, on peut conclure ce qui suit:

1 - Almada développe un discours où la peinture matérialise à l'évidence, les idées graphiques et chromatiques, comme l'ont fait des peintres comme Matisse, Ingres, Mondrian, etc.
   a) la ligne comme valeur de présence picturale est une valeur de modernité d'après l'impressionnisme.
   b) chez Almada, la ligne a une importance sans égal.
   c) la couleur qui trouve dans le cubisme sa première expression post-impressionniste, se développera autour d'une simulation d'importance variable.
   d) chez Almada, la couleur s'assume comme élément fonctionnel essentiel de la représentation même, ou élément de contraste, ou comme élément fonctionnel de relation élargie de la représentation, ou élément de passage.

   Dans les fresques, il est possible de vérifier:
   - à Alcântara, la couleur comme élément de passage,
   - à Rocha, la couleur comme élément de contraste.

2 - Almada pratique un discours où la peinture a recourt aussi à des éléments déterminés liés à une texture, à un processus ou mode.
   Mais la pratique (de la texture) chez Almada est bien plus en fonction d'une expression, et bien moins en fonction d'un style.
   a) le discours d'Almada est l'abstraction relative des valeurs et des marques, comme des éléments qui déprécient éventuellement l'essence représentationnelle.
   b) pour cela, les marques qui sont défi-

nies par les matériaux, par les instruments de travail et par une méthode artistique, sont tout à fait absentes dans la peinture murale des gares, comme elles le sont dans une certaine peinture moderne des avant-gardes européennes initiales.

c) par contre, les valeurs s'imposent comme des conditions inter-relationnelles de la peinture, et elles ont eu un certain poids dans la peinture d'Almada, comme l'ont eu, par exemple, le cubisme et certaines formes postérieures de néo-cubisme, comme c'est le cas de "Guernica".

4.3.4.
LES FRESQUES DES GARES MARITIMES ET L´IMAGINAIRE DE LISBOA

D´une façon générique, on pourra dire que les fresques des gares maritimes d´Alcântara et de Rocha, au-delà de leur propre constitution, nous montrent un processus et un contexte dont la ville de Lisboa s´assume comme sujet, indépendant ou dépendant du Tejo.

Dans le contexte de la peinture naturaliste du XIXème siècle, mais qui persistera encore au XXème siècle, malgré les avant-gardes et les modernités, Lisboa a toujours été l´un des thèmes par excellence, en vue d´un traitement convenable aux idéaux du dernier siècle, idéaux liés à un académisme rétrograde dont l´absence du mouvement impressionniste au Portugal a été le responsable d´un prolongement des processus d´expression déjà terminés et dépassés en Europe.

Cependant, les avant-gardes modernistes apparues après "Orpheu" de 1915, n´ont pas réalisé leur fonction majeure, celle d´influencer, en transformant les présupposés de nature culturelle et artistique.
Pour cette raison, les conditions de nature sociale et politique n´ont pas tellement contribué.
Une coexistance non pacifique, mais tacite, a eu lieu entre les formes modernes et les formes anciennes de l´expression artistique.

Lisboa, ville d´un espace de collectivité, a été le lieu de l´histoire et du discours de la picturalité.
De cette façon Lisboa et le Tejo -tous les deux convergents ou divergents- ont constitué le paradigme d´une certaine pensée visuelle portugaise liée à l´idée de l´imaginaire du Portugal.

La représentation plastique de Lisboa présente alors des caractéristiques diverses, en matérialisant la dichotomie ville/fleuve; c´est-à-dire, le fleuve comme

côté vital de la ville, comme fond d'un discours projeté vers des espaces maritimes; ou le fleuve comme côté non vital de la ville, comme point d'observation d'un discours projeté vers des espaces urbains:

> on peut dire que, dans le premier cas, c'est encore la rétrospection d'une idée liée au passé, tandis que dans le deuxième cas, c'est déjà l'introspection et la prospection d'une idée liée au présent et à l'avenir.

De nouveau, la relation entre la terre et la mer, la permanence et l'absence, symbole du voyage, du départ et de l'arrivée.

Le Tejo comme côté vital de Lisboa, ou l'idée et l'histoire de la mer, de ce qui est extérieur au territoire portugais, extension et prolongement de la découverte de nouveaux mondes.
Lisboa comme côté vital du Tejo, ou l'idée et l'histoire du territoire, de ce qui est intérieur au territoire portugais, ainsi que la compréhension à l'identité nationale.

Lisboa et le Tejo se proposent, dans les fresques des gares, avec le véritable sens de ce qui est symbolique dans l'histoire portugaise, ou la symbiose correcte de la réalité et de l'imaginaire.

Du Tejo (symbole de l'imaginaire ancien), jusqu'à Lisboa (symbole de la réalité nouvelle), se fait le cheminement qui est le support du discours narratif des fresques; ce qui veut dire, une idée authentique de synthèse lusitanienne.

Les années 40 et 50 sont le moment temporel des fresques d'Almada d'une très grande importance, parce que cela signifie un changement précis dans la dichotomie modernité/naturalisme.
Ce qui veut dire que les fresques d'Almada sont une contribution fondamentale pour une réflexion, pas seulement dans une perspective de l'imaginaire de Lisboa, mais aussi dans la perspective d'un discours lusitanien, de nature historique et psychologique où l'épopée et le populaire se marient.
Pour cela, les fresques signifient la fin de la dichotomie modernité/naturalisme, comme coexistence apparente; c'est-à-dire que pour la première fois au Portugal, un discours de la modernité fait la rupture définitive avec

les traditions académiques et naturalistes, en signifiant alors, l'origine de la troisième génération moderniste comme la génération d'une modernité absolue; non plus en tant qu'idée de dépasser les présupposés et les conditionnalismes de nature culturelle et sociale.

Dans les fresques de Lisboa, se consubstancie une dialectique entre le modèle et la composition picturale, ou la réalité du quotidien et de Lisboa comme les sujets du discours, les référents de nature matérielle et physique afin de constituer une référence narrative et/ou de la discursivité historique, en dépassant le temps de l'immédiat, ou du présent, pour un temps historique ou de la totalité d'une durée qui est le support et donne consistence à l'espace de la picturalité et du discours.

La dialectique entre le modèle et la composition picturale est, de toute façon, la raison légitime de l'histoire dans le discours, ou chez Almada, la modernité contre le naturalisme (à partir de 1911, comme l'a fait Manuel Bentes), ou la proclamation de l'impressionnisme aurait eu l'expression d'une première avant-garde de l'histoire culturelle portugaise du XXème siècle.

L'avant-garde peut-être timide mais non-équivoque, où les sens de l'intellectuel et de l'artisan se marient dans le mérite d'un scénario possible de Lisboa, comme perspective extrêmement complexe, de la compréhension de son quotidien, où les concepts de l'histoire et de l'identité sont toujours des références d'une correspondance possible, d'une représentation de la vie (et de la réalité) de la ville capitale.

L'influence de Cesário Verde, soit dans la peinture et chez les peintres liés à la représentation de Lisboa, soit dans la description poétique du quotidien à Lisboa, est tout à fait évidente.
Ou le pont ainsi constitué entre une certaine vision poétique pendant le XIXème siècle, et une certaine peinture anti-naturaliste pendant le XXème siècle.

A partir de la dichotomie Lisboa/Tejo se développe dans le travail poétique de Cesário Verde, la liaison de la ville avec le fleuve, comme une situation d'être, d'une vie urbaine qui a ses racines physiques et psychologiques.

Comme nous l´a dit Rui Mário Gonçalves, l´influence de Cesário Verde dans la peinture est celle qui fait "**no meio de tarefas tradicionais**" et entre "**maquinarias eficazes**", que l´on représente Lisboa observée "**do Tejo, (e) de baixo para cima**", ou l´idée d´une vision nouvelle/panoramique, mais toujours engagée ou liée au fleuve (184).
Le cas d´Almada est unique.
Parce qu´il "**opõe um saudável espirito século-novo ao doentio espirito fim-de-século**", encore selon R. M. Gonçalves (185).

Si, jusqu´au XIXème siècle, la ville a toujours été liée au fleuve, ou Lisboa en fonction du Tejo; après la poésie de Cesário Verde, au XXème siècle, c´est le fleuve qui se lie à la ville, ou le Tejo en fonction de Lisboa. Ce qui signifie et correspond à un changement, une stratégie qui ne met pas en cause la relation hypothétique du discours du quotidien à Lisboa, après Cesário jusqu´à la modernité.

Les vendeuses de marée (ou poissonnières) s´imposent comme des personnages, soit dans le discours de Cesário, soit dans le discours d´Almada.
À partir des personnages typiques de l´histoire et du Tejo, Almada nous présente les vendeuses de marée comme l´exemple d´une race complètement isolée, ou le "**Portugal, uma resultante de todas as raças do mundo**" (186), comme le contexte qui fait intégrer l´exception des vendeuses de marée.
Cesário décrit la vie des vendeuses de marée dans leurs fonctions d´un quotidien mouvementé:

---

184 - Rui Mário Gonçalves, in Préface au Catalogue de l´exposition "O Imaginário da Cidade de Lisboa", Fond. Calouste Gulbenkian (Centro de Arte Moderna), Lisboa - Octobre 1985.

185 - Idem.

186 - Almada Negreiros, "Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX", in Portugal Futurista, n 1, Lisboa - 1917, page 37. In, Portugal Futurista (réédition), Contexto Editora, Lisboa - 1981. In, "Obras Completas" (textos de intervenção, vol.6), Editorial Estampa, Lisboa - 1977, page 38.

"Correndo com firmeza, assomam as varinas...
Seus troncos varonis recordam-me pilastras;...
Descalças! Nas descargas de carvão
Desde manhã à noite, a bordo das fragatas..."
(187).

Almada Negreiros fait la description des vendeuses de marée, d'une façon semblable au niveau du symbole spatial et temporel du travail, d'une réalité du quotidien à Lisboa encore venu du Tejo/ou parti du Tejo. Si, à Alcântara, les vendeuses de marée corporisent la mythologie de la vie quotidienne, immédiate d'un passé dont Cesário Verde a été l'un des interprètes les plus lucides et les plus modernes du XIXème siècle; à Rocha, la mythologie de la vie quotidienne, immédiate d'un futur, devient plus actuelle que jamais, en consacrant la véritable découverte du XXème siècle du Portugal en Europe.

À Alcântara, l'héritage et la correspondance de Cesário se touchent, tandis qu'à Rocha, le même héritage et la même correspondance de Cesário se sont éloignés.
La distance entre Alcântara et Rocha est celle qui justifie en cohérence, le propre processus de développement de la modernité.
Par contre, dans les fresques d'Alcântara, le sujet du discours ne se libère jamais. Almada se comporte comme le sujet nucléaire autour duquel se réfèrent les mythologies (de l'histoire) de la vie quotidienne.
Ce qui veut dire que le scénario de Lisboa est encore le fond panoramique d'une réalité qui fait reconnaître l'aqueduc, le palace d'Obidos, le château, la cathédrale, comme documentation d'un discours encore prédominemment maritime:

duquel Almada projette au Tejo, comme l'idée de sujet qui centralise le discours visuel et plastique;
le significatif de la représentation de bateaux/de frégates dans la fresque centrale du triptyque est tout à fait évident, où deux d'entre eux se présentent avec la désignation de "Tejo" et "Almada", comme syntagmes verbaux

---

187 - Cesário Verde, "O Sentimento dum Ocidental", in Obra Completa de Cesário Verde, Portugália Editora, Lisboa - 1970, pages 64-65.

qui matérialisent un paradigme plus important.

Dans les fresques des gares, coexistent le sens de l'imaginaire de la ville de Lisboa et le sens expressionniste d'une théâtralité:

> respectivement d'une réalité du quotidien et d'un propos de la représentation, ou les présupposés du discours visuel et plastique d'Almada.

Le sens de l'imaginaire et celui de l'expressionnisme constituent le résultat de références européennes liées aux avant-gardes parisiennes de la période d'entre-guerres:

> ou le néo-classicisme post-cubiste picassien, comme l'appropriation de Picasso chez Almada.

Dans les fresques des gares maritimes, la problématique post-cubiste héritée de Picasso se fait sentir principalement à Rocha.
Cependant, le discours des fresques, soit d'Alcântara, soit de Rocha, est un discours de permanence de l'imaginaire de la ville de Lisboa, un discours où l'on construit "**uma conciliação com o quotidiano**", selon Rui Mário Gonçalves, à travers notamment l'idée de l'imaginaire comme l'idée fondamentale pré-picturale, en même temps condition pour le peintre "**cidadão olhador profissional**".

Le discours de l'imaginaire en conciliation avec le quotidien fait confronter et dépasser, vers les années 40 et 50, au Portugal, la situation naturaliste comme la situation qui se transpose par la liberté poétique, dont les fresques des gares signifient un moment d'authentique changement culturel et artistique de l'idée de modernité ou l'idée de l'alternative au passé.

L'analyse de la discursivité de l'objet artistique chez Almada s'organise, significativement, en ayant comme présupposés, non seulement les aspects liés à l'essence communicative et de l'énonciation, mais aussi à une certaine idée d'expressivité, typiquement originaire du sentir et du faire esthétique, dont la confrontation entre le lisible et le visible est, en dernière instance, la capacité majeure de réception du message, comme l'idée de création et de recréation; c'est-à-dire, l'affirmation dans la simultanéité expressive et discursive de l'artiste/émetteur, et du spectateur/ré-

cepteur.

Chez Almada, l'effet du discours est partiel et global:

> puisque différents discours littéraires et plastiques constituent un discours en ce qui concerne le sens de l'imaginaire que Lisboa a toujours motivé.

Si nous essayons d'équationner, dans cette perspective, le problème intrinsèque des panneaux des gares comme l'expression d'une esthétique visuelle et plastique concrète avec le problème plus global de l'oeuvre d'Almada, on constate qu'il y a une relation et une correspondance possible entre l'expression et la lecture (expression pour la lecture/lecture pour l'expression); c'est-à-dire que dans les productions contraires de la figuration et de l'abstraction résident l'idée et le sens du va-et-vient de l'univers de la création, mais pas exclusivement.

L'univers de la création est l'inclusion et l'exclusion d'un discours qui trouve dans la vie et dans l'histoire les références fondamentales à l'adéquation du discours avec l'esthétique.

La création chez Almada est celle de l'expression d'une totalité qui dépasse la simultanéité de la figuration et de l'abstraction comme synthèse conséquente.
Dans le contexte de l'esthétique, l'espace comme la raison la plus importante du sens, ou espace>temps de l'expression picturale, et le temps comme la raison la plus importante du sens, ou temps>espace de l'expression littéraire, s'organisent interdisciplinairement dans une même similitude où la réciprocité espace><temps s'intègre, finalement, dans les deux expressions.
Cela est particulièrement évident dans les fresques des gares, puisque le discours iconique va trouver sur la composante figurative toute une sorte de références vitales qui relèvent le propre idéal esthétique d'Almada, notamment celui de la nature verbale.
De cette façon, on pourra dire que, fonctionnellement, les fresques ne sont pas seulement le discours de la peinture, mais le discours d'une esthétique totale dont la plasticité est porte-parole.

Dans les fresques des gares, le sens de l'es-

pace comme priorité au sens du temps, est l'indice de l'appropriation de qualités de nature narrative, communicationnelle et artistique:

> simultanément de la signification et de la représentation.

L'effet du sens est l'effet du discours, ou l'effet de la construction discursive de la spatialité.

Le discours de la figuration -de la disposition figurative locale- produit en convergence le réalisme, tandis que le discours de la figuration -de la disposition figurative non-locale- produit en divergence le non-réalisme (ou formes variées/variables au paradigme réaliste/de la réalité comme condition première).

Le sens de la spatialité, celui de la signification et celui de la représentation, propose (d'une manière éventuellement sémantique) une fonctionnalité spécifique:

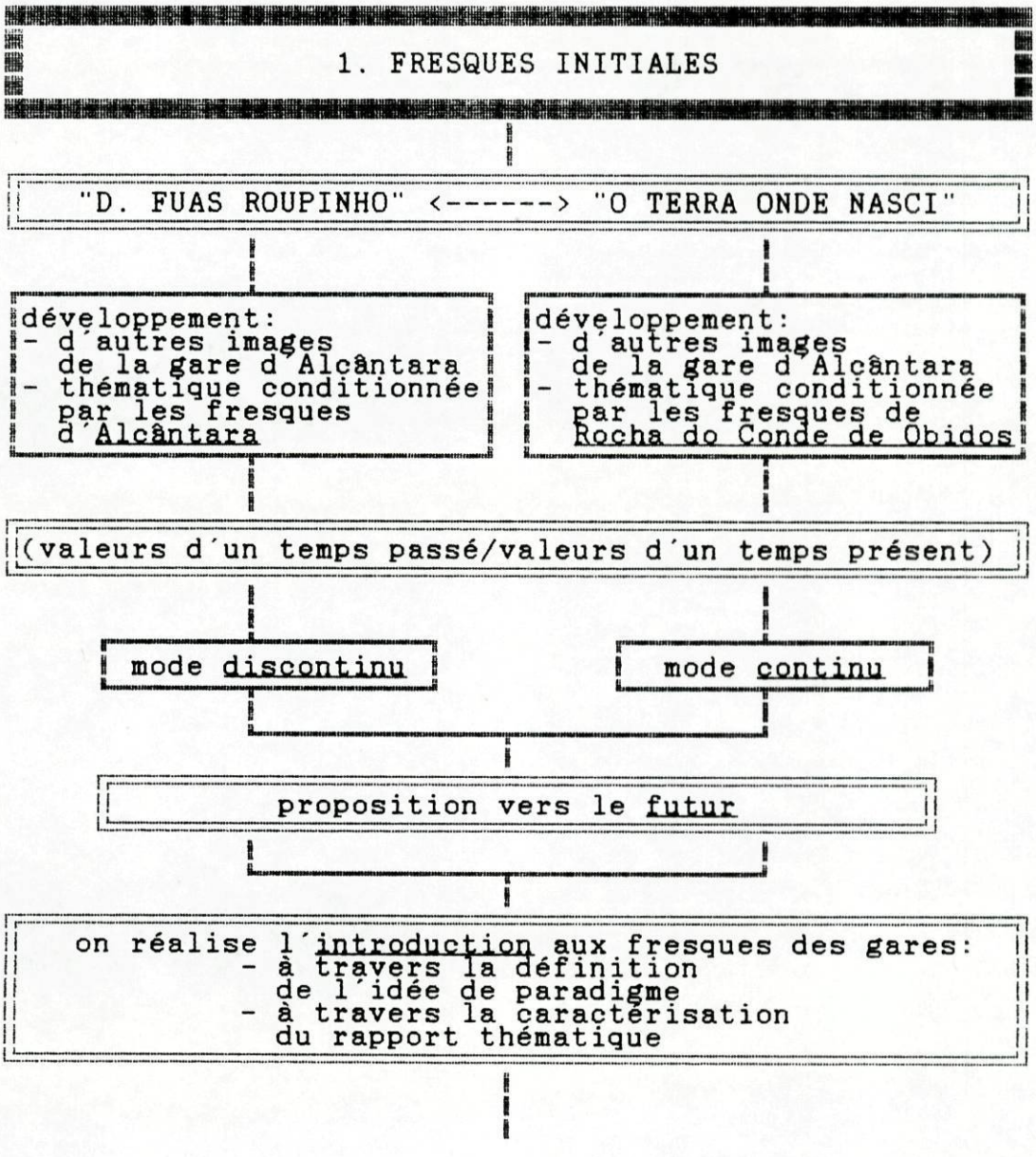
> du sens comme émergence de l'espace, la philosophie de la picturalité;
> donc, et dans la peinture, le visible et l'invisible, ou la surface et le fond, sont des signaux d'une relation de symétrie et d'assymétrie réciproque, où la surface et le fond se constituent comme destinateurs d'un même discours, qui, en coincidant, s'organisent d'une façon dialectique entre la surface, lieu de l'équivoque du fond, et du fond, lieu de l'équivoque de la surface.

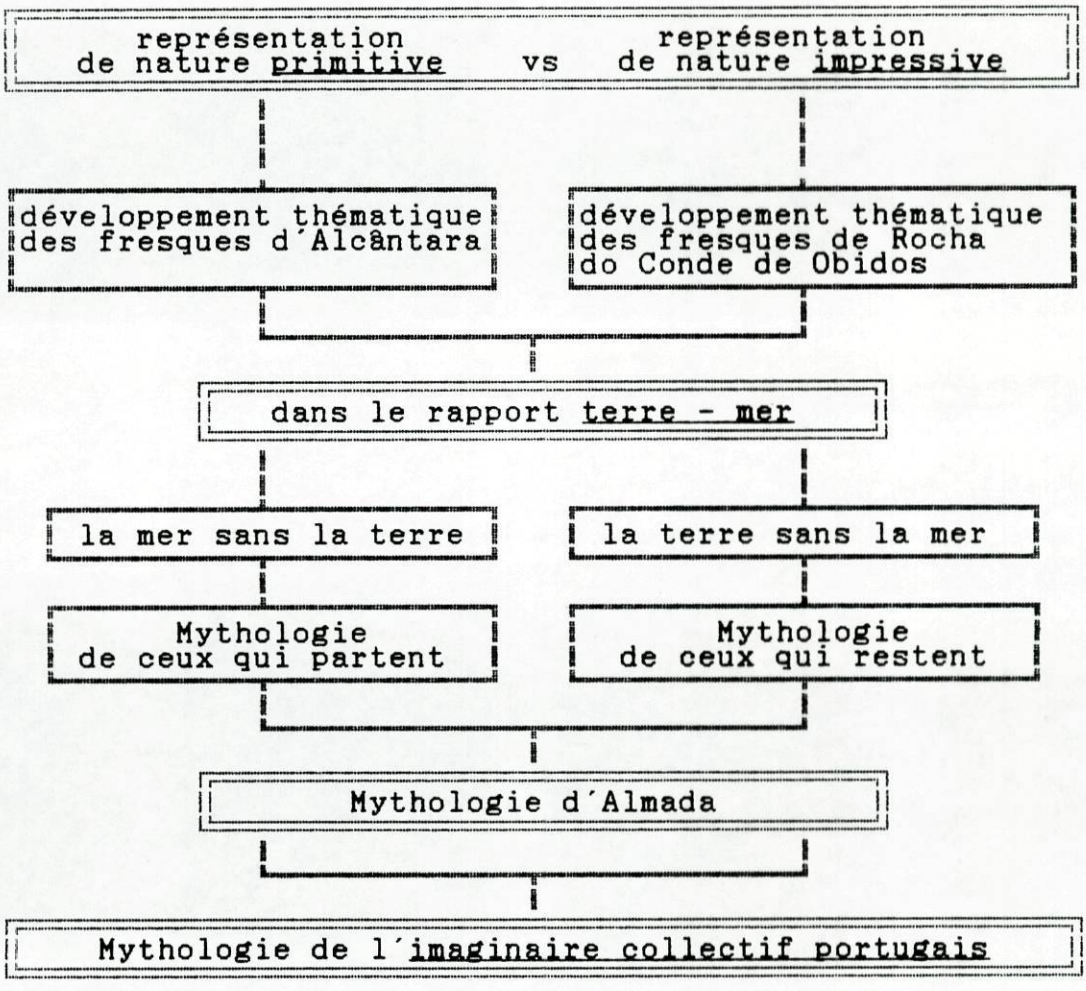
La fonctionnalité du sens, comme émergence de l'espace, est alors la philosophie de la picturalité dans les fresques en tant que signification de l'imaginaire du quotidien à Lisboa, simultanément de la représentation, de l'effet du sens comme l'effet du discours. Le quotidien à Lisboa ou l'imaginaire de Lisboa constituera, pour Almada, le lieu d'un discours ou d'un authentique ultimatum.

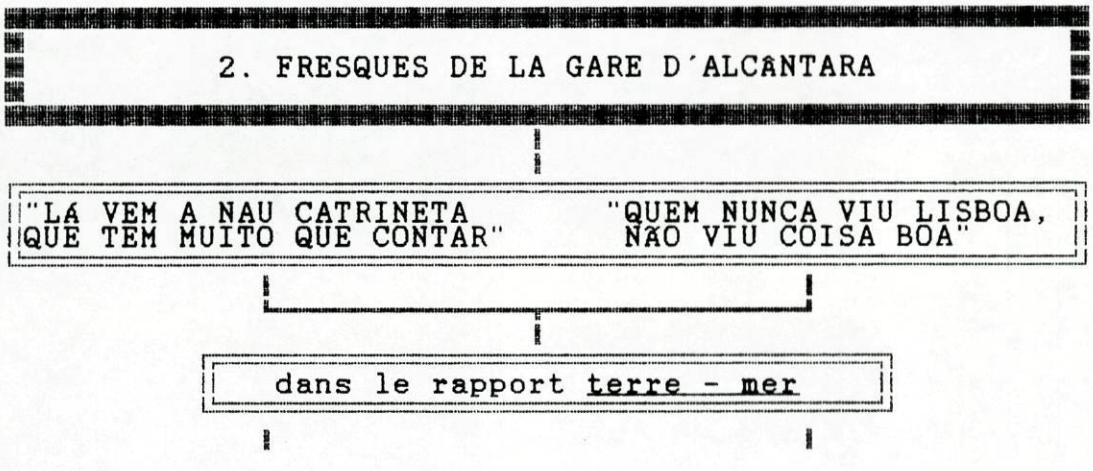
En d'autres mots, c'est l'espace pour un programme ou projet de la modernité que l'on aura organisé par l'épopée humaine lusitanienne, l'idée d'une histoire où la ville de Lisboa est le lieu de "**transformação das memórias em Memória** ..." (ou le rapport entre les mémoires et la Mémoire), selon ce que nous a dit Ernesto de Sousa, en essayant de systématiser l'idée d'unicité de

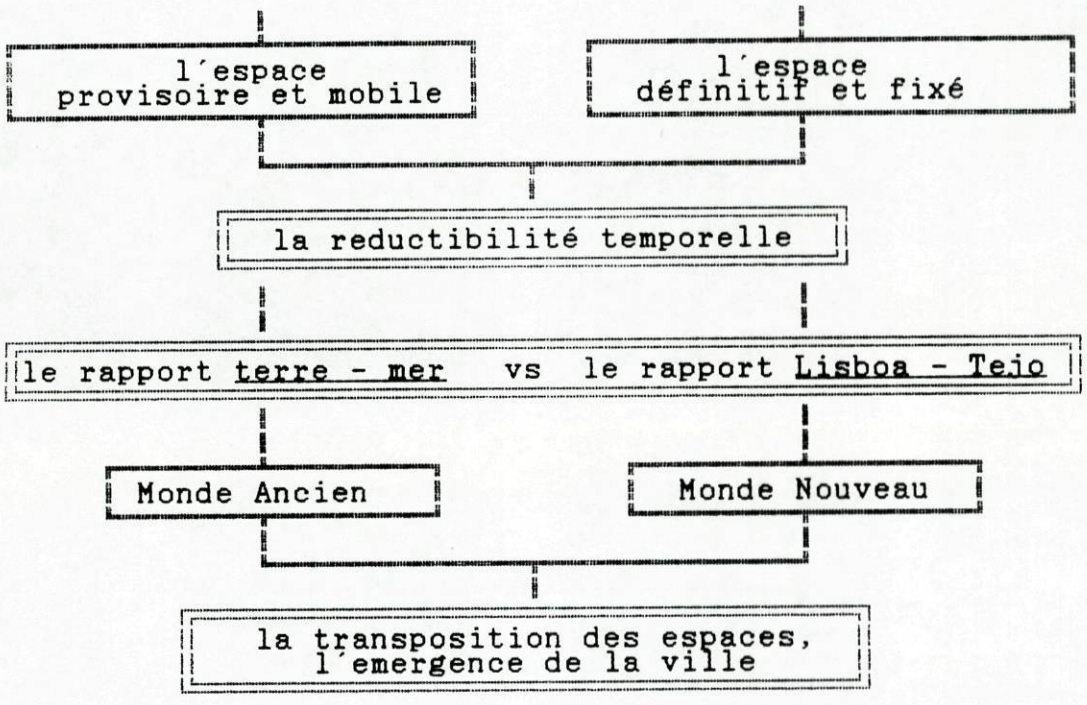
l´artiste/acteur et auteur, comme réponse, ou "**caminho litúrgico para uma sagrada unanimidade**" (chemin même pour une unanimité sacrée), ce qui nous amène à questionner l´idée suprême du comportement unicitaire d´Almada.

4.3.5.
ANALYSE


1. FRESQUES INITIALES
"D. FUAS ROUPINHO" <------> "O TERRA ONDE NASCI"
développement:
- d'autres images de la gare d'Alcântara
- thématique conditionnée par les fresques d'Alcântara
développement:
- d'autres images de la gare d'Alcântara
- thématique conditionnée par les fresques de Rocha do Conde de Obidos
(valeurs d'un temps passé/valeurs d'un temps présent)
mode discontinu
mode continu
proposition vers le futur
on réalise l'introduction aux fresques des gares:
- à travers la définition de l'idée de paradigme
- à travers la caractérisation du rapport thématique


représentation de nature primitive
vs
représentation de nature impressive
développement thématique des fresques d´Alcântara
développement thématique des fresques de Rocha do Conde de Obidos
dans le rapport terre - mer
la mer sans la terre
la terre sans la mer
Mythologie de ceux qui partent
Mythologie de ceux qui restent
Mythologie d´Almada
Mythologie de l´imaginaire collectif portugais

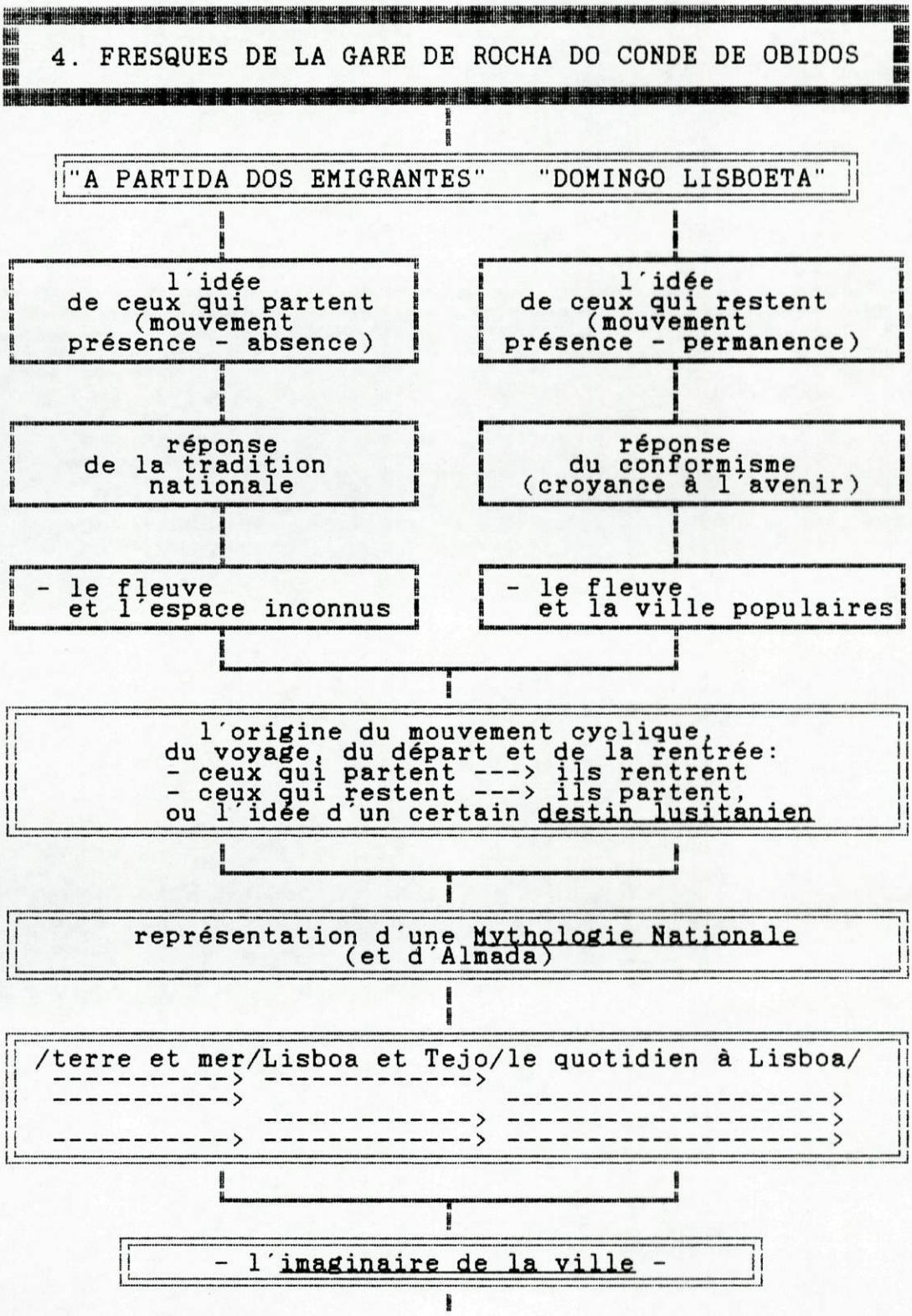

2. FRESQUES DE LA GARE D´ALCÂNTARA
"LÁ VEM A NAU CATRINETA QUE TEM MUITO QUE CONTAR"
"QUEM NUNCA VIU LISBOA, NÃO VIU COISA BOA"
dans le rapport terre - mer

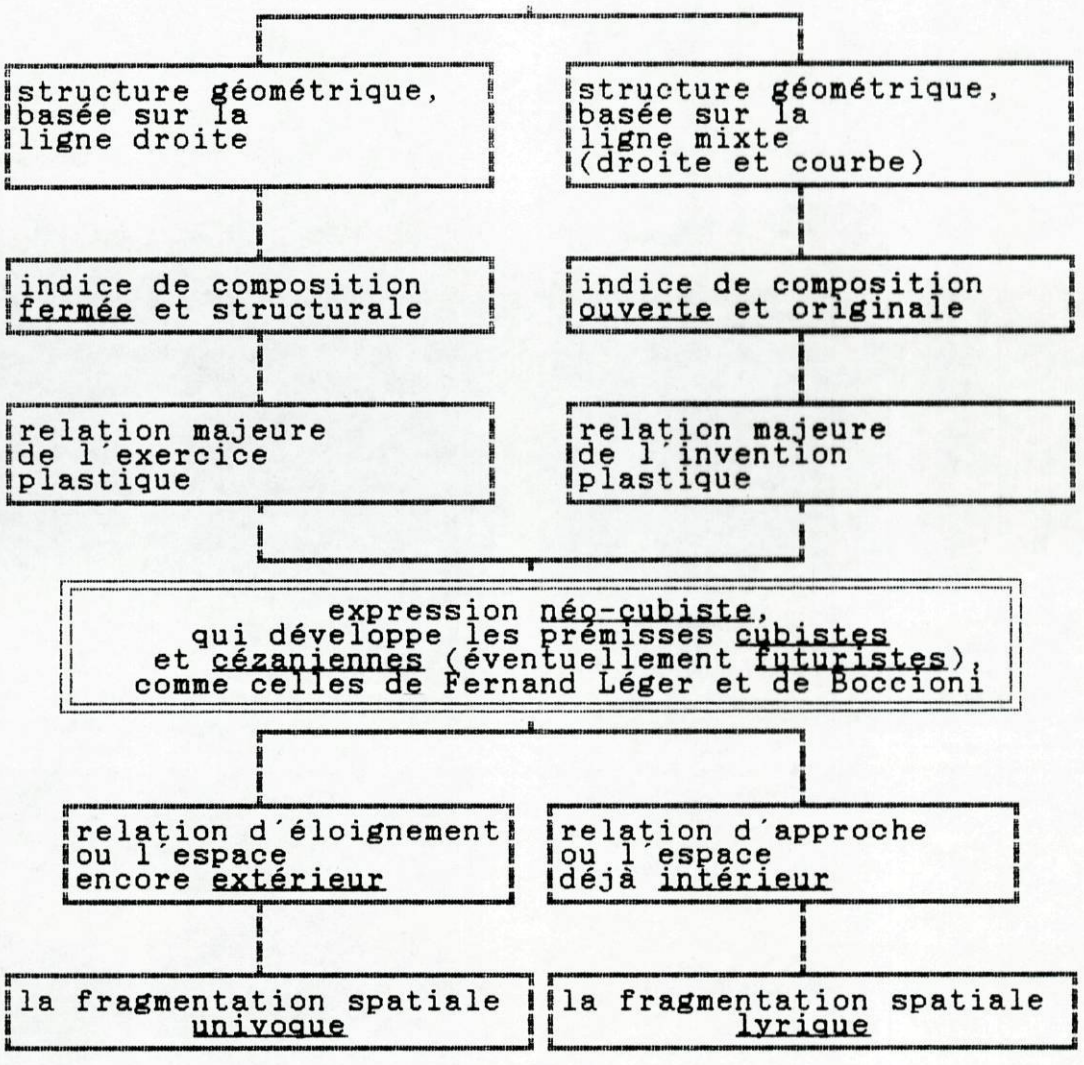


3. FRESQUES DE LA GARE DE ROCHA DO CONDE DE OBIDOS ET D´ALCÂNTARA

"A PARTIDA DOS EMIGRANTES" -> du paradigme terre - mer de "NAU CATRINETA"

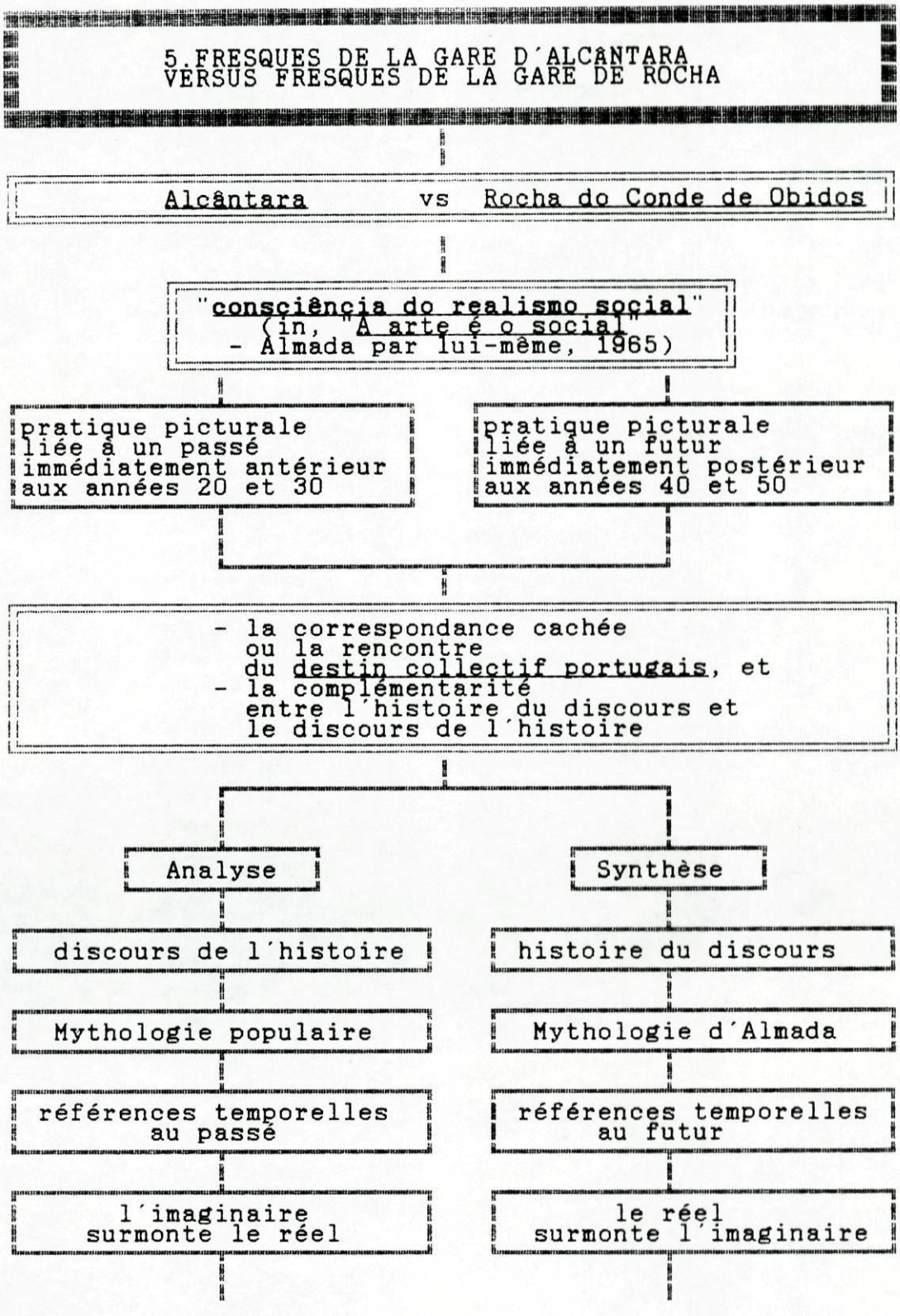
"DOMINGO LISBOETA" ---------> du paradigme Lisboa - Tejo de "QUEM NUNCA VIU LISBOA, NUNCA VIU COISA BOA"

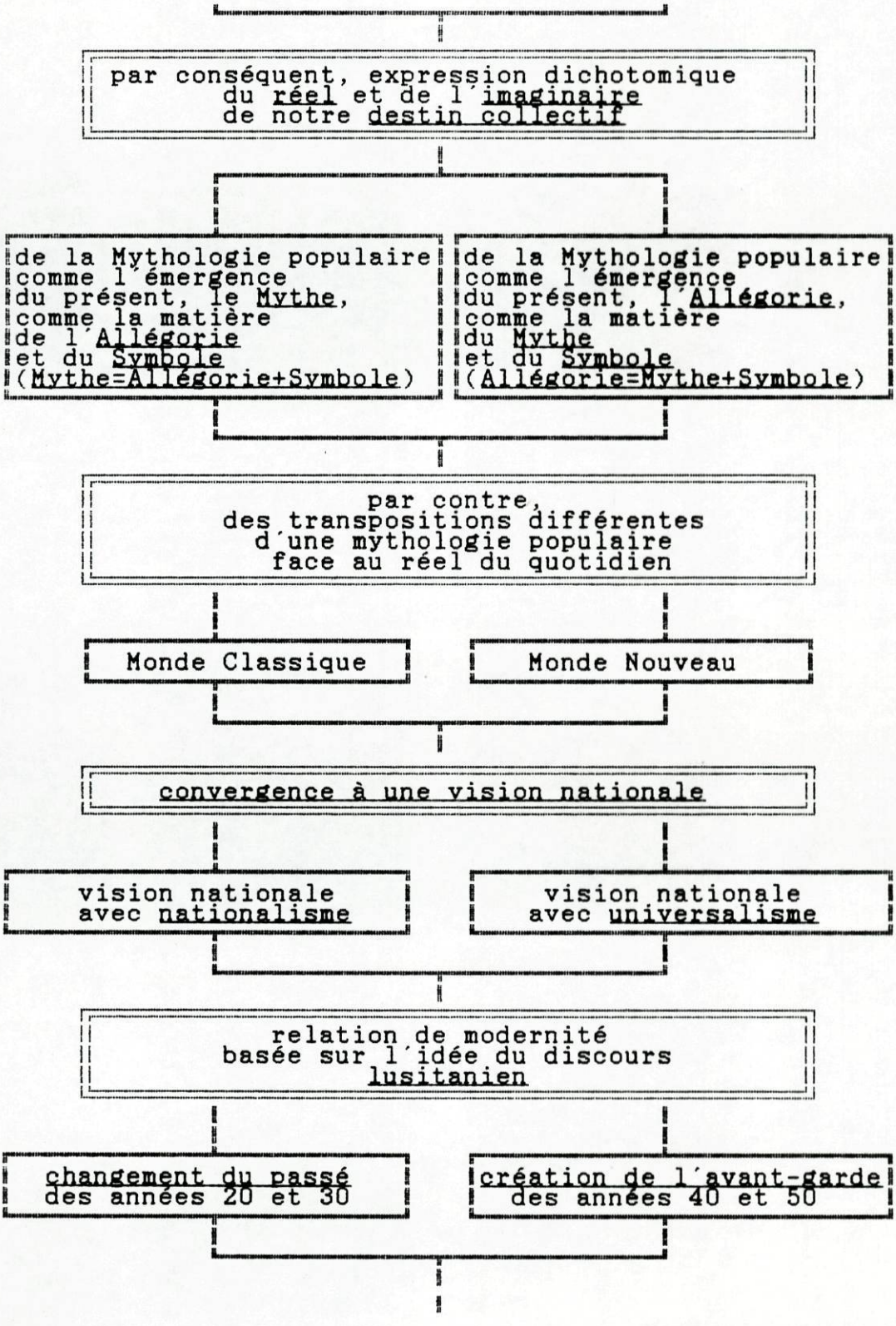

4. FRESQUES DE LA GARE DE ROCHA DO CONDE DE OBIDOS
"A PARTIDA DOS EMIGRANTES"
"DOMINGO LISBOETA"
l'idée de ceux qui partent (mouvement présence - absence)
l'idée de ceux qui restent (mouvement présence - permanence)
réponse de la tradition nationale
réponse du conformisme (croyance à l'avenir)
- le fleuve et l'espace inconnus
- le fleuve et la ville populaires
l'origine du mouvement cyclique, du voyage, du départ et de la rentrée:
- ceux qui partent ---> ils rentrent
- ceux qui restent ---> ils partent,
ou l'idée d'un certain destin lusitanien
représentation d'une Mythologie Nationale (et d'Almada)
/terre et mer/Lisboa et Tejo/le quotidien à Lisboa/
- l'imaginaire de la ville -

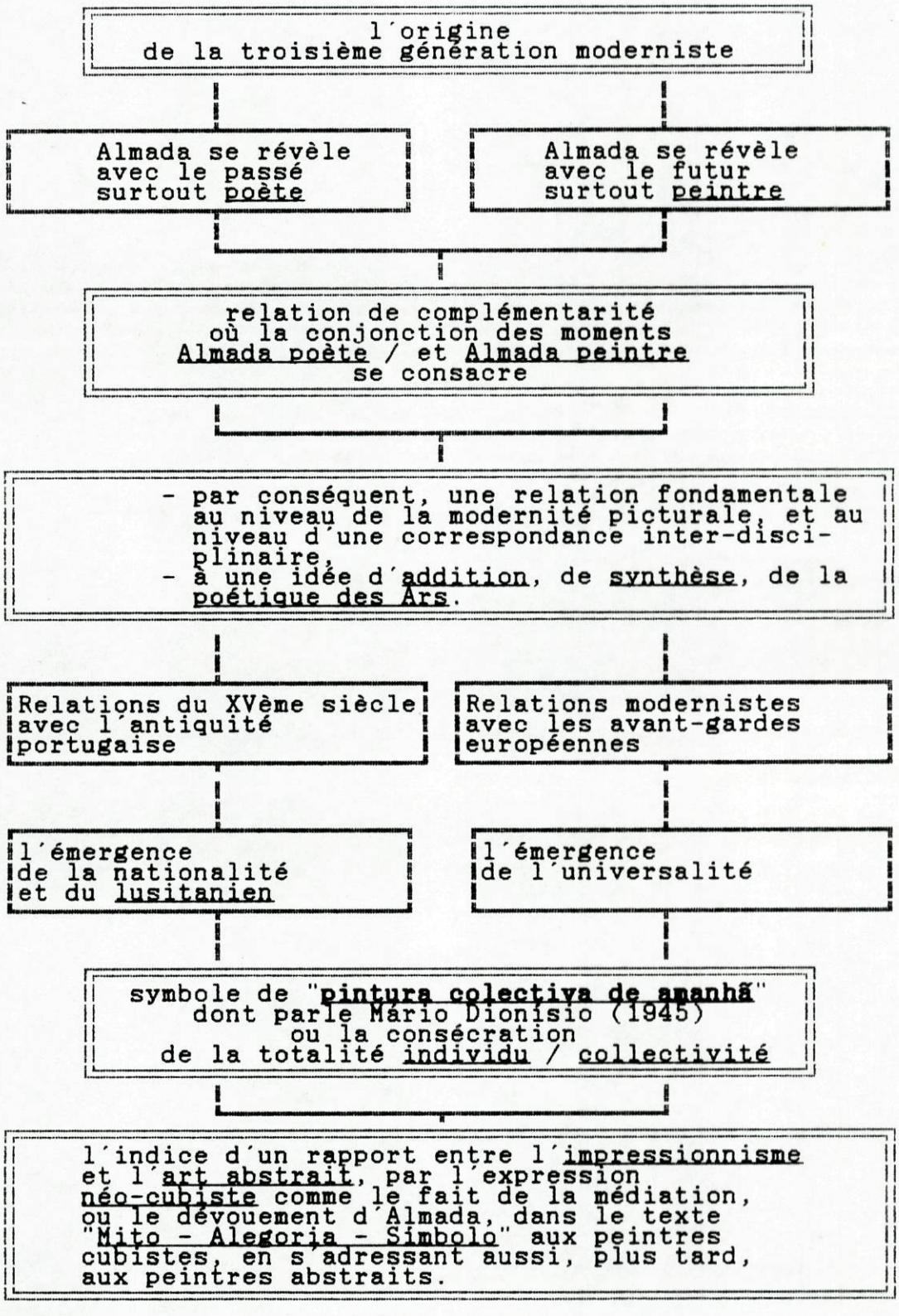


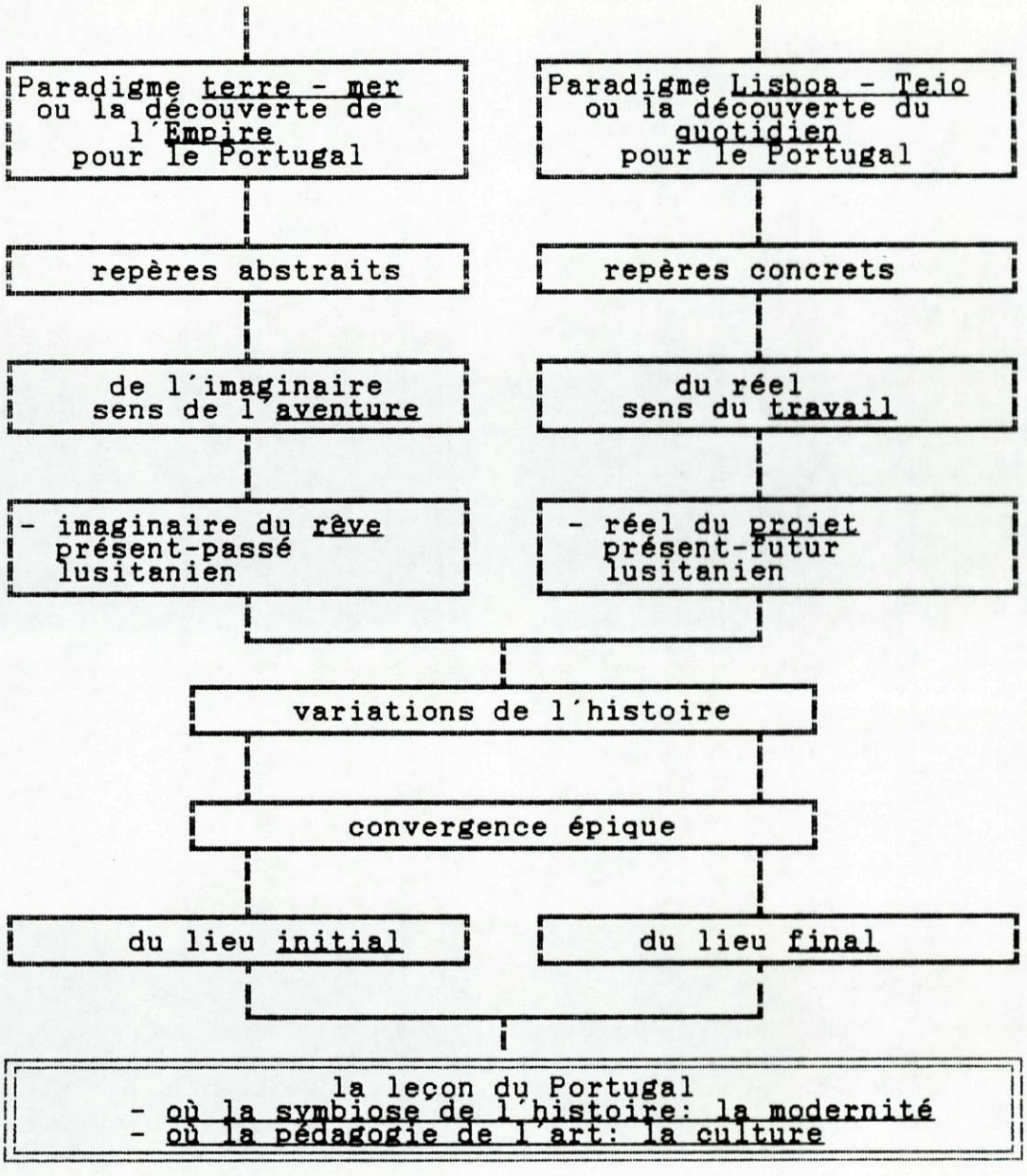
"DOMINGO LISBOETA":

L'aboutissement du processus de la peinture murale des gares, surtout au niveau de la troisième peinture, où:
- l'occurrence pleine du discours du Mythe, de celui de l'Allégorie et de celui du Symbole, de celui de l'être portugais;
- ailleurs, la révélation de l'idée de synthèse comme l'indice d'une vraie correspondance entre l'oeuvre plastique et l'oeuvre littéraire;
- outre le passage de la figuration à l'abstraction, on définit une représentation à la fois (et paradoxalement) figurative et abstraite, impressionniste et expressionniste en passant par le cubisme.


5.FRESQUES DE LA GARE D'ALCÂNTARA
VERSUS FRESQUES DE LA GARE DE ROCHA
Alcântara vs Rocha do Conde de Obidos
"consciência do realismo social"
(in, "A arte é o social"
- Almada par lui-même, 1965)
pratique picturale
liée à un passé
immédiatement antérieur
aux années 20 et 30
pratique picturale
liée à un futur
immédiatement postérieur
aux années 40 et 50
- la correspondance cachée
ou la rencontre
du destin collectif portugais, et
- la complémentarité
entre l'histoire du discours et
le discours de l'histoire
Analyse
Synthèse
discours de l'histoire
histoire du discours
Mythologie populaire
Mythologie d'Almada
références temporelles
au passé
références temporelles
au futur
l'imaginaire
surmonte le réel
le réel
surmonte l'imaginaire


par conséquent, expression dichotomique
du réel et de l'imaginaire
de notre destin collectif
de la Mythologie populaire
comme l'émergence
du présent, le Mythe,
comme la matière
de l'Allégorie
et du Symbole
(Mythe=Allégorie+Symbole)
de la Mythologie populaire
comme l'émergence
du présent, l'Allégorie,
comme la matière
du Mythe
et du Symbole
(Allégorie=Mythe+Symbole)
par contre,
des transpositions différentes
d'une mythologie populaire
face au réel du quotidien
Monde Classique
Monde Nouveau
convergence à une vision nationale
vision nationale
avec nationalisme
vision nationale
avec universalisme
relation de modernité
basée sur l'idée du discours
lusitanien
changement du passé
des années 20 et 30
création de l'avant-garde
des années 40 et 50


l´origine
de la troisième génération moderniste
Almada se révèle avec le passé surtout poète
Almada se révèle avec le futur surtout peintre
relation de complémentarité où la conjonction des moments Almada poète / et Almada peintre se consacre
- par conséquent, une relation fondamentale au niveau de la modernité picturale, et au niveau d´une correspondance inter-disciplinaire,
- à une idée d´addition, de synthèse, de la poétique des Ars.
Relations du XVème siècle avec l´antiquité portugaise
Relations modernistes avec les avant-gardes européennes
l´émergence de la nationalité et du lusitanien
l´émergence de l´universalité
symbole de "pintura colectiva de amanhã" dont parle Mário Dionísio (1945) ou la consécration de la totalité individu / collectivité
l´indice d´un rapport entre l´impressionnisme et l´art abstrait, par l´expression néo-cubiste comme le fait de la médiation, ou le dévouement d´Almada, dans le texte "Mito - Alegoria - Símbolo" aux peintres cubistes, en s´adressant aussi, plus tard, aux peintres abstraits.


Paradigme terre - mer
ou la découverte de
l'Empire
pour le Portugal
Paradigme Lisboa - Tejo
ou la découverte du
quotidien
pour le Portugal
repères abstraits
repères concrets
de l'imaginaire
sens de l'aventure
du réel
sens du travail
- imaginaire du rêve
présent-passé
lusitanien
- réel du projet
présent-futur
lusitanien
variations de l'histoire
convergence épique
du lieu initial
du lieu final
la leçon du Portugal
- où la symbiose de l'histoire: la modernité
- où la pédagogie de l'art: la culture

6. FRESQUES DES GARES MARITIMES

l´aventure spirituelle d´Almada
"**geómetra da arte, cavaleiro do futuro**"
(Urbano Tavares Rodrigues)

néo-réalisme (signifié)

surréalisme (signifiant)

les fresques
point de rencontre
point de convergence
d´une expression d´avant-garde

figuration>abstraction <---> figuration<abstraction

Dans le rapport entre la figuration et l´abstraction, la convergence réciproque des fresques, ou dans le rapport dichotomique entre l´impressionnisme et l´abstractionnisme une plus grande explicitation expressionniste et néo-cubiste.

5.

CINQUIÈME PARTIE: RÉCEPTION

5.1.
RÉCEPTION

Dans ce premier chapitre, on se propose de questionner les situations qui concernent le phénomène de la réception, soit au niveau de la communication, soit au niveau du sens.
Il s'agit de présenter les idées essentielles en ce qui concerne la communication et la réception, la réception et l'archéologie du sens, la réception et le pragmatisme et la réception globale des fresques des gares maritimes.
À savoir,

a) au niveau de la communication et de la réception:
   - la réception et l'étude de l'influence globale;
   - la réception et l'action de l'interprétation;
   - le contexte de l'idée de réception et l'exploitation de l'imaginaire collectif;
   - la théorie de la réception et l'interprétation des circonstances du processus de la communication;
   - la réception, en tant que valeur culturelle, en tant que valeur d'exposition;

b) au niveau de la réception et de l'archéologie du sens:
   - la correspondance objet/réalité et interprétation/contexte;
   - du discours de l'énonciation et de l'expression, l'affirmation d'une idéologie des co-occurrences;
   - l'inférence et l'interprétation comme stades pour la détermination du sens du discours;
   - de l'analyse à l'interprétation, le passage de l'hypothèse au résultat;
   - la condition, le système de l'analyse. et l'hypothèse de la réception;

c) au niveau de la réception et du pragmatisme:
   - le pragmatisme et le sens du sens;
   - de l'organisation du discours, la production pragmatique du sens;
   - le rapport cause et effet dans l'objet de l'analyse;

- le propos pragmatique comme principe dialogique de la théorie de l´énonciation;
- la théorie et la pratique, la production et la réception, ou le rapport entre la théorie de l´action et le pragmatisme;

d) au niveau de la réception globale des fresques des gares maritimes:
- les fresques comme l´émergence du dire et du faire, du discours de la solitude portugaise;
- les fresques comme le monument d´affirmation d´une véritable nationalisation de la culture artistique portugaise;
- le réel et l´imaginaire, le symbole et le mythe, comme des constantes d´un discours prédominamment allégorique;
- le départ/aller et l´arrivée/retour du voyage, ou le temps de la rétrospection/du passé, et le temps de la prospection/du présent-futur;
- la dimension authentique du portrait lusitanien, comme accord mythique avec l´actualité nationale portugaise.

5.1.1.
LA COMMUNICATION ET LA RECEPTION

L'idée de la théorie de la réception se trouve liée objectivement au problème de la communication.
La réception ou l'étude de l'influence globale, celle de l'opinion/diffusion, de l'action/influence, implique nécessairement l'acte de la communication, et indirectement, elle culmine aussi le sens esthétique de l'objet artistique.

Le problème de la réception peut s'équationner au niveau du créateur (émetteur) et du récepteur (spectateur).
La rencontre par l'explicitation du genre (présence, connaissance), l'action de l'émetteur (influence, diffusion), l'étude du récepteur (réaction, critique, opinion, lecture) et le champ notionnel de la reproduction (image, résonance, écho, mutation).
En matière de réception, il serait fondamental d'avoir l'idée de l'imaginaire comparé comme témoin.

Dans le domaine de la théorie de la réception, la recherche peut d'abord culminer ou mettre en évidence différents champs, où souvent la perspective de la communauté culturelle est le reflet dominant de la réception.

Si l'émetteur est le créateur esthétique, le récepteur (impliqué avec la réception) s'impose comme acteur de l'interprétation (aussi créateur).
L'idée de récepteur ou de réception est celle qui fait d'abord prédéterminer la collectivité sur l'individu, ou la transposition (par l'interprétation) du sens de création de l'émetteur vers le récepteur.

La réception opère le passage du particulier au général, du régional à l'universel, à travers un exercice de confrontation, de comparaison effective.
L'hypothèse comparative est celle qui permet de relier

l´acte perceptible comme l´acte transformateur de l´essence esthétique.

L´étude de la réception s´impose comme idée fondamentale de pré-interprétation de la connaissance et de l´information.
La connaissance de l´oeuvre, ou des oeuvres, de l´auteur, ou des auteurs, du milieu, ou des milieux, c´est la comparaison entre le singulier et le pluriel, entre l´oeuvre et la communauté.

La connaissance arrive à être l´origine de l´acte de la réception, et aussi le système de communication, d´ailleurs, implicites à eux-mêmes.
La connaissance est le point de départ de la réception qui va permettre l´interprétation, c´est-à-dire, les capacités de lecture qui se libèrent et se concrétisent.
Indépendemment des méthodes possibles, les perspectives de la recherche dans les études de la réception relèvent du système de communication comme terrain propre pour le jugement esthétique.

Le domaine de l´investigation doit relever les niveaux qui suffisent à viabiliser l´analyse:

> il s´agit d´équationner les synthèses de type bi-naire, comme des relations entre l´artiste/ l´écrivain, l´oeuvre et le pays, rapport triadique de totale ou partielle dissonance, ou la divergence entre auteur, oeuvre et région.

L´idée de réception implique des concepts et des notions de représentation à savoir:

> horizon d´expectative, code esthétique et changement d´horizons, c´est-à-dire, quelques axes qui caractérisent le milieu récepteur.

Il y a une méthodologie pour l´étude de la réception, méthodologie qui doit comporter pour l´attitude d´analyse, de lecture ou d´interprétation, l´étude de la critique en tant qu´immanence de la (re)création.
Dans ce contexte, le message comme objet de communication de nature artistique et esthétique est primordial, mais, et en même temps, le récepteur doit aussi être considéré comme la justification de la raison d´être du message.

S´il n´y a pas de réception ou de récepteur, le message ne se justifiera plus.
Avec la réception on justifiera le message, en compre-

nant mieux les relations de type binaire entre la culture et l'esthétique du récepteur et de l'objet, respectivement, parce qu'il s'agit d'une fonction sociale prolongée dans le contexte principal de la réception.

Les problèmes qui sont en rapport avec l'étude se matérialisent chez le récepteur comme le centre de la recherche.
Récepteur symbolique de la prospection et de la rétrospection, du message, le récepteur corpus de l'interprétation après le corpus de la création.

Quelque soit le sens et le contexte de l'idée de réception, une étude de cette nature implique l'exploitation de l'imaginaire collectif.
On pourra affirmer que, en prenant l'étude de la réception comme l'étude des idées, de l'histoire sociale et de l'histoire des mentalités, la situation qui précède la description, est la recherche du contexte de la relation des objets, des faits et des milieux, et c'est pourquoi la perspective théorique de la réception s'occupe, bien sûr, de tous les aspects qui concernent l'homme et son histoire.
Notamment le débat épistémologique (nécessaire et légitime) peut arriver au niveau de l'expression comparée:

> par exemple, entre l'expression littéraire et l'expression picturale, par la recherche des lieux de l'analogie, de proximité et d'influence, dans le sens de la connaissance, de la transmission et du propos (jugement) esthétique.

Dans l'oeuvre d'Almada Negreiros, cette perspective, au-delà d'être possible, est fondamentale pour l'information intégrale de son oeuvre (et production) artistique.
Une approche comparée entre la littérature et la peinture soulignera les aspects contemporains de la création.

Il s'agit de trouver, entre l'iconique et le verbal (en tant que moyens de communication et d'expression, distincts), l'accès du message et la relation avec une lecture méthodique, entre les arts plastiques et les arts de la parole, entre la littérature et les arts visuels, ou encore entre le texte et l'image, où l'idée de l'image (de l'iconique) sera liée à une poétique et à une mimésis de notre civilisation occidentale.

Pour la compréhension du phénomène artistique, la réception (et sa théorie) peut contribuer valablement à une interprétation des circonstances même du processus communicationnel.
Outre la théorie de l'information et de la communication qui supporte évidemment l'objet esthétique comme phénomène qui s'explicite par lui-même, la théorie de la réception prolonge d'une certaine façon, dans le temps, le fonctionnement de cet objet esthétique en le mettant en rapport avec différentes circonstances, parmi lesquelles, les présupposés de nature créative, c'est-à-dire, ceux qui motivent l'émetteur dans le message, et ceux qui motivent le récepteur dans ce message-là et vice-versa.

C'est une dynamique de nature dialectique, celle qui permet de (re)dévaloriser constamment l'idée de l'objet esthétique questionné au-delà de l'immédiat. Dans ce contexte, l'interdépendance passé/présent/futur se concrétise comme relation précise qui s'adapte à la fois aux coordonnées de temps et d'espace d'une situation rétrospective et prospective, en faisant fonctionner l'objet esthétique en lui-même comme référence capitale ou comme le moment zéro de la proposition énonciative qui se réalise postérieurement à l'acte créatif.

On pourrait dire, que le présent/passé est rétrospectif et le présent/futur est prospectif, c'est sûr, outre le fait que l'interdépendance globale entre passé/présent/futur, est toujours postérieure à la création.

Le jeu rétroactif entre présent et passé pourrait être la prédiction du futur, et c'est la connaissance humaine qui est la raison des expériences cognitives ainsi déterminées qui transforment le passé à partir du "**regard postérieur qui lui donne le sens de l'histoire**", selon les mots de E. Morin (188).

L'interdépendance passé/présent/futur aura par conséquent la corrélation des connaissances suivantes:
la vision du monde par l'homme concrétise des perspectives qui centralisent tout le comportement humain au présent; d'où la rétrospec-

---

188 - Edgar Morin, "Pour sortir du XXème siècle", Fernand Nathan, Paris - 1981, page 320.

tion et la prospection possèdent un sens plus élargi que celui qui est défini par les époques d'une façon linéaire et liminaire.

La raison d'être de l'interdépendance passé/présent/futur est une raison d'une grande ampleur, dans les différents domaines de l'expression, et l'expression artistique est l'une de celles qui se motivent (en motivant aussi) comme manifestation esthétique, par excellence, d'une réalité sociale et historique donnée.

La vision du monde par l'homme, c'est la perception possible de l'interdépendance passé/présent/futur.
Au niveau de la production des objets esthétiques, le problème générique de la réception de l'oeuvre d'art souligne une certaine idée de compétence artistique.
La réception se polarise, en tant que valeur culturelle de l'oeuvre et en tant que valeur d'exposition.

Comme projection pour le champ de la représentation et du discours, la compétence artistique se définira par rapport à la société, comme la "**connaissance préalable des divisions possibles en classes complémentaires d'un univers de représentations**", selon Bourdieu.
Dans le contexte de la théorie de la réception, l'axe de la communication se superpose à la représentation de l'objet avec l'action signifiante de lui-même. C'est-à-dire que l'objet pictural est peut-être, l'état de l'équivoque, ou la relation entre le réel et l'imaginaire de l'homme qui est l'indice de la qualité esthétique comme constitution de l'oeuvre d'art, et qui va mettre en place, soit la reconnaissance de l'objet, soit l'activité artistique.

5.1.2.
LA RÉCEPTION ET L'ARCHÉOLOGIE DU SENS

La réception implique nécessairement une forme d'analyse matérialisée à l'occurrence en tant que fait temporel, en vue d'un ordre qui systématise et élucide l'acte créatif et expressif.
Le discours qui est analysé par la réception est le résultat d'une inférence qui va de l'objetif au subjectif, en questionnant le contenu et le continent du discours même.
De cette façon, l'analyse du contenu, comme nous l'a dit Laurence Bardin, sera un premier effort d'interprétation (188), dans le sens d'un plus grand développement de l'objet esthétique.

Par contre, l'analyse du contenu est encore insuffisante dans la perspective de la réception, parce que, soit le temps, soit la distance, ne sont pas concernés par le rapport entre le message et le récepteur et/ou entre l'émetteur et le récepteur.

Dans la perspective de la communication, l'analyse du contenu est, malgré tout, encore un instrument important pour l'élaboration d'un système plus général de la communication.
Dans l'analyse du contenu, le sens de l'interprétation est intrinsèquement lié à une logique de l'énonciation, et par contre, les préoccupations épistémologiques déjà démontrées par Berelson, dans les années 50, ne sont pas terminées.
On peut dire que l'analyse du contenu comme un processus d'investigation fait systématiser la communication en termes quantitatifs, mais non pas en termes qualitatifs.

L'analyse du contenu est alors une question

---

188 - Laurence Bardin, "Análise de Conteúdo", Edições 70, Lisboa - 1979, page 9.

qui se pose directement liée à la spécificité de l'objet de l'analyse. Mais pas liée à la spécificité de l'acte de l'interprétation.

La différence ou la distance entre l'objet et l'interprétation est celle qui va de la réalité au contexte.
Et, de cette façon, la réception sera encore abstraction. C'est encore, en tout cas, le rapport entre l'instrument ou la donnée, et la représentation ou le discours.

La présence du contexte va permettre de faciliter la compréhension du système de communication à partir de l'analyse qualitative et aussi de la réception opératoire.

Le principe de l'énoncé d'une communication est porteur d'un système des significations, et c'est pourquoi l'analyse du contenu se comporte comme la première lecture de la communication quand même incomplète, tout à fait limitée par sa nature objective.
C'est-à-dire, la production plastique et la production littéraire sont déjà des expressions subjectives en dépassant même le domaine de la description morphologique proprement dite.
Comme le souligne P. Bourdieu, le fait sociologique se relie à l'analyse du contenu et il est à l'origine d'une importante contribution pour la phénoménologie artistique.

L'idée de l'analyse du contenu fonctionne davantage comme une méthode liée aux exercices opératoires et concrets, et moins comme processus d'analyse.
L'analyse du contenu comme technique de l'analyse de communication, constitue l'inférence de la connaissance qui se justifie par les conditions de production.
L'analyse du contenu ne limite pas la communication en tant que réception, parce qu'elle traite d'une manière superficielle et relative la composante qui est en rapport avec la production du message.

D'un procédé systématique et objectif, de la description du message (du point de vue de l'émetteur), on passe à l'analyse de contingence ou à l'analyse structurale comme conséquence ou développement de l'analyse du contenu, la description initiale de l'émetteur se prolongeant, à une description plus globale du récep-

teur. On voudrait peut-être une analyse plus spécifique d'une certaine archéologie du sens, en ce qui concerne l'actualité de la réception qui doit présider aux actes de la connaissance culturelle et artistique.

Si l'analyse du contenu détermine les conditions de production, et si l'analyse structurale détermine les conditions du message, alors l'exercice de la réception devra recourir à d'autres méthodes d'analyse, liées spécifiquement à l'acte de la communication. C'est-à-dire que l'énoncé doit être le porte-lieu d'une très forte correspondance de structures:

dès les structures sémantiques et esthétiques, jusqu'aux structures psychologiques et sociologiques.

Par contre, l'inférence de la connaissance se termine en elle-même, et c'est pourquoi les variables qui matérialisent la réception ont à voir avec le temps, avec les récepteurs, avec les modes d'interprétation, ce qui fait que la recherche doit être plus en fonction de la communication, et moins en fonction du contenu.
Dans une perspective de l'expression artistique, les sens objectif et subjectif comportent, respectivement, le contenu et la communication.

Dans l'organisation de l'analyse, l'inférence et l'interprétation doivent se constituer comme les stades principaux pour la détermination du sens du discours.
L'analyse du contenu ou l'analyse structurale s'applique à un acte de réception que les questionnaires ou les enquêtes symbolisent, notamment, l'objectif primordial, qui est d'ailleurs, celui de l'hypothèse, comme l'affirmation provisoire, où le procédé d'analyse vérifie, confirme ou infirme, les discours et les interprétations.

De l'analyse on va à l'interprétation, c'est-à-dire, au moment ou passage de l'hypothèse au résultat. C'est exactement dans ce contexte, à la fois dynamique et ambigu, que découle la réception, où l'acte de questionner est le principe qui fait promouvoir la connaissance, la compréhension possible ou impossible, entre l'individuel et le collectif, entre le message et le récepteur, entre l'expression créative et la jouissance, entre l'émetteur et le récepteur comme des éléments d'une communication ouverte, où se réalise et se renouvelle réciproquement l'idée de la réception entre l'hypothèse

et le résultat.

Beaucoup plus que la description, il importe surtout d'entendre le système des significations et de ses aspects formels, c'est-à-dire, le passage effectif du contenu à l'expression comme lieu des co-occurrences de nature sémantique et esthétique.

À propos de la catégorisation du message et des ensembles catégoriaux qui se constituent au niveau de l'analyse des valeurs, en fonctionnant comme marque d'inventaire et de classification, et selon V. Isamber-Jamati, cité par Laurence Bardin (180), c'est dès la fin du siècle dernier que le discours évolue comme moral de référence, à travers les valeurs suivantes:

- morale individuelle de perfection ou d'impératif,
- morale individuelle de solidarité,
- exhortation du travail,
- exaltation du progrès,
- exaltation de la jeunesse,
- exaltation de la patrie.

Ces valeurs sont éventuellement répercutées dans la pensée et dans l'oeuvre d'Almada Negreiros, comme situation de culminance des valeurs suprêmes, de l'intégration dans l'élite et dans la transformation du monde.

L'inférence ou l'interprétation se présente comme l'hypothèse matérialisée par le message (exprimant et représentant l'émetteur).
L'hypothèse de l'inférence ou de l'interprétation nous suggère que la moral de la référence s'assume comme discours de représentation de la réalité, d'intégration dans la société et de transformation du monde, ou encore comme moment du processus de l'énonciation en première instance, et encore comme moment de la communication ou de l'expression en dernière instance.

L'analyse de l'expression, beaucoup plus que l'analyse de contenu ou de description, s'impose comme processus qui relationne, du point de vue formel, le

---

180 - V. Isamber-Jamati, "Crises de la société, crises de l'enseignement", P.U.F., Paris-1970, cité par Laurence Bardin, in "Análise de Conteúdo", Edições 70, Lisboa - 1979, pages 122-123.

plan des signifiants et leur organisation.
C'est-à-dire, la distance ou l'intervale entre la forme et le contenu définit les variables d'inférence de l'objet du message comme porteuse de l'hypothèse esthétique. Les variables se matérialisent dans les unités d'un contexte où les co-occurrences s'édifient dans la relation entre l'affirmation et la négation des contingences (attendu et inattendu), ou la consécration de l'expression comme convergence de la dichotomie forme et contenu.

Dans la perspective d'une théorie de la réception du phénomène esthétique, toutes les contributions peuvent êtres positives:

> ainsi, le discours et la représentation, l'analyse de contenu et de description, de l'analyse d'expression et de l'analyse proprement dite du discours, sont des aspects fondamentaux d'une problématique globalisante et interdisciplinaire du phénomène esthétique dans les contextes des sociétés, des temps et des espaces.

En quelque sorte, et selon la théorie de l'information et de la communication, l'analyse du discours questionne aussi l'idéologie et l'histoire, explicitée par une structure dont l'hypothèse générale du discours est déterminée, soit par les conditions de production, soit par le système du discours.

À partir de l'énonciation/représentation, le sujet du discours appartient à l'espace social, et le destinataire et le destinateur appartiennent à l'espace économique.

Il serait légitime de penser qu'il y a un espace plus grand où se détermine, soit le discours, soit la communication, un espace de nature particulièrement culturelle.

L'analyse de la structure qui associe condition et système de la production et du discours, réalise déjà une hypothèse générale qui appartient aussi à l'hypothèse de la réception.
L'hypothèse de la réception, qui en soulignant l'idéologie et l'histoire, en formulant éventuellement l'idée du matérialisme historique de Althusser, essaie de préciser le rapport entre une formation idéologique et une formation discursive.
Le fait social survient de cette façon comme la concep-

tion de la sociologie, comme la science de la dialectique de l'intériorité et de l'extériorité, de l'intériorisation de l'extériorité et de l'extériorisation à l'intériorité, selon Pierre Bourdieu ([181]).

Le rapport théorie/pratique, ou celui de la théorie de la pratique, essaie d'intégrer des systèmes avec des pratiques et des représentations:

> théorie comme discours d'énonciation et comme idéologie du comportement, et pratique comme discours de l'expression et comme idéologie de la communication.

Chez Almada Negreiros, beaucoup plus que les propos de modernité dans les fresques des gares maritimes de Lisboa, on propose une idéologie des co-occurrences entre la théorie et la pratique, entre l'énonciation et l'expression, entre l'imaginaire et la réalité, entre la référence historique et l'idéologie sociale, à partir des dichotomies intérieur/extérieur, individu/collectivité, et national/universel.

---

[181] - Pierre Bourdieu, "Esquisse d'une théorie de la pratique", DROZ - 1972, cité par Laurence Bardin, in "Análise de Conteúdo", Edições 70, Lisboa - 1979, page 222.

5.1.3.
LA RÉCEPTION ET LE PRAGMATISME

Dans le contexte plus général de la théorie de l'information et de la communication, le pragmatisme nous questionne à propos d'une idée et d'un processus d'analyse, dont l'interprétation de la réception esthétique, selon Jauss, s'établit d'une façon pertinente.

Au-delà de la sémantique des objets et de la sémiotique des discours, la pragmatique s'occupe du sens du sens, c'est-à-dire, de l'expression et de la signification, en même temps, les pertinences marginales et centrales étant coincidentes, dont l'objet devient analysable, en s'intégrant, soit au niveau spatio-temporel, soit au niveau des lectures/interprétations que le récepteur produit à partir du message énoncé; alors de cette façon on arrive à concrétiser un rapport bien évident entre la théorie et la pratique.

Le lieu déterminant d'un exercice pragmatique en tant que vérification et démonstration de différentes constitutions élémentaires du discours tout entier, c'est d'organiser le discours pour produire du sens.

La fonction d'une analyse plus globale considérée par le pragmatisme, c'est de faire la réception de l'objet esthétique, de systématiser la création et l'interprétation, par rapport aux paramètres déterminés de l'analyse. Il s'agira alors de produire au niveau de la communication, une inter-compréhension entre les parties et le texte tout entier du discours.

Au-delà des rapports entre les formes d'expression et le discours des locuteurs, la pragmatique et le pragmatisme imposent un domaine d'études plus prolongé, dont ressort, en se situant dans la théorie de la communication, de l'énonciation et de l'expression, l'action en tant que système opératoire de connaissance, en même temps théorique et pratique:

il s´agit d´une situation propre à la rhétorique et à la philosophie qui, en considérant l´influence du monde/référent, se constitue dans des paramètres d´un ordre, qui est celui du matériel et celui du dialectique malgré les aspects polémiques, et interdisciplinaires qui ont comme conséquence la subjectivité.

La procédure dialectique conditionne le texte du discours comme une oeuvre ouverte, donc l´analyse pragmatique, impliquée au système plus général de l´analyse de la théorie de la communication et de la réception, nous propose et prolonge un rapport objectif de cause et effet dans l´objet d´analyse en ayant comme finalité des objectifs concrets qui sont ceux de la vérification et de la démonstration de la théorie et de la pratique dans un dernier moment la constatation des rapports intrinsèques et extrinsèques, de la réalité de l´objet.

Parmi d´autres, la vérité de la proposition pragmatique, selon William James, consiste dans la vérification des effets d´utilité et de satisfaction, point de départ pour de très récentes propositions de nature idéologique et philosophique, au niveau de la fonctionnalité, de la séduction et de l´efficacité des arguments.
De la notion d´idée de Peirce, à la notion de science de l´action de Blondel, on essaie la coexistence entre théorie et pratique (la pratique comme démonstration expérimentale de la théorie), le rapport entre pensée abstraite et pensée pratique.

La conception de pragmatisme (conciliation de théorie et pratique) est aussi celle de la science, en tant que discipline et/ou méthode d´analyse.
Une théorie de l´action apparaît comme fondamentale pour une meilleure compréhension du problème du pragmatisme:

une théorie de l´action qui trouve dans la communication (et aussi dans la réception), le point de rencontre des différentes manifestations opératoires depuis les interactions jusqu´aux représentations, en passant par les rites, les différentes stratégies discursives impliquent ou s´impliquent dans une philosophie renouvelée de la communication ou la correspondance du rapport théorie/pratique, pour les rapports de sens/de signification et d´u-

tilisation, le sens de signification et le sens d'utilisation se matérialisent alors dans la théorie de l'action, impliquée dans l'analyse pragmatique du discours, mais aussi et éventuellement, outre l'acte de l'interprétation, dans l'acte de la création.

Par contre, le contexte est le support pour les différentes organisations et hiérarchies du texte du discours de la communication, ce qui fait que le message soit interpreté par le locuteur à travers le désir de l'acte d'énonciation et des énoncés, pour que, dans le message, les interlocuteurs deviennent des acteurs de la communication, où l'idéologie humaine impose à vrai dire la direction d'une pratique de l'histoire du discours, comme relation de nature sociale et culturelle du comportement humain dans la préméditation des propos énonciatifs.

Qui, à qui, d'où, quand, comment:
voici quelques-unes des interrogations possibles à propos du pragmatisme, que Bakhtine en 1929 définit déjà comme "**principe dialogique**", en tant que principe des interactions et des interdisciplinarités de toute la théorie de l'énonciation.

L'incidence pratique des énoncés se situe au niveau de la rhétorique, de l'expression comme acte de la manifestation cohérente, dont la vérité esthétique du discours est l'immanence d'une double présence, du producteur et du récepteur, comme interlocuteur d'une (même) théorie de l'action.

L'analyse pragmatique ne remplace aucune autre analyse, cependant elle les prolonge dans des domaines nouveaux de la communication, dans une interaction avec d'autres disciplines, déterminantes d'une vérité et d'une volonté d'affirmation et de compréhension, dans une perspective très vaste de la connaissance humaine.

L'objet du pragmatisme ne s'en tient pas aux règles, mais par contre à des constantes permanentes, à savoir la formalisation logique, la théorisation des mondes possibles (détermination d'ensembles cohérents de contexte et d'énoncé), et le principe de l'argumentation (à propos de l'effet du sens).
Ce sont là quelques questions d'une intégration et d'une systématisation possibles, dans une théorie de l'action,

à un niveau spécifique, mais aussi dans une théorie de la communication, à un niveau général.

La relation contexte/énoncé préfigure la vérité même du texte du discours:

> le pragmatisme propose comme idée générale la réalisation pratique d'objectifs d'énonciation; donc l'effet du sens passe par l'idée d'échange, de transmissibilité, parmi les répertoires et locuteurs possibles, révélateurs d'une vérité, d'une cohérence et d'un sens;
> dans l'articulation de l'objet et du contexte, du contexte et de l'énoncé, de l'énoncé et du temps, du locuteur et de l'interlocuteur, de la proposition esthétique et de la réalité, l'idée d'une communication intégrée, l'idée de la réception générale.

5.1.4.
POUR UNE RECEPTION GLOBALE DES FRESQUES DES GARES MARITIMES

Les fresques des gares maritimes de Lisboa sont l'expression la plus représentative des années 40, soit au Portugal, soit même dans l'oeuvre d'Almada.
Almada s'impose comme poète et peintre, où la peinture est le symbole d'une étroite liaison entre le dire et le faire, entre la forme et la couleur.
La poésie est alors, chez Almada, l'extension réelle du prolongement au niveau d'une correspondance interdisciplinaire qui a caractérisé, d'ailleurs, la première génération moderniste au Portugal.

Les fresques des gares signifient la peinture de la solitude portugaise, interprétation sociologique du Portugal sans les portugais:

> Almada s'engage tout à fait dans la situation (toute complexe) de l'être.

Almada est aussi le sujet d'une émergence du discours de la solitude, solitude criée et non pardonnée, au milieu de la vie nationale qui a "**séculos de dúvida e de incoerência**", selon José-Augusto França.
Les fresques symbolisent encore le sens créatif de la patrie portugaise du XXème siècle qu'Almada a toujours exigé.
En quelque mesure, "Ultimatum Futurista" (1917), et "Direcção Unica" (1932) définissent, tous les deux, les vrais moments capitaux:

> le premier d'un discours futuriste et international, avant l'émigration pour Paris en 1919, et le deuxième, d'un discours post-futuriste et national, à compléter l'arrivée de Madrid; dans le premier cas, c'est le départ, le voyage, l'émigration qui se révèle réelle, dans le deuxième cas, c'est l'arrivée qui se révèle réalité d'un destin collectif qui fait l'invention de la solitude et de "saudade".

Entre le départ et l'arrivée (aller/retour), Almada projette et réalise un grand voyage, dans et hors le Portugal, extrêmement fructueux pour la construction mentale des idées et aussi pour la recherche d'un portrait collectif de tous les portugais.

Les peintres de notre solitude constituent la réponse individuelle dans un pays où la croyance n'existe pas, cela est encore la réponse aussi de la modernité effective à une histoire sans avenir "**a dormir desde Camões**" (188).

Après la réalisation des fresques des gares, il apparaît dans la revue "Panorama" (n 31 - 1947), un texte de Diogo de Macedo sous le titre "A Arte e a Gare Maritima do Porto de Lisboa".
En fait, c'est un texte où le témoin surmonte la critique. D'ailleurs, c'est un texte très important pour vérifier en vérité la réception possible et première aux muraux, à cette époque-là.
Diogo de Macedo, dans son texte, nous révèle ce qui a toujours caractérisé la réception de la modernité au Portugal:

> l'indifférence et le mépris qui sont la démonstration, toute pratique, de l'incapacité de l'homme et de la collectivité à jouer leur avenir; et c'est pour cela qu'il existe un "**pessimismo da raca**" et une "**desconfianca provinciana**".

L'indifférence est un indice de létargie, aussi indice d'inconscience et de passivité et même déviation ou absence des attitudes d'analyse, de critique, du goût, de la sensibilité et du beau.

Les fresques des gares de Lisboa, que les portugais ne connaissent pas, ont des conditions privilégiées, selon Diogo de Macedo, "**para ser um porto panorâmico de Arte moderna**".
La gare maritime d'Alcântara sera, pour D. de Macedo, le premier exemple d'une "**via de cais monumental** ... **com carácter maritimo**".

---

188 - Almada Negreiros, "Ultimatum futurista às geracões portuguesas do século XX", in Portugal Futurista, Lisboa - 1917.

Dans le contexte de la théorie de la réception, les fresques des gares peuvent et doivent être objet de compréhension, peut-être aussi objet de l'auto-réception.

Almada Negreiros, au-delà de produire un discours épique tout à fait remarquable, réalise encore un travail de synthèse qui passe obligatoirement par son engagement personnel, notamment intégré dans la génération moderniste de 1915. Almada affirme toujours la cohérence finale et définitive d'une totalité moderniste que les fresques ont aussi représentée par le discours, à la fois d'analyse et de synthèse, du réel et de l'imaginaire, du passé et du futur, de la connaissance du Portugal et des portugais (par coeur), ou la vraie découverte du Portugal dans l'histoire du XXème siècle.

Les fresques des gares maritimes s'interprètent dans une perspective de l'auto-réception en relevant une autre capacité d'intervention à l'histoire culturelle et artistique d'un peuple, de sa mémoire collective et de son discours.

Les relations que les fresques établissent avec le spectateur, comme message d'un acte de communication visuelle et esthétique impliquent une meilleure compréhension, en matérialisant une idée de modernité qui apparaît en 1915, et c'est pour cela que l'on consacre l'affirmation des vrais sentiments des portugais à partir des fresques comme document du peuple et de la société portugaise.

Il y a plusieurs synthèses possibles dans les fresques:

> au niveau du temps et de l'espace, au niveau de la collectivité portugaise et encore au niveau de l'individualité d'Almada.

Par conséquent, elles signifient et elles constituent l'expression d'une totalité liée à l'unité nationale et culturelle la plus profonde.

Dans la vie collective portugaise, les fresques sont ce qu'elles sont:

> d'une valeur réelle dans la consécration définitive, l'analyse et la synthèse du discours national où les époques se touchent, se superposent et où l'on fait croyance à la patrie portugaise du XXème siècle, l'avant-garde d'un

temps nouveau, le lieu des expressions réalistes.

Dans l'individualité d'Almada, l'oeuvre nous apparaît en justifiant le trajet et le projet, dans le passé et dans le futur, où l'avant-garde d'Almada est le lieu des codes essentiels, du visible et de l'invisible, ou le rapport que l'on peut établir entre la peinture primitive portugaise et l'antiquité classique déterminée par le nombre sacré.
Il s'agit de la clé de la figuration et de l'abstraction en tant que rencontre d'une communication parfaite.

Communication avec opinion dans les gares, et communication sans opinion à la Fondation Gulbenkian ("Começar" - 1969), ou le chemin de la figuration sans abstraction, et le chemin de l'abstraction sans la figuration, toujours la compatibilité possible d'un même discours (à des moments précis) qui se joue dans toute sa vie à se complé(men)ter.

Si les fresques constituent l'expression la plus significative de la peinture de notre solitude et la réponse individuelle à l'histoire portugaise, "Começar" est l'expression la plus représentative de l'essence de la création ou la réponse collective au rapport histoire universelle vs civilisation occidentale.

Entre la réponse individuelle et la réponse collective, il y a un même comportement structuré dans l'idée de la règle unique de la culture universelle originaire du canon et du nombre.
"Na história unida do Céu e da Terra, o Mito é o texto do Logos e este o verificável daquele" (Almada par lui-même, in "Mito - Alegoria - Símbolo") ce qui nous amène à affirmer que "Começar" en tant que poème graphique, se situe sur le plan du mythe, et les fresques des gares en tant que poème pictural se situent sur le plan du Logos.

Les fresques des gares maritimes s'affirment à tous les niveaux comme le monument de la véritable nationalisation de la culture artistique portugaise, de l'idée génuine lusitanienne, où la connaissance (Logos) est aussi simulation d'une mythologie, d'un discours allégorique.

Le processus de la modernité ou de plusieurs modernités chez Almada, est un processus éminemmemt pé-

dagogique, d'une pédagogie de la culture artistique qui s'explicite mieux dans son tout, où achever et commencer la vérité initiale de "Orpheu" des années 15 a été la raison de l'affirmation de l'esprit lusitanien.

Avec les fresques des gares de Lisboa, Almada se comporte comme un portugais "**sem mestre/sem discipulos**", ou l'expression d'un signifié le plus profond dans l'histoire de la culture artistique portugaise.
Ainsi, les fresques signifient:

- le moment axial de la peinture portugaise des annés 40, ou
- le prolongement de l'esprit moderniste de l'Exposition du Monde Portugais;

donc:

- l'expression de "Mito - Alegoria - Símbolo" comme le monument au Mythe, de la reconnaissance des panneaux de Nuno Goncalves (S. Vicente de Fora), du quotidien à Lisboa, entre la ville et la mer, du Tejo, la redécouverte du passé, dans un art monumental, ou la rencontre épidermique d'une mémoire, rencontre et non-rencontre entre l'universalisme européen et le nationalisme d'Almada.

Par conséquent, la thématique monumentaliste de l'authenticité lusitanienne a son origine, pour l'essentiel, dans:

- le sens épique du rappel océanique, et;
- le portrait dramatique et populaire de la vie tout près du fleuve.

L'expression néo-cubiste (post-picassienne) trouve chez Almada Negreiros la similitude entre le réel et l'imaginaire, entre l'utopie et la nostalgie, ou l'émergence encore d'un futurisme éloigné projeté immédiatement dans la relation d'une constructivité de nature néo-réaliste.

Les fresques des gares maritimes (projet achevé mais non continué) sont la peinture épique ou le Message ("Ode Maritima") d'un discours esthétique à l'unique:

- révélation d'une correspondance avec la réalité nationale portugaise, déterminée avant par la génération de "Orpheu",
- renaissance des propos modernistes des premières générations, ainsi que des propos de

l'antiquité classique.

Les fresques des gares constituent un projet monumental non continué (où, par exemple, des propositions comme celle de Júlio Resende "Mar Novo" n'a pas été concrétisée).
Peintures épiques, authentiques oasis du panorama national portugais, résultat circonstanciel d'une convergence des générations et d'une volonté individuelle et irreprimable d'Almada.
Les fresques s'assument alors, et simultanément comme:

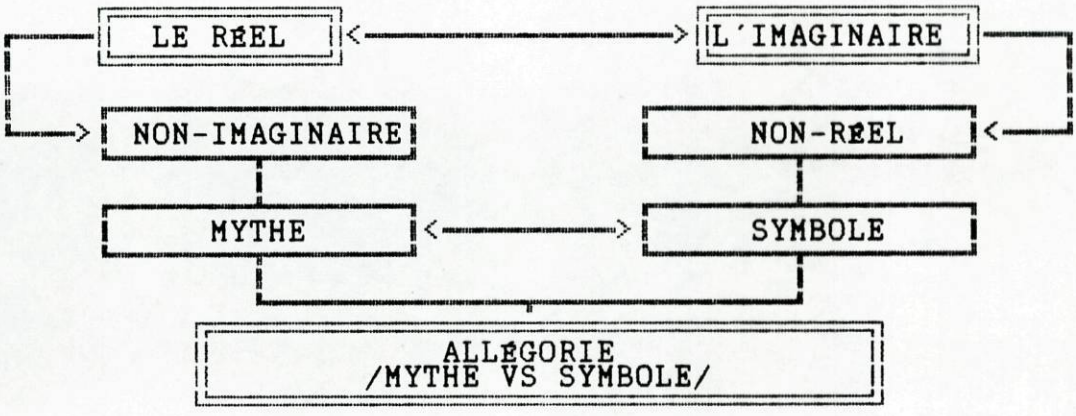
- l'itinéraire de l'art moderne au Portugal, et
- l'itinéraire de l'art moderne chez Almada; et c'est pour cela qu'il est possible de faire la référence des fresques comme le seul monument lusitanien du XXème siècle.

Monument comme symbole du discours de l'histoire lusitanienne, mais aussi comme discours d'une plasticité tout à fait génuine:

- art narratif à travers la présence du quotidien, qui se considère dans l'idée du folklore historiciste dans "D. Fuas Roupinho", comme encore dans l'idée du symbolisme historiciste dans "A Nau Catrineta" déjà allégorie murale;
- le sens naif d'un certain discours d'Almada, comme fondement de l'art narratif, ou
  a) la situation scénographique,
  b) le mouvement linéaire et circulaire,
  c) le caractère simple et populaire, et
  d) le réel et l'imaginaire, le symbole et le mythe, comme des constantes d'un discours prédominamment allégorique.

La simulation scénographique signifie dans les fresques, en quelque sorte, l'essentiel de la surface de la peinture murale.

Dans le discours maritime de la joie lumineuse, ou du discours de la clarté chromatique et du contraste poétique, le rapport entre le réel et l'imaginaire s'organise fonctionnellement au niveau de la triade mythe, allégorie et symbole.

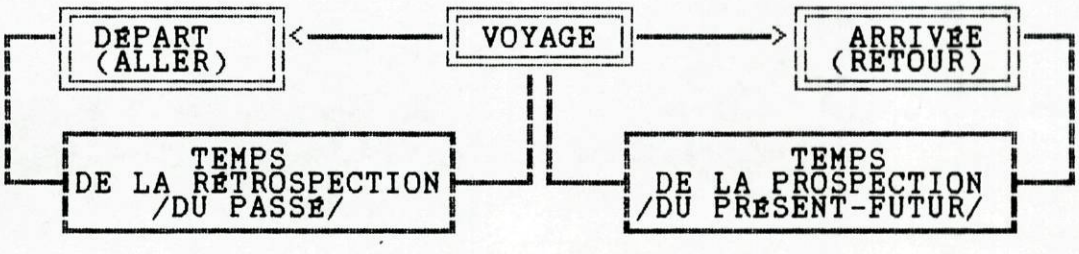


Dans le discours allégorique ou discours maritime, le rapport entre la terre et la mer, ou entre l´Océan et la Terre, est la matérialisation dialectique entre:

- le désespoir de l´abandon dans la mer, et
- la promesse du retour;

ou, la peinture "D. Fuas Roupinho" se consacre comme la présentation initiale du réel à l´imaginaire, en tant que Mythe/de l´imaginaire au réel, en tant que Symbole, ou l´action narrative de l´histoire s´achève dans une rencontre du voyage, c´est-à-dire, entre le départ et l´arrivée (ou l´idée d´aller et du retour).

Le présent-futur du discours plastique d´Almada ne serait plus celui d´une idée rétrograde de conception historique, du voyage comme départ, mais par contre, d´une idée innovatrice du voyage comme arrivée, ou le présent indice de futur/projet du voyage, prospection des temps nouveaux et à la découverte de l´identité finale.



Entre la terre et la mer, ou entre le Portugal et l´Océan, entre Lisboa/quai du départ et de l´arrivée,

et l'Océan/lieu de l'aventure et de la découverte, le voyage est la contention des moments parfois épiques du monde lusitanien, la raison et le mouvement d'un peuple; c'est-à-dire que dans les fresques des quais, le voyage, c'est l'éternel leitmotiv qui organise, selon Almada, la vision (portugaise) du monde.

Le voyage comme leitmotiv est simultanément le paradigme et le syntagme d'une structure remarquable du discours.
Les convergences culturelles, sociales et humaines (fixées dans les fresques) ne se situent pas dans l'idée/thème du voyage en tant que leitmotiv, qui fait le transfert de la séquence discursive, mais dans l'arrivée proprement dite.

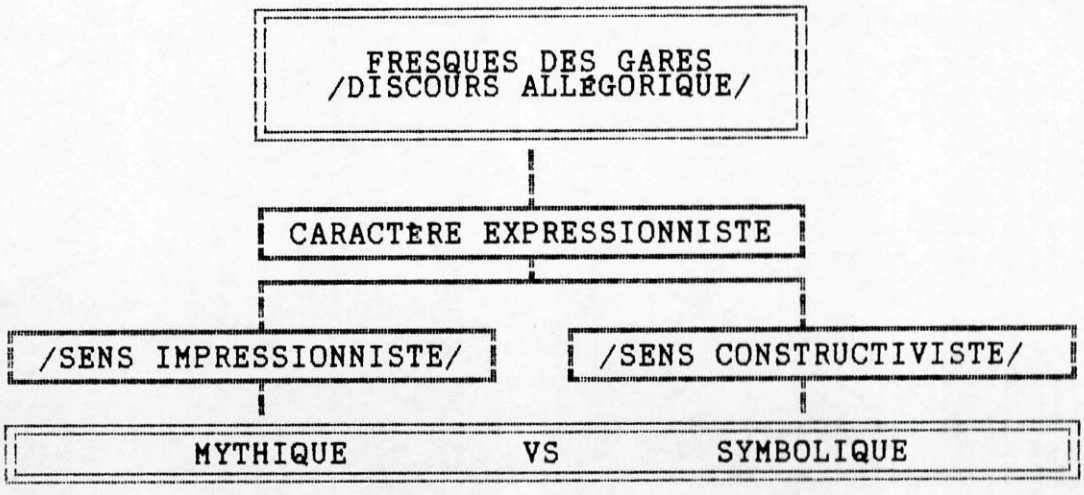
Dans l'arrivée ou chez ceux qui restent, après la réussite du départ, ou ne réussissant jamais à partir, comme rencontre finale qui se déroule d'une façon assez futuriste du voyage au retour, la rencontre effective de l'histoire ancienne et populaire avec le jour-à-jour de Lisboa.
Par conséquent, le voyage (du leitmotiv des fresques des gares) transcende comme l'idée fondamentale du retour/arrivée comme temps du présent avec le futur, en opposition au temps du présent sans le futur, ou le départ sans retour est l'accord pour une disponibilité de l'histoire portugaise, de réconciliation nationale pour la compréhension européenne. Pour cela l'admission du voyage-retour (ou l'arrivée) est l'énonciation/signification d'un temps réel en opposition au temps mythique, tandis que (et en opposition encore) le voyage-départ a été l'énonciation/signification d'un temps imaginaire en opposition au temps symbolique et réel.

L'un des aspects liés à la plasticité des fresques est celui de la lumière, comme médiation entre la forme et la couleur, et il est aussi l'indice d'une grande projection dans la scénographie révélée par le discours narratif des fresques.

Et si le caractère expressionniste a eu lieu, alors le résultat à la fois impressionniste et post-impressionniste (d'un certain constructivisme) se justifie en accord avec la référence d'extrapolation de l'essence du discours des fresques des années 40, marquant un moment capital:
- aussi de la récupération de l'esprit impres-

sionniste qui n'a pas eu lieu au Portugal;
- de la reformulation de l'idéaire post-cubiste et picassien;
- de la construction expressionniste du néo-réalisme et du surréalisme.

Naturellement, le sujet de la lumière est de premier plan, encore dira-t-on en plus, que la référence principale à la méthode cézannienne est la différenciation entre l'approche et l'éloignement en caractérisant les sens impressionniste et constructiviste du discours allégorique (du Mythe au Symbole).



Le discours allégorique chez Almada est matérialisé par l'idée de "**alegria luminosa**", ce que nous a dit Fernando Pernes, c'est-à-dire, une relation de luminosité qui démontre l'idée de clair-ombre dans un support de la représentation en réaffirmant la densité des couleurs et des formes.

Dans la peinture d'Almada, le poète et le dessinateur seront des éléments fondamentaux pour la présence de la lumière-couleur, comme qualité et comme organisation du discours impressionniste, à accorder:
- au niveau d'une luminosité de Lisboa, en opposition à l'absence du temps impressionniste;
- au niveau du passage urbain en cohérence et résonance avec les marques médiévales et renaissantistes.

La lumière donne à la géométrie du contexte figuratif, la temporalité narrative des fresques, tout à fait différente à Alcântara, et aussi à Rocha do Conde de Obidos; c'est-à-dire que l'idée de la lumière est conditionnée par le rapport clair-ombre ce qui nous pose la question de la représentation et de la signification du discours plastique.

Par contre, la lumière est un élément d'intervention dans un contexte de nature communicationnelle. C'est-à-dire, à une action d'introspection du discours esthétique correspond une action de transmutation du spectateur dans sa structure narrative, où le spectateur-acteur est simultanément le personnage et le miroir de chacun de nous.

Par la peinture d'Alcântara l'événement du dialogue, se révèle à travers le discours avec le spectateur.

Par la peinture de Rocha do Conde de Obidos l'événement d'auto-dialogue de l'introspection, se révèle à travers le spectateur avec le discours, comme s'il était possible de faire dépendre de nous l'avenir.

Les peintures de Rocha do Conde de Obidos, au-delà d'un sens constructif, signifient et représentent, en relation à Alcântara, quelque chose en plus:

- elles achèvent le processus épique qui a été commencé à Alcântara;
- elles complètent symboliquement le mythe du discours du lusitanien par la durée;
- dans la célébration mythique (initiale) des moments d'une vision du monde qui pour les portugais veut-dire "saudade";
- elles représentent une plus grande efficace de la performance de communication;
- elles assument le portugais comme sujet tout entier;
- elles achèvent la renaissance futuriste (de 1917) à Alcântara, à travers la simulation constructiviste qui est originée par le processus picassien et néo-cubiste.

Dans les peintures des fresques, principalement les fresques de Rocha do Conde de Obidos, la problématique de la lumière trouve une nouvelle expression, en déterminant d'une façon tout à fait plus efficace le

contraste clair-ombre en opposition à l'idée de luminosité des peintures d'Alcântara.

Le clair-ombre est la progression finale de la lumière que les peintures nous révèlent, et implique l'horizon du paysage quotidien à Lisboa comme paradigme à tout dire, où la morphologie des dernières fresques nous suggèrent une fragmentation des formes et des personnages par la distortion structurale qui a abouti à l'idéaire de nature cubiste, par exemple, dans le triptyque "Domingo Lisboeta" où se joue une symbiose, soit des thèmes du quotidien, soit des questions relatives à la fonctionnalité de la communication.

Peut-être que c'est dans une perspective de distance que s'impose le rapport entre Lisboa et le Tejo, approche plus grande ou "**distanciação do pintor perante si próprio e frente à realidade do país**", selon F. Pernes.
La distance entre la ville et le fleuve symbolise le rapport entre la terre et la mer, où le fait de faire approcher le quotidien avec l'histoire, est la seule façon de donner à voir ce que signifie tout ce qui se trouve entre Lisboa et la mer, d'une manière mythique et allégorique, tandis que le discours du peintre est le discours du spectateur par l'action transposée, et que le peintre et le spectateur retournent au discours de la peinture reconciliés par l'énoncé et par l'énonciation.

D'un autre côté, le rapport entre le peintre et le spectateur sera le rapport entre l'individuel et le collectif qui a reçu toujours au Portugal une réception négative.

L'évidence sociale, culturelle et mentale qui a séparé le Portugal des portugais depuis toujours, fait qu'Almada nous propose la réciprocité active entre l'individu et la collectivité dans le sens des droits humains et dans le sens de l'invention du Portugal nouveau du XXème siècle.

Avec beaucoup de clarté, les fresques des gares enregistrent une attitude discursive de convergence de l'homme dans l'histoire et de l'histoire dans l'homme.

La fonction du peintre est l'émergence du sujet en tant qu'acteur du discours et elle est synonyme

de l'annulation des espaces (et temps) qui font la convergence dans une cohérente scénographie du discours du quotidien, de l'avenir et de la modernité, en opposition au passé et à l'académisme, d'ailleurs rejetés par Almada.

La dimension authentique des gares maritimes est le seul portrait de lusitanien et elle est aussi la consécration d'un accord mythique avec l'actualité nationale portugaise.

5.2.
ENQUETE

Dans ce deuxième chapitre, on se propose de questionner les situations qui concernent l'enquête et le questionnaire, soit au niveau de la réception, soit au niveau des résultats.
Il s'agit de présenter les idées essentielles en ce qui concerne le phénomène de la réception, la réception et l'enquête, l'enquête proprement dite, les données et les résultats.
À savoir,

a) au niveau du phénomène de la réception:
   - la perspective de la réception et le concept d'histoire de la réception;
   - la compréhension comme la raison d'un exercice d'analyse/d'un exercice de réception;
   - la réception et l'horizon d'attente du spectateur;
   - la réception comme la méthodologie possible pour une réanalyse de l'essence esthétique;
   - la réception à l'oeuvre et à la modernité d'Almada;

b) au niveau de la réception et de l'enquête:
   - la réception et le rapport entre la réalité et le contexte;
   - de la réalité du contexte à la réalité de l'objet;
   - de la théorie à la pratique de l'hypothèse, et de la réalité au contexte du discours;
   - l'idée de la réception comme le résultat de la transposition de l'hypothèse en discours;
   - la formulation des hypothèses, et l'investigation de la pratique de communication;

c) au niveau de l'enquête proprement dite:
   - Almada et les avant-gardes européennes;
   - Almada et la modernité;
   - Almada et le Portugal;
   - les fresques des gares maritimes;
   - la pédagogie artistique dans la modernité d'Almada;

d) au niveau des données:
   - les niveaux du public choisi;
   - les questions de choix multiple et la question ou-

verte;
- les questions et les réponses: la réponse positive, la réponse négative, et l´absence de réponse;
- l´hypothèse des fresques des gares comme réalité, la modernité portugaise comme contexte;
- l´explicitation de la réception (actuelle), soit de l´hypothèse, soit d´Almada;

e) au niveau des résultats:
- les fresques, le Portugal et le XXème siècle;
- l´hypothèse de la théorie, l´hypothèse de la pratique;
- le discours de la réalité, le discours du contexte;
- l´imagination de la réalité;
- l´identité artistique.

5.2.1.
LE PHÉNOMÈNE DE LA RÉCEPTION

La modernité d'Almada Negreiros (réalisée à partir de la première génération moderniste de "Orpheu" et de "Portugal Futurista") matérialise une action artistique déterminée, dont la compréhension est la raison non seulement d'un exercice d'analyse, mais aussi d'un exercice de réception.

La réception à l'oeuvre et à la modernité d'Almada se présente comme la condition nécessaire pour comprendre dans sa totalité le sens esthétique de ses propos.
Le revivalisme, phénomène généralisé et international, supporte le besoin d'une relecture des avant-gardes du XXème siècle; relecture qui signifie une révision cyclique de la contribution des avant-gardes et des tendances à une revalorisation des moments les plus représentatifs d'un passé récent.

Le phénomène revivaliste est entendu dans la perspective de la réception. On entend par concept d'"**histoire de la réception**", selon H. Robert Jauss (in, Pour une Esthétique de la Réception", Gallimard - Paris, 1978), une certaine dynamique historique basée sur les valeurs et sur la hiérarchie; d'où la production du changement d'horizons est essentielle pour l'oeuvre ou le fait esthétique d'une époque déterminée:

> la réception serait ainsi l'équation esthétique, en termes de revalorisation possible de l'objet artistique; cette revalorisation part de la conscience et de la compréhension de la différence entre le passé et le présent de l'expérience esthétique.

Par contre et encore, le phénomène revivaliste s'assume éventuellement dans la perspective de la théorie de la réception, comme méthodologie possible pour une réanalyse de l'essence esthétique:

> pour cela, l'évolution de l'horizon de la ré-

ception va aboutir dans le sens de l'empatie ou de l'identification avec le temps culturel révisé et récupéré, la conscience d'une mémoire collective, simultanément résultat du revivalisme comme acte, et de la réception comme action programmée et systématisée.

La réception est une (nouvelle) vision de l'objet esthétique et artistique, rétrospective et prospective, parce qu'en revalorisant le passé dans le présent, implicitement le futur se propose comme temps des propos artistiques révisés.
La revalorisation des phénomènes artistiques passera inévitablement par une idée de symbiose entre les racines civilisationnelles les plus profondes et la modernité la plus actualisée, où la transformation de la mentalité et du comportement de l'homme est le résultat d'une évolution culturelle, sociale et politique, et c'est encore la condition effective et non-équivoque pour que la réception se matérialise.

C'est l'idée d'affirmation collective qui donne au phénomène artistique la vitalité que la réception démontre.
C'est-à-dire, la différence ou le feed back entre le passé et le présent, justifiera la réception comme condition de survivance, comme condition pour notre mémoire collective.
Pour cela encore, l'art ne peut pas être entendu comme histoire exclusive de la création et de l'oeuvre d'art, dans le contexte de l'unicité temporelle.

L'art , pour que la réception soit fonctionnelle, devra être ouvert, afin de permettre une permanente équation de nature à la fois dynamique et dialectique.

Comme nous l'a dit E. M. Melo e Castro, l'avant-garde est la "**metáfora do desejo louco de acelerar o tempo**", ou le désir de dépasser le temps même:
en projetant l'art pour l'avenir, en conséquence de la constitution de l'héritage et de la mémoire de notre continuité culturelle et historique.

Dans les mouvements de modernité et d'avant-garde, la réception implique la totalité qui va de la négation à l'affirmation, dès le moment de l'époque

jusqu'au moment actuel.
La réception avant-gardiste possède un potentiel très riche d'interprétations, susceptible de faire la détermination de paradigmes qui dépassent l'horizon d'attente du spectateur, selon Jauss.
Cependant, et dans la perspective de la théorie de l'information, l'avant-garde, ou d'une autre façon générique, l'histoire de l'art, se constitue comme dialectique entre la plus haute et la plus basse entropie.

Le cas du modernisme portugais est exemplaire en ce qui concerne une situation paradigmatique comme originaire d'une compréhension en même temps progressive et historique.

D'une anthropologie structurale, selon Lévi-Strauss, naissent les mouvements et les contre-mouvements, ou le palimpseste des générations successives, où l'"**archéologie du futur**" serait la conception d'une anticipation du futur et d'une intégration dans un héritage culturel, ou l'art avancé (d'avant-garde) a de fortes implications psycho-sociologiques:

> l'insatisfaction, l'agressivité et l'expérimentation, s'assument comme un vrai moteur de la rénovation moderniste.

5.2.2.
LA RÉCEPTION ET L'ENQUETE

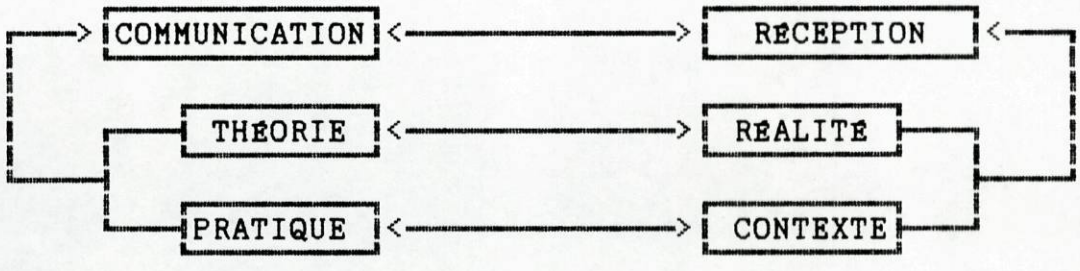
La réception, ou l'acte de communication même, matérialise l'établissement du rapport entre la réalité et le contexte, comme axe paradigmatique (et syntagmatique) réalisé par l'investigation et par la pratique, ou l'idée d'une certaine pédagogie qui dépasse de l'empirique au documental un même apprentissage social et culturel.

L'objet ou le message s'impose comme projet de réception:

> à travers l'analyse des concepts et de la formulation des hypothèses, l'investigation de la pratique de communication.

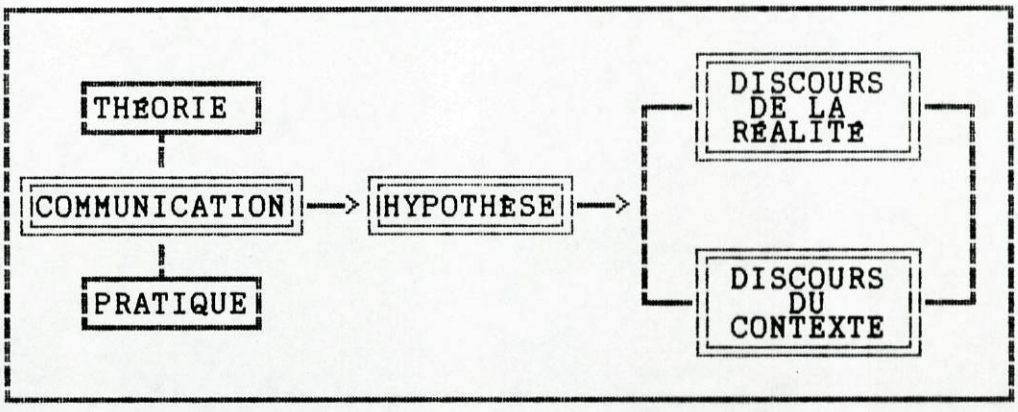
L'objet artistique et esthétique constitue l'idée de communication et l'idée de réception:

> entre la communication et la réception, le projet qui fait corporiser la théorie dans la pratique, qui fait la liaison entre l'hypothèse et la théorie, originairement référentes d'une réalité et d'un contexte.

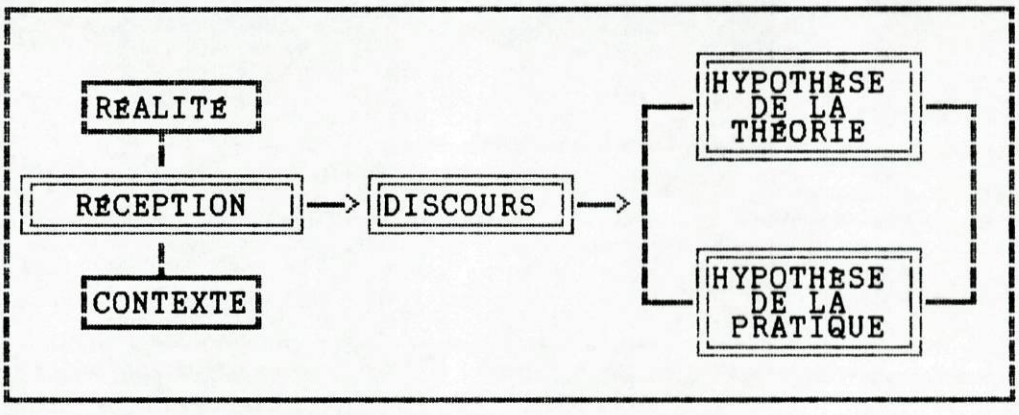


Dans une perspective, simultanément de communication et de réception, ou la possibilité, qui de la théorie à la pratique s'impose comme hypothèse, et qui de la réalité au contexte s'impose comme discours.

a)



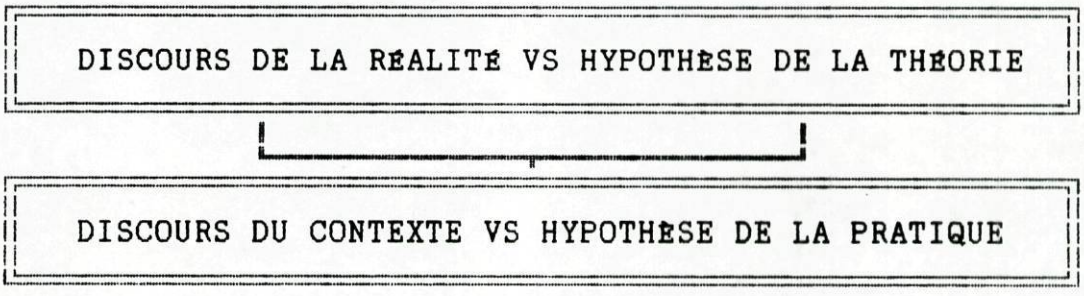
b)



Naturellement, et d'une façon générale, la relation entre la communication et la réception, est la synthèse de:

1. discours de la réalité, du contexte, de l'hypothèse de la théorie et de la pratique;
2. discours du contexte, de la réalité, de l'hypothèse, de la théorie et de la pratique;
3. hypothèse de la théorie, de la pratique, du discours de la réalité et du contexte;
4. hypothèse de la pratique, de la théorie, du discours de la réalité et du contexte.

Ou alors:



La méthode scientifique prétend clarifier la question du discours esthétique, comme phénoménologie du contexte communicationnel et de la réception.
Il s'agit d'une méthode qui articule l'hypothèse à la théorie ou le principe du passage à la pratique du discours.
Il faut mettre en évidence les rapports de cause et effet, ou l'idée de la réception comme résultat de la transposition de l'hypothèse en discours.
Le discours consacre le sens de la distinction comme paradigme, d'ailleurs en faisant partie déjà de l'hypothèse de la communication ou du répertoire de la communication.
L'hypothèse est l'équation que le discours propose comme réponse.

Entre l'équation et la réponse, il découle la distance et la différence matérialisée par le discours dans le propos de la communication, et l'émetteur au récepteur/le contexte de l'acte interprétatif qui se transfert systématiquement, dès le répertoire qui donne corps à l'équation/conception, jusqu'au répertoire qui donne corps à la réponse/réalisation.
Malgré tout, la phénoménologie de la réception consacre, outre d'autres choses, et comme idée supra-communicationnelle, la vérification, soit de l'hypothèse/équation, soit du discours/réponse.

Vérifier l'hypothèse, c'est aussi la constatation d'une adéquation entre le principe et la fin, c'est-à-dire, entre la pré-hypothèse ou l'équation, et la post-hypothèse ou discours, ou la matérialisation de la réception, comme idée paradigmatique qui lie l'objet à la réalité d'un ou de plusieurs contextes.
En d'autres mots, tout cela correspondra au sens de la

construction de l'interprétation, comme dernier et principal objectif de la réception.

Clarifier la question du discours esthétique au niveau de la réception et par la méthode scientifique, signifie essentiellement l'utilisation de processus expérimentaux qui puissent de quelque façon, et au-delà de leur insuffisance mais nécessité, nous révéler un univers d'opinions lié en quelque mesure à la théorie et à la pratique, aussi bien à la conception qu'à la réalisation.
L'expérimentation qui est organisée à travers les tests ou enquêtes, nous fait déterminer en fait la réalité du contexte et de la réception.

L'observation est la condition essentielle pour une stratégie de l'expérimentation:

> pour cela, l'observation serait le principe de construction de l'interprétation que l'acte expérimental prétend révéler.

Il s'agit d'un acte expérimental organisé dans le sens d'une adéquation et reformulation de contextes et de réalités, face à l'objet questionné.
L'acte expérimental lié à une méthodologie scientifique devrait signifier la planification comme investigation d'une observation structurée.

La situation expérimentale d'une enquête conditionne la relation thématique questionnée à un univers de variables par la révélation de ses interactions.
La validité de l'expérience doit être celle de la validité interne et externe; ce qui veut dire que les principaux plans de l'expérience doivent être convergents à une évaluation des résultats en fonction des expectatives initiales:

> à travers, soit de la structure et de la cohérence de l'enquête/questionnaire, soit à travers la sélection des niveaux d'essai, ou encore et finalement à travers le traitement statistique, révélateur final d'un projet de réception.

Dans une première approche, et relativement au thème de ce travail de thèse, quelques situations ont été organisées dans la perspective de la réception actuelle à l'oeuvre d'Almada Negreiros, comme:

1. Almada Negreiros et le Portugal;
2. Almada Negreiros et les avant-gardes euro-

péennes;

3. Almada Negreiros et la modernité: le rapport entre la littérature et les arts plastiques;
4. Les fresques des gares maritimes de Lisboa, dans le contexte spécifique de l'oeuvre d'Almada, et dans le contexte général de l'expression artistique portugaise du XXème siècle;
5. La pédagogie artistique dans la modernité d'Almada Negreiros.

Les situations indiquées ou les situations thématiques prétendent questionner, dans l'essentiel:

a) la problématique de la modernité portugaise;
b) l'apport d'Almada Negreiros, dans une perspective de la communication et de l'idée inter-culturelle.

Au-delà de l'essai de systématisation, la structure qui se présente part d'un présupposé qui est celui de la constatation de la réalité et du contexte, de l'oeuvre d'Almada et notamment des fresques des gares maritimes, et on prétend encore faire le chemin du rapport inter-culturel, soit entre la réalité portugaise et les avant-gardes européennes (et françaises), soit dans une relation d'interaction entre les arts plastiques et la littérature, comme encore la triade:

- les fresques des gares,
- le Portugal, et
- le XXème siècle.

L'organisation et la présentation des cinq situations thématiques sont la réponse à une logique de localisation de la problématique des fresques et pour cela, la réalité s'affirme par le contexte de la modernité et de l'avant-garde que l'oeuvre d'Almada propose, soit au Portugal, soit à l'étranger.

Fondamentalement, si l'on prétend réaliser une perspective de la réception actuelle à l'oeuvre d'Almada (dont les références thématiques fonctionnent comme niveaux ou variables à un <u>leitmotiv</u>, celui du <u>discours de la modernité</u>), le besoin de récupérer le témoin de situations liées à une culture artistique, en revalorisant l'expression de modernité d'Almada, est tout à fait évident.

De cette façon, le <u>corpus</u>, ainsi constitué, se propose

comme le centre nucléaire d'un schéma fonctionnel élaboré à partir d'un formulaire (questionnaire ou enquête) à organiser tout de suite.
Le passage de ce schéma structural ou paradigmatique à un formulaire développé se caractérise par une évidente intention d'articuler un ensemble d'informations qui matérialisent l'idée d'un pré-test en test proprement dit.

Le processus organisateur du formulaire a bénéficié de tout un travail préparatoire sur Almada, et de toute la perspective inhérente, soit au niveau des informations, soit au niveau du projet même d'analyse, qui se propose, ou lieu de l'idée d'interprétation.
L'organisation du questionnaire prétend répondre dans l'ordre:

à une exigence d'investigation;
à une exigence de communication;
à une exigence de réception.

Pour cela, et entre les questions et les réponses, de nature ouverte ou fermée, de nature libre ou conditionnée, l'option a lieu à travers une grille de situations posées dialectiquement:

où les questions et les réponses se présentent réciproquement, d'une forme à la fois négative et positive, dans le sens d'un traitement des résultats plus facile.

Les questions sont en fait fermées, les réponses sont préalablement fixées.
Cependant, il est important encore de prévoir l'hypothèse d'une réponse ouverte, ce qui sera inséré dans le questionnaire.
Le choix de ce type d'enquête prétend matérialiser ce qui suit:

1. essayer l'expérience de l'analyse proposée;
2. renvoyer la situation de l'enquête aussi universelle que possible;
3. faciliter la tâche de réponse, et uniformiser les options, au niveau de l'affirmation ou de la négation.

Par contre, et dans l'intention de faire l'élargissement le plus possible des hypothèses de réponse, on prévoit, au-delà des options oui et non, une troisième alternative en documentant la polémique et/ou la discordance, vers une autre réponse comme voie possible qui illustre la déviation aux rapports binaires structuralement proposés.

La formulation des questions devrait tenir compte naturellement du niveau culturel des personnes interrogées.
De toute façon, l'univers choisi correspond à un public scolaire (niveaux secondaire et supérieur).
Toutefois et du fait de la particularité du thème, n'étant pas obligatoirement de la connaissance de tous, on a fait l'option d'une approche de questions préliminaires de nature générique, et seulement après les questions de nature spécifique; et ceci, afin d'effectuer le passage ou la transition de la réalité du contexte vers la réalité de l'objet en cause.

Pour le questionnaire que l'on propose, un ensemble de qualités a été défini à partir de l'objectivité jusqu'à l'homogénéité, en passant par la pertinence, par l'exhaustion et par la rigueur.

Il est tout à fait important de dire, par contre, les objectifs principaux de l'enquête.
On pourrait dire que l'on prétend l'évaluation des conditions de réception.
C'est-à-dire, voir comment le thème en question -les fresques des gares maritimes et le modernisme portugaisse questionne, d'une façon correcte et actuelle dans le contexte de la société nationale.
Voir, par exemple, de quelle façon:

- se réalise ou non l'imagination d'avoir la capacité de constituer des images qui dépassent la réalité (selon G. Bachelard);
- se réalise ou non la lecture comme acte lié aux circonstances et à la vie quotidienne;
- se réalise ou non l'avant-garde afin de dépasser l'horizon d'attente;
- se réalise ou non notre milieu culturel traditionnellement soumis à l'étranger;
- se réalise ou non le "ideologema" de la critique hostile ou de l'hostilité du milieu;
- se réalise ou non la littérature ou l'art comme appareil, une production, un marché et une consommation, selon R. Escarpit;
- se réalise ou non le groupe social qui possède l'identité artistique plus nette d'être le groupe culturel, selon encore Escarpit;
- se réalise ou non le passage d'un niveau d'élite à un niveau de masses.

Le questionnaire prétend, comme cela est natu-

rel, confirmer ou infirmer les hypothèses:

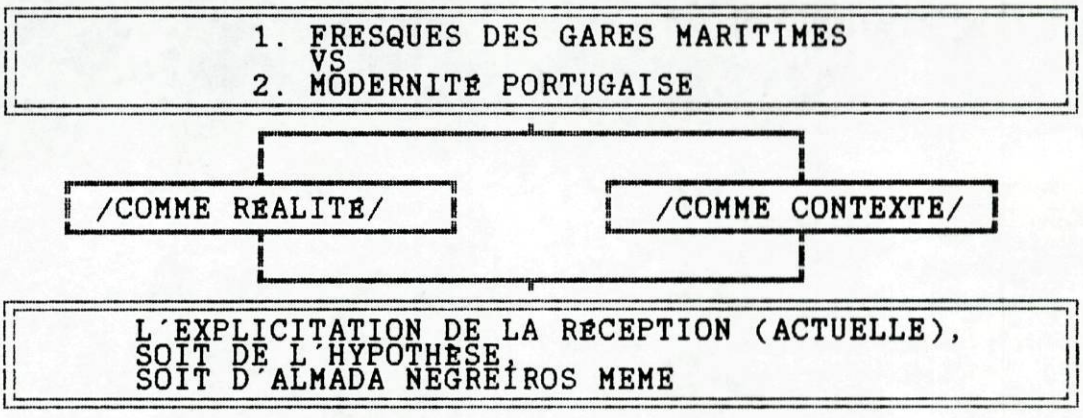
> afin de les préciser et de les compléter, en ordre à une concrétisation de l'objet d'étude où l'analyse comme projet de l'interprétation s'impose comme hypothèse de la réception, et la réception le prolongement ou non de l'hypothèse de l'analyse.

La méthode de l'enquête s'assume alors comme méthode de vérification des hypothèses de l'interprétation; ce qui veut dire qu'elle matérialise le différentiel entre l'observation et l'interprétation, acte de la réception, dont la vérification de la connaissance est le moyen le plus efficace pour la détermination du savoir culturel et artistique.
Dans l'enquête, le domaine cognitif opère en fait la matérialisation de la réception à travers l'hypothèse comme lieu premier de la connaissance, de l'observation, et du projet.
Cependant, et comme relation supposée "**il y a seulement l'hypothèse à partir du moment où se concrétise l'explicitation d'une relation entre faits observables**", selon Fraisse (in, "Traité de psychologie expérimentale", P.U.F., Paris - 1963).
Ce qui fait que dans le cas présent, c'est-à-dire, dans le contexte de la problématique moderniste d'Almada Negreiros, l'hypothèse formulable pour des effets du questionnaire ou de l'enquête, a un rapport objectif avec les conditions concrètes, avec la relation entre l'objet d'art et la réalité, ou entre le message, la production et la réception, le contexte qui fait engager les fresques des gares maritimes de Lisboa à la modernité.
L'hypothèse qui est proposée dans l'enquête, est l'explicitation de l'observable et de l'observé:

> d'un côté, les fresques des gares comme réalité, de l'autre, la modernité comme contexte.

Cette dualité est la corporisation de l'hypothèse matériellement justifiée ou non par l'enquête, qui nous élucide du niveau de réception à l'hypothèse proposée.
L'idée de réception alors, n'est pas celle de la communication comme moyen et comme fin, mais celle du projet de l'hypothèse qui se formule, mais qui, et malgré tout, doit coincider avec la réalité du propos du discours esthétique.

Hypothèse posée dans le questionnaire:

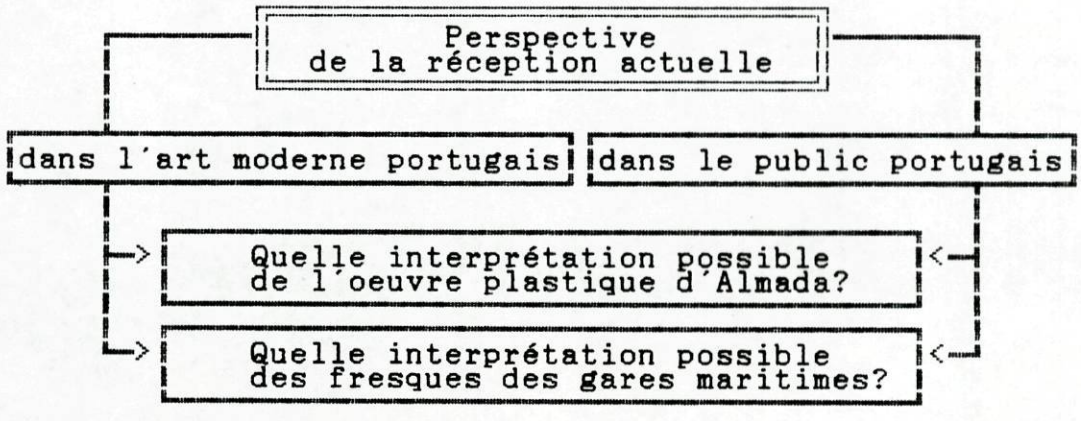


5.2.3.
L´ENQUETE

Avec l´enquête, on propose un regard bien net sur la situation de la réception même, en ce qui concerne l´oeuvre d´Almada Negreiros, notamment les fresques des gares maritimes, dans la perspective de notre époque.
Entre l´enquête et les résultats, les données se présentent comme la substance permettant de localiser dans le temps et dans l´espace, non seulement le public choisi, comme aussi la définition concrète et spécifique d´un contexte qui est le contexte de la réception même.

Avec l´enquête, les données se proposent comme le résultat à la fois définitif et provisoire de l´oeuvre, en ce qui concerne la réception d´Almada.
C´est-à-dire, il s´agit d´une idée que l´on pourra désigner d´interprétation possible, soit au niveau de l´émetteur/destinateur, soit au niveau du récepteur/destinataire.
En même temps, la perspective de la réception actuelle se questionne:

- dans l´art moderne portugais, et
- dans le public portugais.



Par conséquent on relève les rapports suivants:

1. L'interprétation possible de l'oeuvre plastique d'Almada dans l'art moderne portugais.
2. L'interprétation possible de l'oeuvre plastique d'Almada chez le public portugais.
3. L'interprétation possible des fresques des gares maritimes dans l'art moderne portugais.
4. L'interprétation possible des fresques des gares maritimes chez le public portugais.

Le but de l'enquête est tout à fait d'établir la réception (actuelle) de l'oeuvre et de la modernité d'Almada:

> la réception démontre l'affirmation collective donnée par la vitalité du phénomène artistique, ou, de l'hypothèse à la pratique du discours, la réception.

On pose, naturellement, la question centrale, qui est celle de faire le pont entre l'hypothèse (équation) et le discours (réponse).
Et pour cela, on prétend proposer la méthode de vérification des hypothèses de l'interprétation.

On présente les données concernées par l'enquête de la façon suivante:

a) le public choisi:
   - niveau 1 -> élèves de l'enseignement secondaire (enseignement général)
     - nombre d'élèves testés -> 42 élèves
     - âge moyen -> 17 ans
   - niveau 2 -> élèves de l'enseignement secondaire (enseignement spécifique/Arts Décoratifs)
     - nombre d'élèves testés -> 44 élèves
     - âge moyen -> 19 ans
   - niveau 3 -> élèves de l'enseignement supérieur (enseignement spécifique/Beaux-Arts)
     - nombre d'élèves testés -> 45 élèves
     - âge moyen -> 24 ans

b) les questions principales de l'enquête:
   - la connaissance de l'oeuvre d'Almada
   - la connaissance de l'oeuvre plastique d'Almada
   - la réception de l'oeuvre plastique
   - la valorisation de l'oeuvre d'Almada
   - les correspondances chez Almada
   - Almada et le processus inter-culturel
   - Almada et l'identité nationale
   - Almada et la réalité nationale

- Almada et la modernité nationale
- Almada et les générations modernistes
- l'apport d'Almada pour l'art moderne au Portugal
- la production picturale d'Almada
- le discours plastique
- le propos plastique et les fresques des gares maritimes de Lisboa

c) on présente les données de l'enquête, sous le point de vue des résultats immédiats, c'est-à-dire, sous le point de vue des valeurs graphiques, en matérialisant la représentation visuelle avec le but d'une distribution facile à lire et à interpréter.

d) les consignes présentées:
- niveaux -> rapport de tous les 3 niveaux.
- réponses -> rapport de toutes les situations d'équation/réponse:
  RP -> réponse positive
  RN -> réponse négative
  SR -> sans réponse.

L'enquête, dont le questionnaire est présenté ci-dessous, correspond au texte qui a été distribué au public choisi, afin de le remplir.
Toutefois, le texte ci-dessous est une traduction, dont le texte originel est en portugais.

Indications pour remplir le questionnaire de l'enquête
Afin de documenter avec la rigueur la plus correcte la situation de réception de la modernité au Portugal et celle d'Almada Negreiros dans l'actualité, on propose le présent questionnaire d'enquête, dont les réponses doivent être données en remplissant avec une croix le carré convenable (Oui/Non/Sans Réponse), questionnaire au choix multiple, en excluant la dernière question, car il s'agit d'une question ouverte.

Données personnelles

1. Âge .....

2. Sexe: Masculin ☐; Féminin ☐

3. Formation
   a) établissement de l'enseignement .....
      .....
   b) cours .....
   c) autres formations .....
      .....

1. La connaissance de l´oeuvre d´Almada

Oui [ ]; Non [ ]; Sans réponse [ ]

a) connaissance insuffisante ..... [ ]
b) connaissance générale ..... [ ]
c) connaissance spécifique ..... [ ]

2. La connaissance de l´oeuvre plastique d´Almada

Oui [ ]; Non [ ]; Sans réponse [ ]

a) connaissance insuffisante ..... [ ]
b) connaissance générale ..... [ ]
c) connaissance spécifique ..... [ ]

3. La réception de l´oeuvre plastique d´Almada, dans le contexte du public portugais

Oui [ ]; Non [ ]; Sans réponse [ ]

a) réception incomplète ..... [ ]
b) réception complète ..... [ ]
c) réception actualisée ..... [ ]
d) réception non actualisée ..... [ ]

4. La valorisation de l´oeuvre d´Almada

a) valorisation de l´oeuvre littéraire ..... [ ]
b) valorisation de l´oeuvre plastique ..... [ ]
c) valorisation indifférenciée ..... [ ]

5. Les correspondances dans l´oeuvre d´Almada

a) l´oeuvre littéraire et l´oeuvre plastique se cor-

respondent dans l'ensemble de l'oeuvre d'Almada

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

b) l'oeuvre littéraire est séparable de l'ensemble de l'oeuvre d'Almada

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

c) l'oeuvre plastique est séparable de l'ensemble de l'oeuvre d'Almada

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

6. <u>Almada et le processus inter-culturel</u>

a) le rapport individu/collectivité

1 - Almada surmonte l'individu à la collectivité ☐

2 - Almada surmonte la collectivité à l'individu ☐

3 - Almada concrétise dialectiquement la relation entre l'individu et la collectivité ... ☐

b) le rapport nationalisme/universalisme

1 - Almada surmonte le nationalisme à l'universalisme ..... ☐

2 - Almada surmonte l'universalisme au nationalisme ..... ☐

3 - Almada concrétise dialectiquement la relation entre le nationalisme et l'universalisme ..... ☐

c) les avant-gardes européennes

- Almada matérialise les propos des avant-gardes européennes

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

d) - Almada répercute le processus inter-culturel entre le Portugal et l'Europe

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

e) la culture artistique française

- dans l'oeuvre d'Almada, l'influence de la culture artistique française est mise en évidence

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

7. Almada et l'identité nationale

a) l'influence de Paris pour la formation de l'identité nationale dans l'oeuvre d'Almada

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

b) l'influence de Madrid pour la formation de l'identité nationale dans l'oeuvre d'Almada

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

c) l'importance de l'option européenne sur l'option ibérique

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

d) l'importance de l'option ibérique sur l'option européenne

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

e) l'importance de l'option nationaliste

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

8. Almada et la réalité nationale

a) la représentation de la dichotomie entre le réel et l'imaginaire, dans le contexte de la réalité nationale

1 - le réel plus important que l'imaginaire ..... ☐

2 - l'imaginaire plus important que le réel ..... ☐

3 - correspondance réciproque entre le réel et l´imaginaire ..... ☐

b) Almada, humoriste, futuriste, muraliste et mythologue de la réalité portugaise, a été - selon J.-A. França, "**o seu inventor mais profundo, foi o senhor de uma cidade sem "erro", que, indo para além da utopia, voltava a situar-se no "Sudoeste" do mundo europeu**".

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

9. Almada et la modernité nationale

a) Almada le protagoniste principal de la modernité nationale

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

b) Almada le protagoniste ambigu de la modernité nationale

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

10. Almada et les générations modernistes

a) Almada moderniste de la première génération . ☐

b) Almada moderniste d´autres générations ..... ☐

c) Almada moderniste de toutes les générations . ☐

11. L´apport d´Almada à l´art moderne au Portugal

a) Almada comme la personnalité la plus importante de l´art moderne au Portugal

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

b) pour la définition de l´art moderne au Portugal

1 - Almada plus significatif qu´Amadeo ..... ☐

2 - Amadeo plus significatif qu´Almada ..... ☐

c) la présence des Delaunay au Portugal a été importante

- pour Almada

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

d) - pour l'art moderne portugais

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

e) la première génération moderniste et Almada

- l'importance de Santa-Rita Pintor, Eduardo Viana et Amadeo de Souza-Cardoso, pour la formulation des hypothèses de modernité chez Almada

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

f) - la modernité d'Almada est indépendante des générations auxquelles il a appartenu

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

12. <u>La production picturale d'Almada</u>

- chez Almada, la production picturale se caractérise fondamentalement comme

a) peinture figurative ..... ☐

b) peinture abstraite ..... ☐

c) peinture géométrique ..... ☐

13. <u>Le discours plastique</u>

a) chez Almada, les arts plastiques s'assument comme la matérialisation ou la convergence des propos du dessin et de la peinture

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

b) chez Almada, le dessin est l'expression de la première génération moderniste

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

c) chez Almada, la peinture est l'expression artistique de la deuxième génération moderniste

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

14. Le propos plastique et les fresques des gares maritimes de Lisboa

a) les peintures d'Alcântara (1945) et celles d'Obidos (1948), "**pinturas da nossa solidão**" selon J.-A. França

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

b) la mythologie d'Almada comme la mythologie de l'imaginaire collectif portugais

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

c) l'imaginaire de la ville dans le quotidien de Lisboa

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

d) le rapport Monde Ancien/Monde Nouveau

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

e) les paradigmes terre/mer et Lisboa/Tejo

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

f) la symbiose de l'histoire avec la modernité, ou la convergence épique comme leçon du Portugal

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

g) l'idée du voyage comme temps de la rétrospection du passé et temps de la prospection du futur

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

h) le rapport entre la période du XVème siècle et la période moderniste, entre l'antiquité portugaise

et l'avant-garde européenne, ou l'immanence du sens lusitanien comme convergence du national et de l'universel

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

i) de la "**consciência do realismo social**" (Almada, 1965)

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

j) le mythe, l'allégorie et le symbole, ou les échanges de l'histoire dans le discours, de la "**pintura colectiva de amanhã**" (Mário Dionísio, 1945)

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

l) les fresques du Tejo: l'aventure spirituelle d'Almada, "**geómetra da arte, cavaleiro do futuro**" (Urbano Tavares Rodrigues)

Oui ☐; Non ☐; Sans réponse ☐

15. Question ouverte

- dans la perspective de la réception actuelle, dans l'art moderne portugais et/ou chez le public portugais, quelle est l'interprétation possible de l'oeuvre plastique d'Almada Negreiros et/ou des fresques des gares maritimes de Lisboa?
  Réponse écrite qui ne doit pas dépasser une feuille A4.

5.2.4.
LES DONNÉES

1. La connaissance de l'oeuvre d'Almada
   niveau 1 -> RP = 53%, RN = 47%, SR = 0%
   niveau 2 -> RP = 86%, RN = 11%, SR = 3%
   niveau 3 -> RP = 89%, RN = 4%, SR = 7%
   a) connaissance insuffisante
      niveau 1 -> 89%
      niveau 2 -> 49%
      niveau 3 -> 50%
   b) connaissance générale
      niveau 1 -> 11%
      niveau 2 -> 51%
      niveau 3 -> 50%
   c) connaissance spécifique
      niveau 1 -> 0%
      niveau 2 -> 0%
      niveau 3 -> 0%
2. La connaissance de l'oeuvre plastique d'Almada
   niveau 1 -> RP = 71%, RN = 29%, SR = 0%
   niveau 2 -> RP = 87%, RN = 11%, SR = 2%
   niveau 3 -> RP = 89%, RN = 4%, SR = 7%
   a) connaissance insuffisante
      niveau 1 -> 50%
      niveau 2 -> 33%
      niveau 3 -> 50%
   b) connaissance générale
      niveau 1 -> 50%
      niveau 2 -> 49%
      niveau 3 -> 50%
   c) connaissance spécifique
      niveau 1 -> 0%
      niveau 2 -> 18%
      niveau 3 -> 0%
3. La réception de l'oeuvre plastique d'Almada, dans le contexte du public portugais
   niveau 1 -> RP = 53%, RN = 12%, SR = 35%
   niveau 2 -> RP = 64%, RN = 18%, SR = 18%
   niveau 3 -> RP = 76%, RN = 13%, SR = 11%

a) réception incomplète
niveau 1 -> 89%
niveau 2 -> 78%
niveau 3 -> 79%
b) réception complète
niveau 1 -> 0%
niveau 2 -> 7%
niveau 3 -> 6%
c) réception actualisée
niveau 1 -> 0%
niveau 2 -> 4%
niveau 3 -> 6%
d) réception non actualisée
niveau 1 -> 11%
niveau 2 -> 11%
niveau 3 -> 9%

4. La valorisation de l'oeuvre d'Almada
a) valorisation de l'oeuvre littéraire
niveau 1 -> 0%
niveau 2 -> 14%
niveau 3 -> 27%
b) valorisation de l'oeuvre plastique
niveau 1 -> 41%
niveau 2 -> 56%
niveau 3 -> 55%
c) valorisation indifférenciée
niveau 1 -> 59%
niveau 2 -> 30%
niveau 3 -> 18%

5. Les correspondances chez Almada
a) l'oeuvre littéraire et l'oeuvre plastique se correspondent dans l'ensemble de l'oeuvre d'Almada
niveau 1 -> RP = 12%, RN = 0%, SR = 88%
niveau 2 -> RP = 64%, RN = 2%, SR = 34%
niveau 3 -> RP = 36%, RN = 22%, SR = 42%
b) l'oeuvre littéraire est séparable de l'ensemble de l'oeuvre d'Almada
niveau 1 -> RP = 0%, RN = 6%, SR = 94%
niveau 2 -> RP = 11%, RN = 48%, SR = 41%
niveau 3 -> RP = 9%, RN = 33%, SR = 58%
c) l'oeuvre plastique est séparable de l'ensemble de l'oeuvre d'Almada
niveau 1 -> RP = 6%, RN = 6%, SR = 88%
niveau 2 -> RP = 14%, RN = 45%, SR = 41%
niveau 3 -> RP = 11%, RN = 31%, SR = 58%

6. Almada et le processus inter-culturel
a) le rapport individu/collectivité
1 - Almada surmonte l'individu à la collectivité

niveau 1 -> 17%
niveau 2 -> 11%
niveau 3 -> 14%

2 - Almada surmonte la collectivité à l'individu
niveau 1 -> 0%
niveau 2 -> 16%
niveau 3 -> 19%

3 - Almada concrétise dialectiquement la relation entre l'individu et la collectivité
niveau 1 -> 83%
niveau 2 -> 73%
niveau 3 -> 67%

b) le rapport nationalisme/universalisme

1 - Almada surmonte le nationalisme à l'universalisme
niveau 1 -> 75%
niveau 2 -> 40%
niveau 3 -> 36%

2 - Almada surmonte l'universalisme au nationalisme
niveau 1 -> 0%
niveau 2 -> 26%
niveau 3 -> 11%

3 - Almada concrétise dialectiquement la relation entre le nationalisme et l'universalisme
niveau 1 -> 25%
niveau 2 -> 34%
niveau 3 -> 53%

c) les avant-gardes européennes
Almada matérialise les propos des avant-gardes européennes
niveau 1 -> RP = 12%, RN = 0%, SR = 88%
niveau 2 -> RP = 48%, RN = 2%, SR = 50%
niveau 3 -> RP = 60%, RN = 9%, SR = 31%

d) Almada répercute le processus inter-culturel entre le Portugal et l'Europe
niveau 1 -> RP = 6%, RN = 0%, SR = 94%
niveau 2 -> RP = 55%, RN = 0%, SR = 45%
niveau 3 -> RP = 44%, RN = 14%, SR = 42%

e) la culture artistique française
dans l'oeuvre d'Almada, l'influence de la culture artistique française est mise en évidence
niveau 1 -> RP = 12%, RN = 6%, SR = 82%
niveau 2 -> RP = 43%, RN = 5%, SR = 52%
niveau 3 -> RP = 36%, RN = 18%, SR = 46%

7. Almada et l'identité nationale

a) l'influence de Paris pour la formation de l'identité nationale dans l'oeuvre d'Almada

niveau 1 -> RP = 12%, RN = 0%, SR = 88%
niveau 2 -> RP = 52%, RN = 2%, SR = 46%
niveau 3 -> RP = 38%, RN = 9%, SR = 53%

b) l'influence de Madrid pour la formation de l'identité nationale dans l'oeuvre d'Almada
niveau 1 -> RP = 0%, RN = 0%, SR = 100%
niveau 2 -> RP = 30%, RN = 11%, SR = 59%
niveau 3 -> RP = 11%, RN = 11%, SR = 78%

c) l'importance de l'option européenne sur l'option ibérique
niveau 1 -> RP = 0%, RN = 0%, SR = 100%
niveau 2 -> RP = 25%, RN = 11%, SR = 64%
niveau 3 -> RP = 16%, RN = 22%, SR = 62%

d) l'importance de l'option ibérique sur l'option européenne
niveau 1 -> RP = 0%, RN = 0%, SR = 100%
niveau 2 -> RP = 20%, RN = 18%, SR = 62%
niveau 3 -> RP = 27%, RN = 16%, SR = 57%

e) l'importance de l'option nationaliste
niveau 1 -> RP = 12%, RN = 0%, SR = 88%
niveau 2 -> RP = 43%, RN = 14%, SR = 43%
niveau 3 -> RP = 44%, RN = 12%, SR = 44%

8. Almada et la réalité nationale

a) la représentation de la dichotomie entre le réel et l'imaginaire, dans le contexte de la réalité nationale

1 - le réel plus important que l'imaginaire
niveau 1 -> 14%
niveau 2 -> 30%
niveau 3 -> 36%

2 - l'imaginaire plus important que le réel
niveau 1 -> 43%
niveau 2 -> 19%
niveau 3 -> 23%

3 - correspondance réciproque entre le réel et l'imaginaire
niveau 1 -> 43%
niveau 2 -> 51%
niveau 3 -> 41%

b) Almada, humoriste, futuriste, muraliste et mythologue de la réalité portugaise, a été - selon J.-A. França, "**o seu inventor mais profundo, foi o senhor de uma cidade sem "erro", que, indo para além da utopia, voltava a situar-se no "Sudoeste" do mundo europeu**"
niveau 1 -> RP = 12%, RN = 0%, SR = 88%
niveau 2 -> RP = 55%, RN = 2%, SR = 43%
niveau 3 -> RP = 60%, RN = 4%, SR = 36%

9. Almada et la modernité nationale
   a) Almada le protagoniste principal de la modernité nationale
      niveau 1 -> RP = 41%, RN = 0%, SR = 59%
      niveau 2 -> RP = 73%, RN = 5%, SR = 22%
      niveau 3 -> RP = 71%, RN = 9%, SR = 20%
   b) Almada le protagoniste ambigu de la modernité nationale
      niveau 1 -> RP = 24%, RN = 5%, SR = 71%
      niveau 2 -> RP = 34%, RN = 34%, SR = 32%
      niveau 3 -> RP = 58%, RN = 20%, SR = 22%
10. Almada et les générations modernistes
   a) Almada moderniste de la première génération
      niveau 1 -> 0%
      niveau 2 -> 26%
      niveau 3 -> 36%
   b) Almada moderniste d'autres générations
      niveau 1 -> 40%
      niveau 2 -> 8%
      niveau 3 -> 15%
   c) Almada moderniste de toutes les générations
      niveau 1 -> 60%
      niveau 2 -> 66%
      niveau 3 -> 49%
11. L'apport d'Almada à l'art moderne au Portugal
   a) Almada comme la personnalité la plus importante de l'art moderne
      niveau 1 -> RP = 24%, RN = 24%, SR = 52%
      niveau 2 -> RP = 48%, RN = 14%, SR = 38%
      niveau 3 -> RP = 36%, RN = 27%, SR = 37%
   b) pour la définition de l'art moderne au Portugal
      1 - Almada plus significatif qu'Amadeo
         niveau 1 -> 43%
         niveau 2 -> 91%
         niveau 3 -> 45%
      2 - Amadeo plus significatif qu'Almada
         niveau 1 -> 57%
         niveau 2 -> 9%
         niveau 3 -> 55%
   c) la présence des Delaunay au Portugal a été importante
      - pour Almada
        niveau 1 -> RP = 12%, RN = 6%, SR = 82%
        niveau 2 -> RP = 27%, RN = 11%, SR = 62%
        niveau 3 -> RP = 42%, RN = 16%, SR = 42%
   d) - pour l'art moderne portugais
        niveau 1 -> RP = 29%, RN = 0%, SR = 71%
        niveau 2 -> RP = 57%, RN = 0%, SR = 43%

niveau 3 -> RP = 64%, RN = 3%, SR = 33%

e) la première génération moderniste et Almada
- l'importance de Santa-Rita Pintor, Eduardo Viana et Amadeo de Souza-Cardoso, pour la formulation des hypothèses de modernité chez Almada
niveau 1 -> RP = 29%, RN = 6%, SR = 65%
niveau 2 -> RP = 55%, RN = 2%, SR = 43%
niveau 3 -> RP = 69%, RN = 4%, SR = 27%

f) - la modernité d'Almada est indépendante des générations auxquelles il a appartenues
niveau 1 -> RP = 6%, RN = 24%, SR = 70%
niveau 2 -> RP = 25%, RN = 45%, SR = 30%
niveau 3 -> RP = 29%, RN = 47%, SR = 24%

12. La production picturale d'Almada
- chez Almada, la production picturale se caractérise fondamentalement comme
a) peinture figurative
niveau 1 -> 28%
niveau 2 -> 53%
niveau 3 -> 63%
b) peinture abstraite
niveau 1 -> 36%
niveau 2 -> 14%
niveau 3 -> 3%
c) peinture géométrique
niveau 1 -> 36%
niveau 2 -> 33%
niveau 3 -> 34%

13. Le discours plastique
a) chez Almada, les arts plastiques s'assument comme la matérialisation ou la convergence des propos du dessin et de la peinture
niveau 1 -> RP = 41%, RN = 6%, SR = 53%
niveau 2 -> RP = 50%, RN = 0%, SR = 50%
niveau 3 -> RP = 62%, RN = 2%, SR = 36%
b) chez Almada, le dessin est l'expression de la première génération moderniste
niveau 1 -> RP = 6%, RN = 12%, SR = 82%
niveau 2 -> RP = 43%, RN = 14%, SR = 43%
niveau 3 -> RP = 56%, RN = 4%, SR = 40%
c) chez Almada, la peinture est l'expression artistique de la deuxième génération moderniste
niveau 1 -> RP = 15%, RN = 3%, SR = 82%
niveau 2 -> RP = 36%, RN = 9%, SR = 55%
niveau 3 -> RP = 24%, RN = 9%, SR = 67%

14. Le propos plastique et les fresques des gares maritimes

a) les peintures d'Alcântara (1945) et celles d'Obidos (1948), "**pinturas da nossa solidão**", selon J.-A. França
niveau 1 -> RP = 18%, RN = 0%, SR = 82%
niveau 2 -> RP = 39%, RN = 9%, SR = 52%
niveau 3 -> RP = 40%, RN = 9%, SR = 51%

b) la mythologie d'Almada comme la mythologie de l'imaginaire collectif portugais
niveau 1 -> RP = 18%, RN = 0%, SR = 82%
niveau 2 -> RP = 43%, RN = 5%, SR = 52%
niveau 3 -> RP = 51%, RN = 11%, SR = 38%

c) l'imaginaire de la ville dans le quotidien de Lisboa
niveau 1 -> RP = 18%, RN = 0%, SR = 82%
niveau 2 -> RP = 68%, RN = 5%, SR = 27%
niveau 3 -> RP = 64%, RN = 7%, SR = 29%

d) le rapport Monde Ancien/Monde Nouveau
niveau 1 -> RP = 18%, RN = 0%, SR = 82%
niveau 2 -> RP = 30%, RN = 20%, SR = 50%
niveau 3 -> RP = 38%, RN = 13%, SR = 49%

e) le paradigme terre/mer et Lisboa/Tejo
niveau 1 -> RP = 24%, RN = 0%, SR = 76%
niveau 2 -> RP = 52%, RN = 7%, SR = 41%
niveau 3 -> RP = 58%, RN = 2%, SR = 40%

f) la symbiose de l'histoire avec la modernité, ou la convergence épique comme leçon du Portugal
niveau 1 -> RP = 0%, RN = 0%, SR = 100%
niveau 2 -> RP = 41%, RN = 5%, SR = 54%
niveau 3 -> RP = 36%, RN = 4%, SR = 60%

g) l'idée du voyage comme temps de la rétrospection du passé et temps de la prospection du futur
niveau 1 -> RP = 24%, RN = 0%, SR = 76%
niveau 2 -> RP = 52%, RN = 9%, SR = 39%
niveau 3 -> RP = 51%, RN = 0%, SR = 49%

h) le rapport entre la période du XVème siècle et la période moderniste, entre l'antiquité portugaise et l'avant-garde européenne, ou l'immanence du sens lusitanien comme convergence du national et de l'universel
niveau 1 -> RP = 6%, RN = 0%, SR = 94%
niveau 2 -> RP = 30%, RN = 5%, SR = 65%
niveau 3 -> RP = 33%, RN = 7%, SR = 60%

i) de la "consciência do realismo social" (Almada, 1965)
niveau 1 -> RP = 18%, RN = 0%, SR = 82%
niveau 2 -> RP = 61%, RN = 0%, SR = 39%
niveau 3 -> RP = 47%, RN = 0%, SR = 53%

j) le mythe, l'allégorie et le symbole, ou les

échanges de l'histoire dans le discours, de "**pintura colectiva de amanhã**" (Mário Dionisio, 1945)

niveau 1 -> RP = 17%, RN = 0%, SR = 83%
niveau 2 -> RP = 43%, RN = 5%, SR = 52%
niveau 3 -> RP = 31%, RN = 2%, SR = 67%

1) les fresques du Tejo: l'aventure spirituelle d'Almada "**geómetra da arte, cavaleiro do futuro**" (Urbano Tavares Rodrigues)

niveau 1 -> RP = 24%, RN = 0%, SR = 76%
niveau 2 -> RP = 36%, RN = 7%, SR = 57%
niveau 3 -> RP = 44%, RN = 9%, SR = 47%

15. Question ouverte

niveau 1 -> 0%
niveau 2 -> 7%
niveau 3 -> 16%

5.2.5.
LES RÉSULTATS

De l'enquête/questionnaire (dont les données ont déjà été présentées), on propose le développement d'une analyse descriptive, et d'une analyse dynamique, comme interprétation immédiate et première des données/résultats.
L'interprétation sera proposée à partir d'une classification des réponses, selon les unités de mode, ou d'une valeur dominante.
L'hypothèse ou l'ensemble des hypothèses, qui sont présentées dans l'enquête/questionnaire, présuppose qu'il existe une relation entre deux ou plusieurs faits (hypothèses).
À partir de différents niveaux (3) du test, les données vont permettre:
a) une vérification des hypothèses, et
b) une interprétation (du sens critique).
De l'analyse descriptive se concrétise:
- la description statistique,
- la comparaison statistique; et
de l'analyse dynamique se concrétise:
- l'interprétation, ou
la capacité de traduire les données de numérotation en données de résultats. Par contre, on propose aussi la représentation graphique d'une distribution facile à lire et à interpréter, aussi bien les résultats expérimentaux, que les résultats attendus.

En ce qui concerne la 1ère question, la connaissance de l'oeuvre d'Almada, on constate qu'il y a un partage de réponses positives entre la situation de connaissance insuffisante et la situation de connaissance générale. Les 3 niveaux présentent des réponses totalement négatives dans la dernière situation, ou la situation de la connaissance spécifique. Toutefois, c'est dans le niveau 1 que se présente la valeur positive la plus élevée (connaissance insuffisante). Des valeurs réelles, seulement la connaissance insuffisante est ab-

solument positive, ce qui pourra signifier (aussi) une connaissance incomplète.

La 2ème question, la connaissance de l'oeuvre plastique d'Almada. S'agissant d'une question qui prolonge logiquement la question antérieure, on doit dire que l'on observe une intégration semblable à celle du cas antérieur: il y a une division nette entre la connaissance insuffisante et la connaissance générale, avec des valeurs à peu près les mêmes. Cependant, on vérifie que:
- les réponses positives existent dans les niveaux 1 et 3;
- le niveau 2 présente des réponses toujours négatives;
avec le pourcentage de 18%, le niveau 2 suggère posséder une expression dans la perspective de la connaissance spécifique, ce qui devient, d'ailleurs, une situation tout à fait exclusive du niveau 2.

En ce qui concerne la 3ème question, la réception de l'oeuvre plastique d'Almada, dans le contexte du public portugais, il faut souligner:
du point de vue des réponses, on constate une certaine coincidence. En fait, tous les niveaux présentent une seule réponse positive dans la première situation (réception incomplète); on vérifie qu'il s'agit du niveau 1, celui qui présente la valeur la plus élevée (89%), ce qui est significatif. On devra interpréter en fait, la situation de réception incomplète comme situation de l'absence effective de la réception, ou une réception inexistante.

La 4ème question, la valorisation de l'oeuvre d'Almada, est une question qui prolonge logiquement la question précédente. Il faut souligner que l'on constate qu'il y a un penchant, à savoir, l'oeuvre plastique sera peut-être plus importante (ou plus valorisée) que l'oeuvre littéraire, chez Almada. Si le niveau 1 présente comme réponse positive l'idée de la valorisation indifférenciée, les niveaux 2 et 3 présentent comme réponse positive l'idée de la valorisation de l'oeuvre plastique, avec la valeur moyenne de 55%, ce qui signifie que la connaissance de l'oeuvre d'Almada se vérifie particulièrement au niveau de l'oeuvre plastique.

En ce qui concerne la 5ème question, les correspondances chez Almada, on pose la question du rapport entre la littérature et les arts plastiques chez Almada:

de quelle façon l'oeuvre littéraire ou l'oeuvre plastique est importante pour une perspective plus globale de l'oeuvre d'Almada; et si l'on peut parler de correspondance.
En accord avec les résultats obtenus, on ne retient pas une réponse nette en démontrant un avis critique, à l'exception du niveau 2 qui présente la seule réponse positive vérifiée (64%), et appartenant à l'idée dont l'oeuvre littéraire et l'oeuvre plastique se correspondent dans l'ensemble de l'oeuvre d'Almada.
On doit encore souligner:
- le niveau 3 ne présente aucune réponse positive, ce qui est surprenant; et
- le niveau 2 présente une réponse positive un peu divergente de ce qui avait été dit pour la 4ème question.

Quant à la 6ème question, Almada et le processus inter-culturel, on doit souligner:
- du point de vue du rapport individu-collectivité, il y a une certaine coincidence dans cette réponse dont Almada concrétise dialectiquement le rapport entre l'individu et la collectivité, avec les valeurs 83%, 73% et 67%, respectivement, les niveaux 1, 2 et 3.
- du point de vue du rapport nationalisme-universalisme, le niveau 1 considère comme réponse positive la première question (Almada surmonte le nationalisme à l'universalisme) avec 75%, par contre le niveau 3 considère comme réponse positive la troisième question (Almada concrétise dialectiquement le rapport entre le nationalisme et l'universalisme). Le niveau 2 présente toujours une réponse négative.
  On doit souligner que le résultat obtenu dans le niveau 1 peut ne pas représenter un résultat convainquant, mais plutôt une tendance de facilité.
- du point de vue du rapport avant-gardes européennes et Almada, le niveau 3 est le seul niveau qui présente une réponse positive (60%), tandis que les autres niveaux (1 et 2) n'indiquent aucune réponse (respectivement 88% et 50%).
- du point de vue du rapport Almada et le processus inter-culturel (Portugal et Europe), le niveau 2 est le seul niveau qui présente une réponse positive absolue de 55% (le niveau 3 indiquant une réponse positive de 44%), et le niveau 1 ne présente aucune réponse (94%).
- du point de vue de l'influence de la culture artistique francaise chez Almada, tous les niveaux indiquent

ne pas présenter de réponse, avec les valeurs 82%, 52% et 46%, respectivement pour les niveaux 1, 2 et 3.
En vérifiant les réponses obtenues, on constate que le niveau 3 est le seul qui présente un plus grand nombre de réponses positives (3), en comparaison avec les autres niveaux qui ne présentent que 2 réponses positives. À une plus solide connaissance et à une information démontrées par le niveau 3, on doit retenir aussi une très grande contradiction (d'ailleurs vérifiée dans la généralité), ce qui confirme une plus forte méconnaissance et une réception insuffisante.
Par conséquent, on retient:
- Almada matérialise les propos de l'avant-garde européenne;

par contre, on n'accepte pas:
- Almada met en évidence l'influence de la culture artistique française;

dont la contradiction pourra signifier qu'il y a une connaissance superficielle (et subjective) du rapport possible entre Almada et les avant-gardes européennes, et une méconnaissance profonde (objective) de l'influence possible de la culture artistique française chez Almada.

En ce qui concerne la 7ème question, Almada et l'identité nationale, on doit retenir ce qui suit:
les résultats obtenus sont globalement faibles, soit dans la perspective du niveau 3 (en tant que niveau théoriquement mieux préparé), soit dans la perspective la plus globale de l'alternance permise par la nature du choix multiple.
D'ailleurs, le thème de cette question pose en principe, de grandes difficultés, puisqu'il s'agit d'un thème qui présuppose d'autres connaissances culturelles.
De l'ensemble des résultats, on constate que, seulement le niveau 2, présente une réponse positive (52%), relativement à la première situation proposée, ou l'idée de l'influence de Paris pour la formation de l'identité nationale dans l'oeuvre d'Almada.
Toutes les autres situations qui questionnent:
- l'option de Madrid, et
- les options européenne, ibérique et nationaliste;

ne présentent aucune réponse positive. Il faut souligner que le niveau 1 présente 3 réponses sans aucune opinion (100%), ce qui signifie l'inexistance d'une réception.
En vérifiant les réponses obtenues, on constate une complète méconnaissance de toute l'information de l'interculturel et de la correspondance des avant-gardes euro-

péennes, parce que l'idée d'identité nationale, en questionnant des problématiques liées à une vision critique de l'histoire, fait opérer d'autres projections de difficiles compréhensions culturelles et compréhensions de l'époque.
À propos de la signification de la seule réponse positive vérifiée, on doit dire:
a) des 5 situations proposées, celle qui a été choisie, ne sera pas la plus importante en ce qui concerne la spécificité d'Almada, donc la réponse ne correspondra pas à une volonté de la connaissance, mais à une volonté émotionnelle;
b) c'est-à-dire, la réponse signifiera l'option la plus facile, ou l'option désirable, du point de vue de l'inter-culturel le plus traditionnel, ou l'héritage permanent laissé aux portugais par la civilisation française.

Quant à la 8ème question, Almada et la réalité nationale, on doit souligner:
- en ce qui concerne la représentation de la dichotomie entre le réel et l'imaginaire, dans le contexte de la réalité nationale, ce n'est que le niveau 2 qui présente une réponse positive (51%), en indiquant l'existence d'une correspondance réciproque entre le réel et l'imaginaire.
  Tous les autres niveaux présentent des réponses négatives.
- en ce qui concerne Almada, humoriste, futuriste, muraliste et mythologue de la réalité portugaise, seulement les niveaux 2 et 3 présentent des réponses positives (respectivement 55% et 60%).

En vérifiant les réponses, on constate que, une fois de plus, le niveau 1 présente systématiquement des réponses négatives; le niveau 2 présentant les meilleurs résultats partiels.

En ce qui concerne la 9ème question, Almada et la modernité nationale, on doit noter que:
- le niveau 1 présente toutes les réponses négatives;
- le niveau 2 présente des réponses positives dans la première situation (Almada le protagoniste principal de la modernité nationale), avec la valeur de 73%; et
- le niveau 3 présente des réponses positives dans les deux situations (Almada le protagoniste principal de la modernité nationale, et Almada le protagoniste ambigu de la modernité nationale), respectivement avec les valeurs 71% et 58%.

À partir des résultats vérifiés, on constate que:
- le niveau 2 présente une opinion définie; et
- le niveau 3 présente une opinion ambigue.
L'interprétation ou la lecture immédiate est la suivante
- Almada, en étant le protagoniste principal, a été aussi le protagoniste ambigu de la modernité nationale.

En ce qui concerne la 10ème question, Almada et les générations modernistes, on doit souligner:
la chronologie des générations modernistes portugaises est aussi une question importante, afin de mieux déterminer la réception de la culture étrangère, notamment française. De cette façon, le parcours esthétique d'Almada devra être interprété dans une perspective du jeu des générations. Donc, la place de chaque génération moderniste est la place des événements et des discours possibles de la modernité, dont Almada a su être le porte-parole d'une avant-garde en permanente mutation.
Almada moderniste d'une génération, ou Almada moderniste de toutes les générations: voilà la question que l'on pose ici. À partir des réponses obtenues, on constate que:
- le niveau 3 ne présente aucune réponse positive;
- les niveaux 1 et 2 présentent des réponses positives (respectivement 60% et 66%), dans l'affirmation de Almada moderniste de toutes les générations.

S'il est surprenant que le niveau 3 ne présente aucune réponse positive, il est aussi surprenant que le niveau 1 présente une réponse positive tellement expressive (60%), dans l'affirmation citée ci-dessus.
Peut-être s'agit-il d'une fausse réponse ou d'une réponse qui ne correspond pas à une situation réelle de réception.

En ce qui concerne la 11ème question, l'apport d'Almada à l'art moderne au Portugal, on doit indiquer que:
- le niveau 1 présente une réponse positive (Amadeo plus significatif qu'Almada), avec 57%;
- le niveau 2 présente trois réponses positives (Almada plus significatif qu'Amadeo, la présence des Delaunay au Portugal a été importante pour l'art moderne portugais, et l'importance de Santa-Rita Pintor, Eduardo Viana et Amadeo de Souza-Cardoso, pour la formulation des hypothèses de modernité chez Almada), respectivement 91%, 57% et 55%;
- le niveau 3 présente trois réponses positives (Amadeo plus significatif qu'Almada, la présence des Delaunay

au Portugal a été importante pour l'art moderne portugais, et l'importance de Santa-Rita Pintor, Eduardo Viana et Amadeo de Souza-Cardoso, pour la formulation des hypothèses de modernité chez Almada), respectivement 55%, 64% et 69%.

A partir des résultats obtenus, on vérifie que les situations 1, 4 et 7, n'ont présenté aucune réponse positive dans les différents niveaux. Cependant, on doit ajouter ce qui suit:

a) le niveau 3 présente des valeurs moyennes de l'ordre de 64%; et
b) le niveau 2 présente des valeurs moyennes de l'ordre de 68%, ce qui signifie les meilleurs résultats partiels; et
c) entre les niveaux 2 et 3, les situations 5 et 6 ont des réponses positives.

En ce qui concerne la 12ème question, la production picturale d'Almada, on doit souligner:

à partir des résultats obtenus, on vérifie une réponse sans ambiguité, c'est-à-dire:

- en ce qui concerne le niveau 1, il ne présente aucune réponse positive;
- les niveaux 2 et 3 présentent une réponse positive; et des 3 situations proposées, seulement la situation 1 (chez Almada la production picturale se caractérise fondamentalement comme peinture figurative), présente des réponses positives dans les niveaux 2 et 3, respectivement avec les valeurs de 53% et 63%.

On constate qu'il n'y a pas de place pour la réception ou la reconnaissance de la peinture abstraite et géométrique d'Almada, ce qui est un indicateur de méconnaissance. L'idée dont on caractérise la production picturale d'Almada fondamentalement comme une peinture figurative, par rapport aux niveaux 2 et 3, confirme:

- une meilleure connaissance du niveau 3 par rapport au niveau 2; et
- seulement une connaissance de l'expression figurative de la peinture d'Almada;

ce qui signifie qu'il n'y a aucune réception de l'idée intrinsèque de la globalité de la production picturale d'Almada.

Quant à la 13ème question, le discours plastique, on doit souligner:

- en ce qui concerne la matérialisation ou la convergence des propos du dessin et de la peinture chez Almada, les niveaux 2 et 3 sont d'accord avec cette affirma-

tion, en présentant des réponses positives, 50% et 62% respectivement. Le niveau 1 ne présente aucune réponse.
- en ce qui concerne le dessin est l'expression de la première génération moderniste, ce n'est que le niveau 3 qui présente une réponse positive (56%).
- en ce qui concerne la peinture est l'expression artistique de la deuxième génération moderniste, tous les niveaux ne présentent aucun avis.

En vérifiant les résultats obtenus, on constate:
a) la réception se vérifie dans les propos de convergence entre le dessin et la peinture;
b) la réception ne se définit pas en vue de la convergence des propos du dessin et de la peinture par rapport aux différentes générations modernistes;
c) la réception se vérifie en vue de la correspondance entre le dessin et la première génération moderniste.

On constate aussi, une distinction nette entre la connaissance superficielle et la connaissance profonde. Toute la réception est vérifiée en termes d'ordre logique, originaire d'une connaissance générale.

En ce qui concerne la 14ème question, le propos plastique et les fresques des gares maritimes, on constate que:
l'ensemble de onze affirmations-réponses, en matérialisant le rapport entre le propos plastique et les fresques des gares maritimes achève l'ensemble des questions de choix multiple. Cette dernière question est celle qui présente une plus grande difficulté, parce qu'elle constitue la question la plus spécifique, et parce qu'il s'agit de la question qui présente un plus grand pourcentage de choix multiple. Donc, ce dernier ensemble de questions correspond à la situation de la plus grande spécificité de l'enquête. On doit encore constater que les résultats ici obtenus représentent d'une certaine façon, le résultat global. Les différents niveaux sont d'accord avec le tableau suivant:
a) le niveau 1 ne présente aucune réponse positive;
b) le niveau 2 présente 4 réponses positives;
c) le niveau 3 présente aussi 4 réponses positives.

Des 4 réponses positives des niveaux 2 et 3, 3 des réponses sont coincidentes.
De cette façon, de onze situations, les affirmations présentées ci-dessous ont été refusées par tous les niveaux:
- les peintures d'Alcântara et celles d'Obidos, "pinturas da nossa solidão" (peintures de notre solitude),

selon J.-A. França;
- le rapport Monde Ancien/Monde Nouveau;
- la symbiose de l'histoire avec la modernité, ou la convergence épique comme leçon du Portugal;
- le rapport entre la période du XVème siècle et la période moderniste, entre l'antiquité portugaise et l'avant-garde européenne, ou l'immanence du sens lusitanien comme convergence du national et de l'universel;
- le mythe, l'allégorie et le symbole, ou les échanges de l'histoire dans le discours, "pintura colectiva de amanhã" (peinture collective de l'avenir), selon Mário Dionisio; et
- les fresques du Tejo: l'aventure spirituelle d'Almada "geómetra da arte, cavaleiro do futuro" (géomètre de l'art, chevalier de l'avenir), selon Urbano Tavares Rodrigues.

Des cinq situations qui restent, les niveaux 2 et 3 présentent des réponses positives coincidentes, dans les affirmations suivantes:
- l'imaginaire de la ville dans le quotidien de Lisboa;
- le paradigme terre/mer et Lisboa/Tejo; et
- l'idée du voyage comme temps de la rétrospection du passé et temps de la prospection du futur;

et des réponses non coincidentes, dans les affirmations suivantes:
- la mythologie d'Almada comme la mythologie de l'imaginaire collectif portugais; et
- "consciência do realismo social" (la conscience du réalisme social), selon Almada lui-même;

pour les niveaux 3 et 2 respectivement, ce qui signifie la seule plus grande différence entre ces deux niveaux.
Il faut souligner, à propos des réponses positives, entre les niveaux 2 et 3, que:
- le niveau 3 présente un pourcentage moyen de 56%, par rapport au niveau 2;
- le niveau 2 présente un pourcentage moyen de 58%, par rapport au niveau 3;

d'où, on doit retenir que l'on retrouve le pourcentage le plus élevé (68%) au niveau 2, et précisément à la troisième réponse (l'imaginaire de la ville dans le quotidien de Lisboa);
et au niveau 3, à la deuxième et à la septième réponse (respectivement, la mythologie d'Almada comme la mythologie de l'imaginaire collectif portugais, et l'idée du voyage comme temps de la rétrospection du passé et temps de la prospection du futur), où l'on trouve le pourcentage le moins élevé (51%).
Si, au niveau des résultats globaux, la différence entre

les niveaux 2 et 3 n´est pas significative, au niveau des résultats partiels le fait que le niveau 2 présent un résultat un peu plus élevé est surprenant, ce qui pourra ne pas être tellement expressif quand même.

En ce qui concerne la 15ème question, question ouverte, on doit dire que:

a) la question ouverte reste la seule question qui permet la possibilité d´une réponse tout à fait différente: c´est-à-dire, une réponse écrite, concernant l´idée et l´interprétation personnelle, du point de vue du récepteur;
b) alors, c´est peut-être ici, que l´on observe la vraie distinction entre les trois niveaux: niveau 1, 2 et 3;
c) les résultats confirment totalement l´idée de différence de la réception;
d) si, dans les questions de choix multiple, il n´y a pas de différence fondamentale entre les niveaux 2 et 3;
   dans la question ouverte, on vérifie une différence entre les niveaux 2 et 3;
   c´est-à-dire:
   - dans le niveau 1, pas de réponses (0%);
   - dans le niveau 2, quelques réponses (7%); et
   - dans le niveau 3, quelques réponses (16%).

En ce qui concerne la nature des réponses, on constate que:

- l´on connaît peut-être Almada ou la personnalité d´Almada; mais
- on ne connaît sûrement pas l´oeuvre d´Almada, notamment les correspondances réciproques entre la littérature et les arts plastiques;

par contre, on envisage quelques immanences comme:

-> l´interdisciplinarité entre les arts, et le rapport entre l´oeuvre en général et l´expression en particulier;
-> l´esprit innovateur d´Almada, et l´apport à la modernité portugaise.

Pour cela, et en revanche, on peut dire que la meilleure réponse que l´on ait constatée dans le niveau 3 ne signifie pas une meilleure réception, mais plutôt une meilleure capacité pour faire la réception.

À partir des réponses positives, il est possible de vérifier quel est le portrait possible de la réception produite, à partir aussi des contributions partielles de chacun des niveaux.

Toutefois, il est curieux de vérifier les interprétations qui peuvent être obtenues à partir du résultat (séquence) qui se présente:

1. La connaissance de l'oeuvre d'Almada
   - connaissance générale
     connaissance insuffisante
2. La connaissance de l'oeuvre plastique d'Almada
   - connaissance générale
     connaissance insuffisante
3. La réception de l'oeuvre plastique d'Almada, dans le contexte du public portugais
   - réception incomplète
4. La valorisation de l'oeuvre d'Almada
   - valorisation de l'oeuvre plastique
     valorisation indifférenciée
5. Les correspondances chez Almada
   - l'oeuvre littéraire et l'oeuvre plastique se correspondent dans l'ensemble de l'oeuvre d'Almada
6. Almada et le processus inter-culturel
   - Almada concrétise dialectiquement la relation entre l'individu et la collectivité
   - Almada surmonte le nationalisme à l'universalisme
     Almada concrétise dialectiquement la relation entre le nationalisme et l'universalisme
   - Almada matérialise les propos des avant-gardes européennes
   - Almada répercute le processus inter-culturel entre le Portugal et l'Europe
7. Almada et l'identité nationale
   - l'influence de Paris pour la formation de l'identité nationale dans l'oeuvre d'Almada
8. Almada et la réalité nationale
   - correspondance réciproque entre le réel et l'imaginaire
   - Almada humoriste, futuriste, muraliste et mythologue de la réalité portugaise
9. Almada et la modernité nationale
   - Almada le protagoniste principal de la modernité nationale
     Almada le protagoniste ambigu de la modernité nationale
10. Almada et les générations modernistes
    - Almada moderniste de toutes les générations
11. L'apport d'Almada à l'art moderne au Portugal
    - pour la définition de l'art moderne au Portugal,
      Almada plus significatif qu'Amadeo
      Amadeo plus significatif qu'Almada
    - la présence des Delaunay au Portugal a été impor-

tante, pour l´art moderne portugais
- l´importance de Santa-Rita Pintor, Eduardo Viana et Amadeo de Souza-Cardoso, pour la formulation des hypothèses de modernité chez Almada

12. La production picturale d´Almada
- chez Almada, la production picturale se caractérise fondamentalement comme peinture figurative

13. Le discours plastique
- chez Almada, les arts plastiques s´assument comme la matérialisation ou la convergence des propos du dessin et de la peinture
  le dessin est l´expression de la première génération moderniste

14. Le propos plastique et les fresques des gares maritimes
- la mythologie d´Almada comme la mythologie de l´imaginaire collectif portugais
  l´imaginaire de la ville dans le quotidien de Lisboa
  le paradigme terre/mer et Lisboa/Tejo
  l´idée du voyage comme temps de la rétrospection du passé et temps de la prospection du futur
  "consciência do realismo social" (conscience du réalisme social), Almada - 1965.

À partir de la séquence qui a été proposée, on pourra organiser une nouvelle séquence de synthèse en aboutissant aux réponses positives de la plus grande valeur, et en déterminant ainsi un portrait aussi complet que possible, aussi spontané que souhaitable:

1. La connaissance de l´oeuvre d´Almada
   - connaissance insuffisante
2. La connaissance de l´oeuvre plastique d´Almada
   - connaissance générale
3. La réception de l´oeuvre plastique d´Almada, dans le contexte du public portugais
   - réception incomplète
4. La valorisation de l´oeuvre d´Almada
   - valorisation indifférenciée
5. Les correspondances chez Almada
   - l´oeuvre littéraire et l´oeuvre plastique se correspondent dans l´ensemble de l´oeuvre d´Almada
6. Almada et le processus inter-culturel
   - Almada concrétise dialectiquement la relation entre l´individu et la collectivité
7. Almada et l´identité nationale
   - l´influence de Paris pour la formation de l´identité nationale dans l´oeuvre d´Almada

8. Almada et la réalité nationale
   - Almada humoriste, futuriste, muraliste et mythologue de la réalité portugaise
9. Almada et la modernité nationale
   - Almada le protagoniste principal de la modernité nationale
10. Almada et les générations modernistes
   - Almada moderniste de toutes les générations
11. L'apport d'Almada à l'art moderne au Portugal
   - pour la définition de l'art moderne au Portugal, Almada plus significatif qu'Amadeo
12. La production picturale d'Almada
   - chez Almada, la production picturale se caractérise fondamentalement comme peinture figurative
13. Le discours plastique
   - chez Almada, les arts plastiques s'assument comme la matérialisation ou la convergence des propos du dessin et de la peinture
14. Le propos plastique et les fresques des gares maritimes
   - l'imaginaire de la ville dans le quotidien de Lisboa

En vérifiant les résultats obtenus, et au-delà de la nature des questions de choix multiple intrinsèque à la réponse même, soit de la réponse positive (absolue et relative), soit de la réponse négative, on constate que les résultats globaux confirment les résultats partiels, c'est-à-dire:

a) il y a une approche considérable des valeurs réelles entre le niveau 2 et le niveau 3;
b) il y a un éloignement considérable des valeurs réelles entre le niveau 1 et les autres niveaux.

Si l'on comprend bien la distinction des résultats entre le niveau 1 et les niveaux 2 et 3;
on ne comprendra pas bien la distinction des résultats entre les niveaux 2 et 3.
Dans la similitude des résultats globaux des niveaux 2 et 3, la réception d'Almada est indifférenciée, et cependant inexistante, du point de vue de l'enseignement supérieur.
Les valeurs constatées à travers les réponses du niveau 2 font preuve d'une connaissance minimum de l'oeuvre d'Almada; et
les valeurs constatées à travers les réponses du niveau 3 font preuve de l'absence d'une connaissance spécifique de l'oeuvre d'Almada;
ce qui aboutit à la constatation suivante:

- il n´y a pas de réception effective de l´oeuvre et de la modernité d´Almada dans le public testé, en particulier, et, par extension, dans le public portugais, en général.

Finalement, on doit dire que:

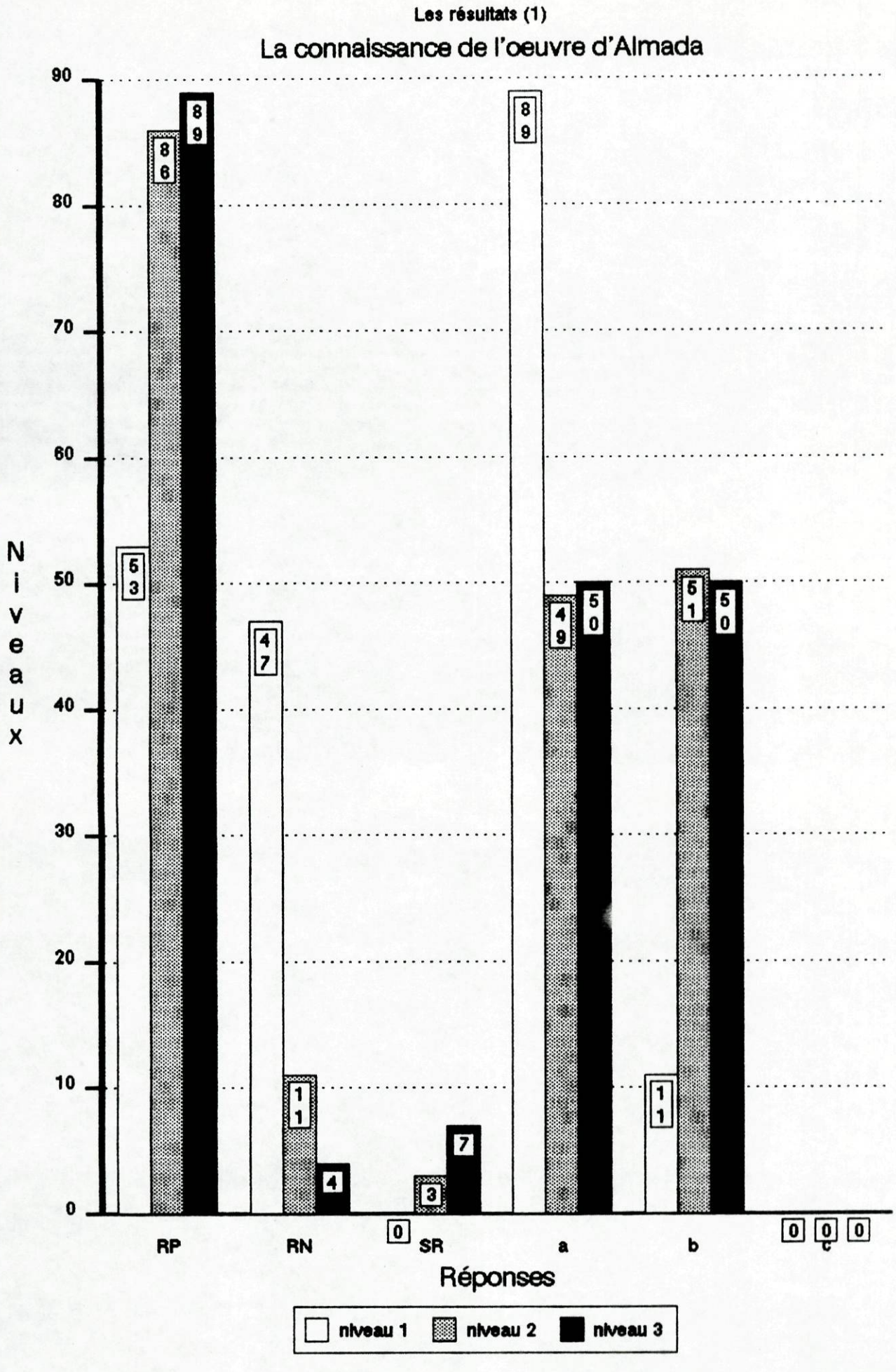
-> les résultats concernés par l´enquête et aussi par les données sont tout à fait les résultats d´un propos de réception;

-> les résultats concernés matérialisent les paramètres proposés, c´est-à-dire, les résultats confirment les conditions indiquées à la page 386, à propos du rapport entre les fresques des gares maritimes et le modernisme portugais;

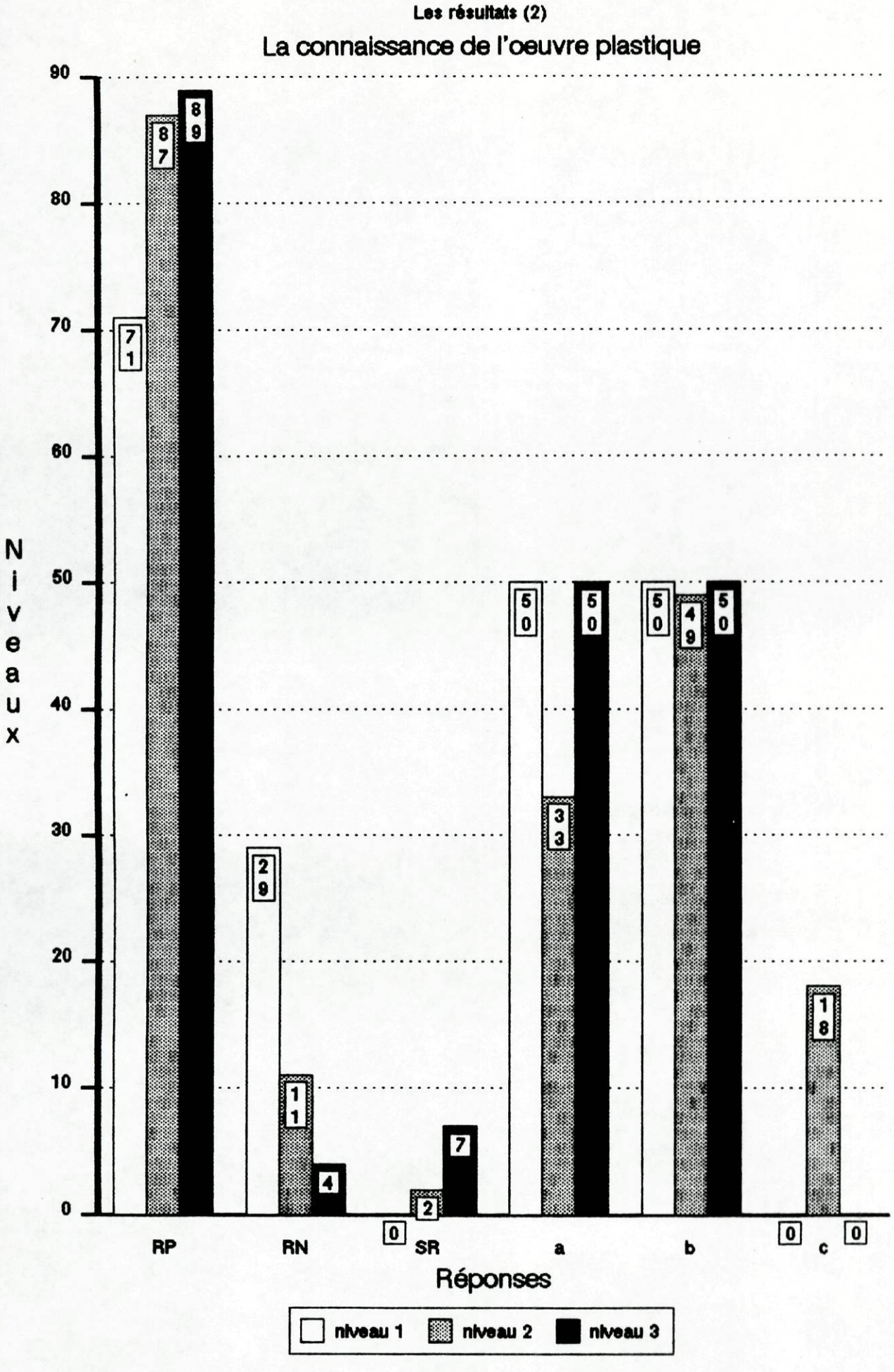
-> les résultats concernés déterminent la confirmation de l´hypothèse présentée à la page 387, c´est-à-dire, la relation possible entre l´analyse et la réception, ou la correspondance réciproque entre l´analyse comme projet de l´interprétation, et la réception comme l´hypothèse de l´analyse;

-> les résultats concernés indiquent l´explicitation de la réception actuelle, ils questionnent le rapport entre les fresques des gares maritimes et la modernité portugaise, comme le rapport entre la réalité et le contexte, soit de l´hypothèse, soit d´Almada même.

Les résultats (1)

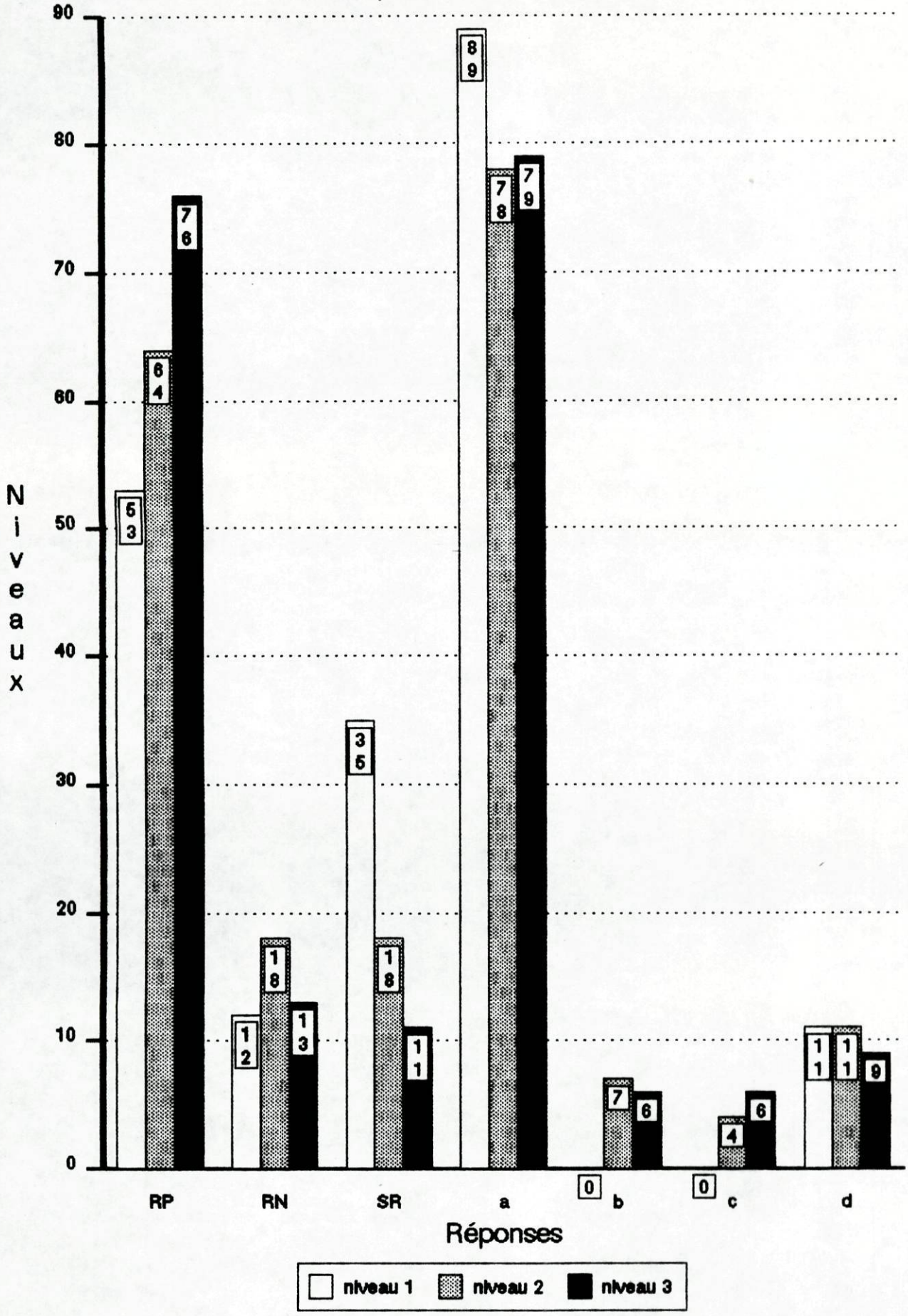


Les résultats (2)



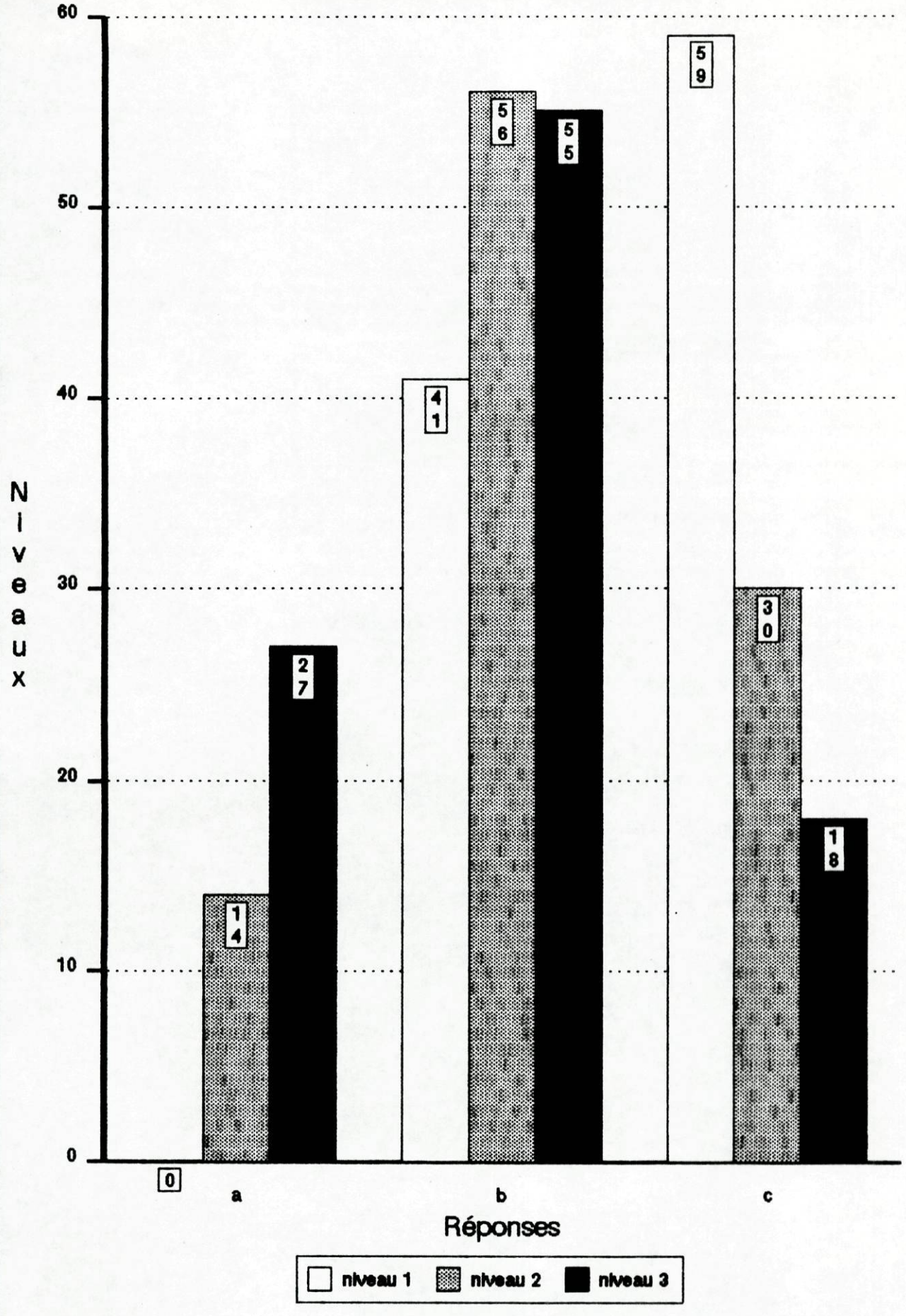
Les résultats (3)

La réception de l'oeuvre plastique

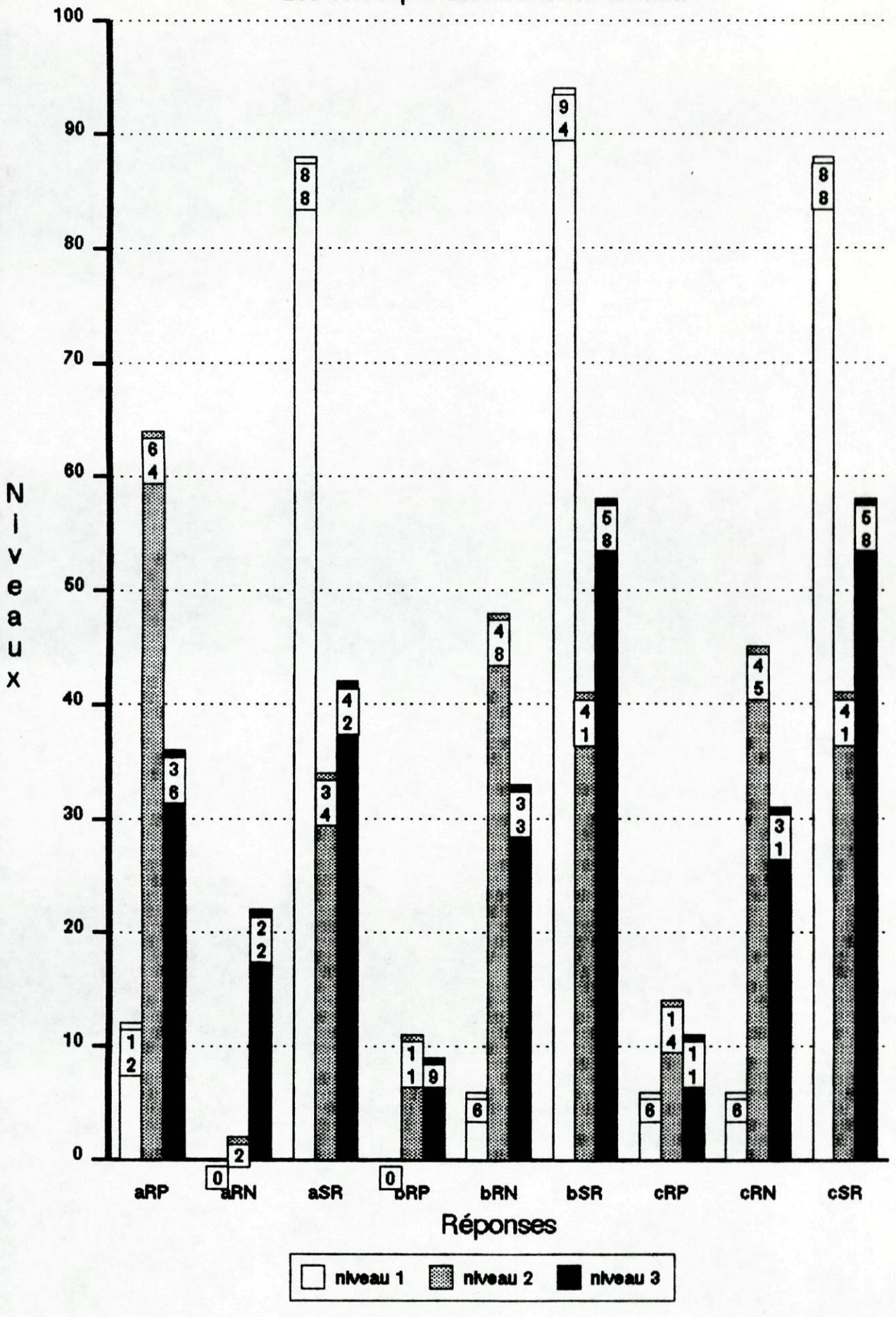


Les résultats (4)

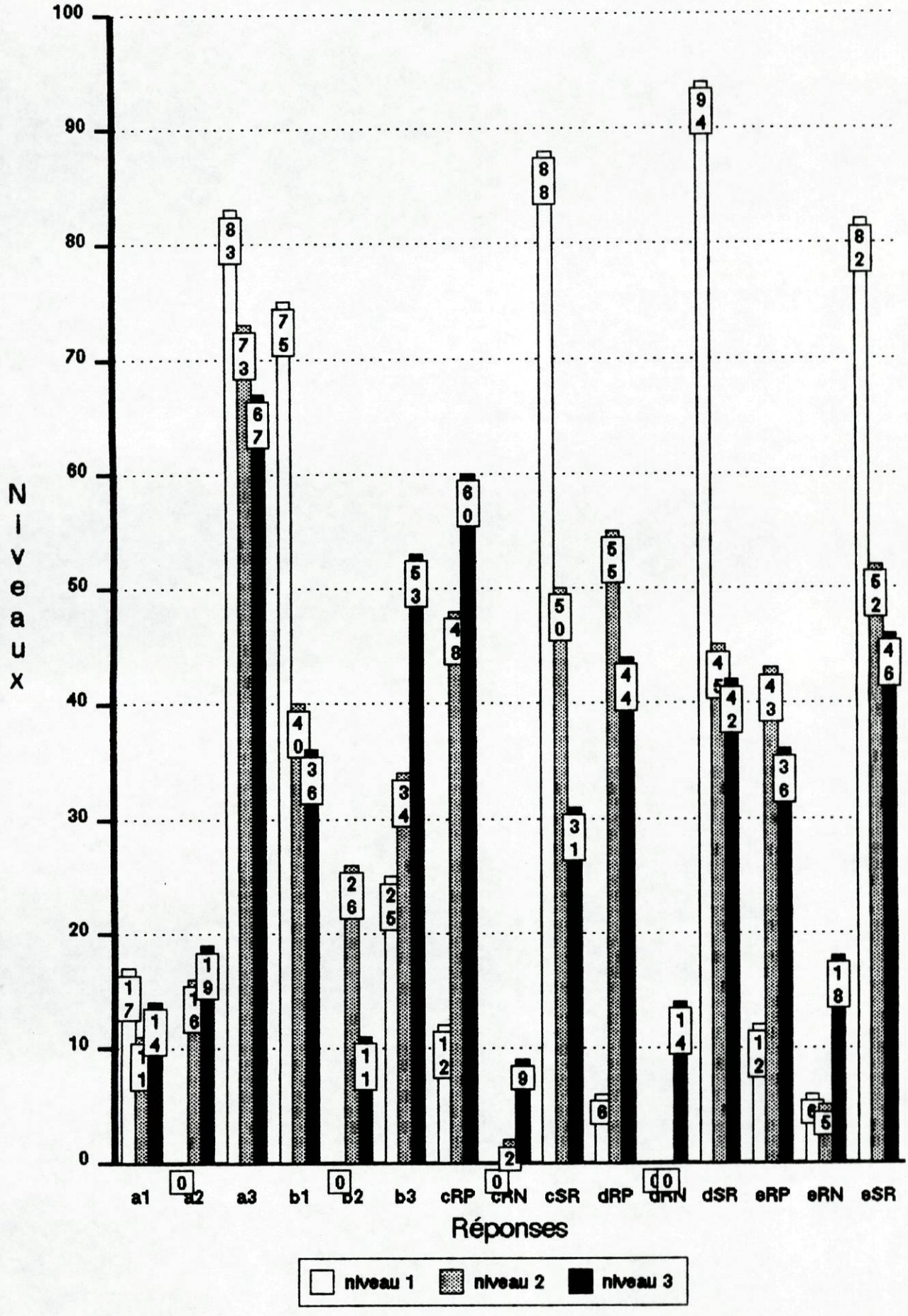
La valorisation de l'oeuvre d'Almada



Les correspondances chez Almada

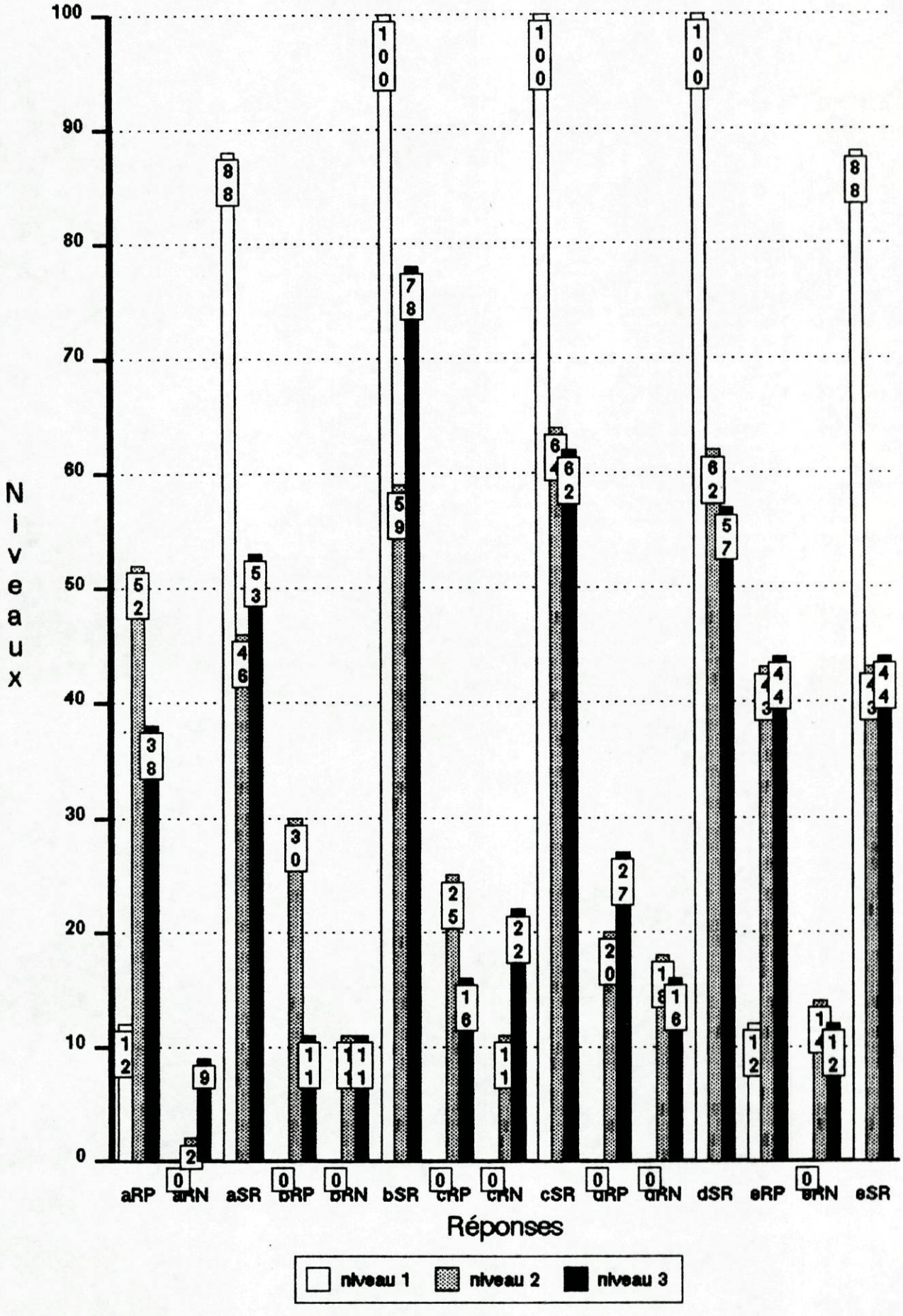


Almada et le processus inter – culturel



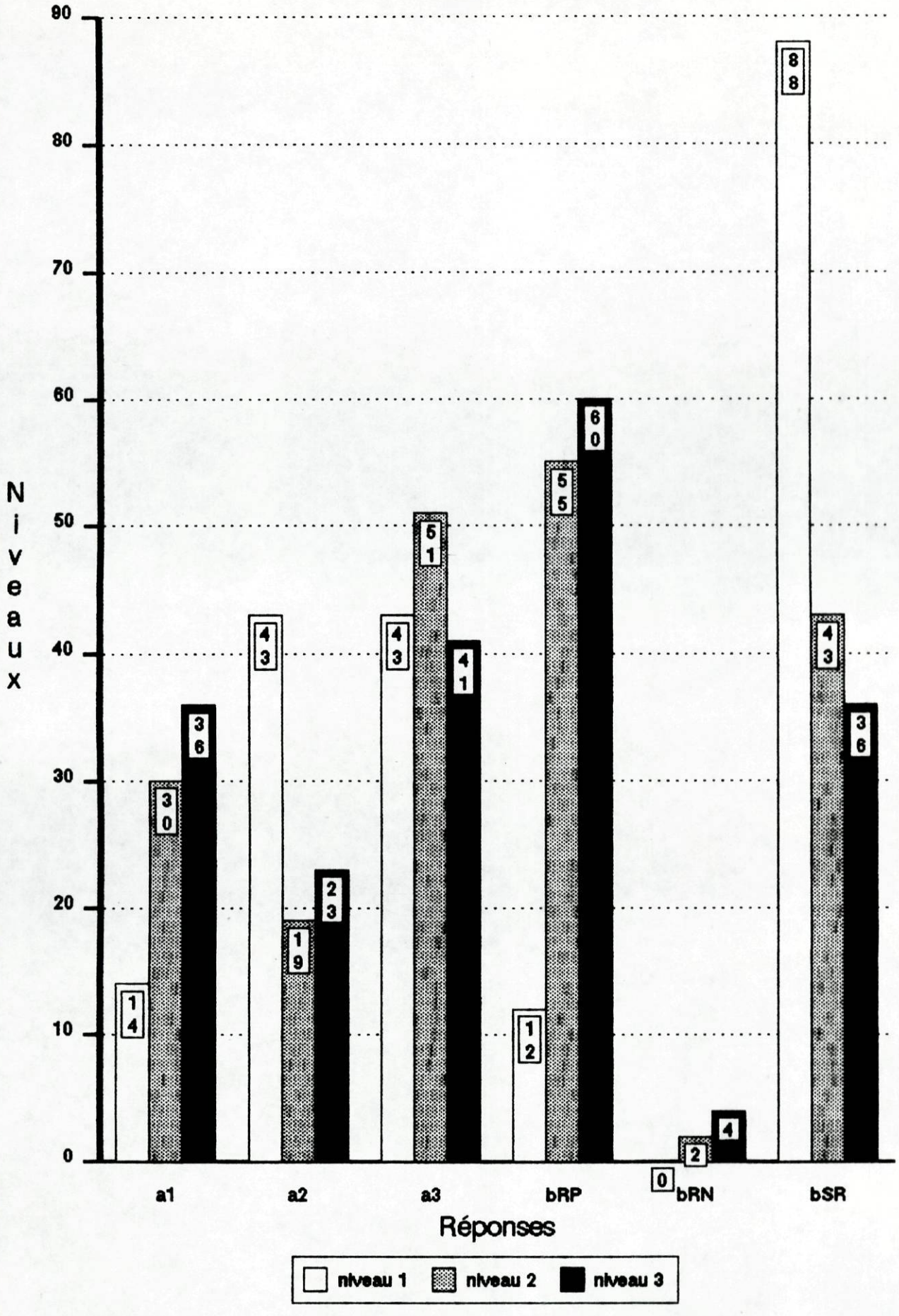
Les résultats (7)

Almada et l'identité nationale



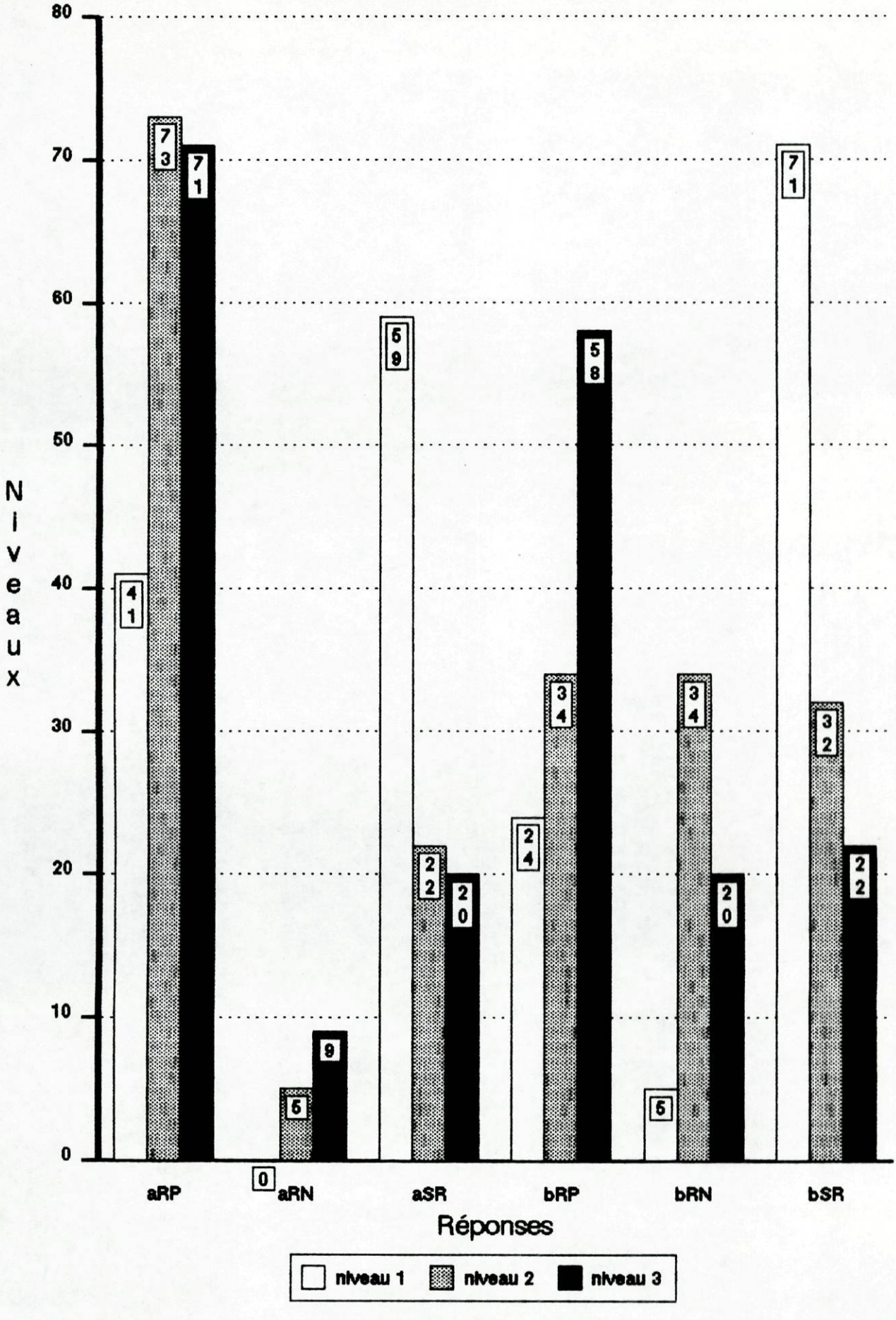
Les résultats (8)

Almada et la réalité nationale



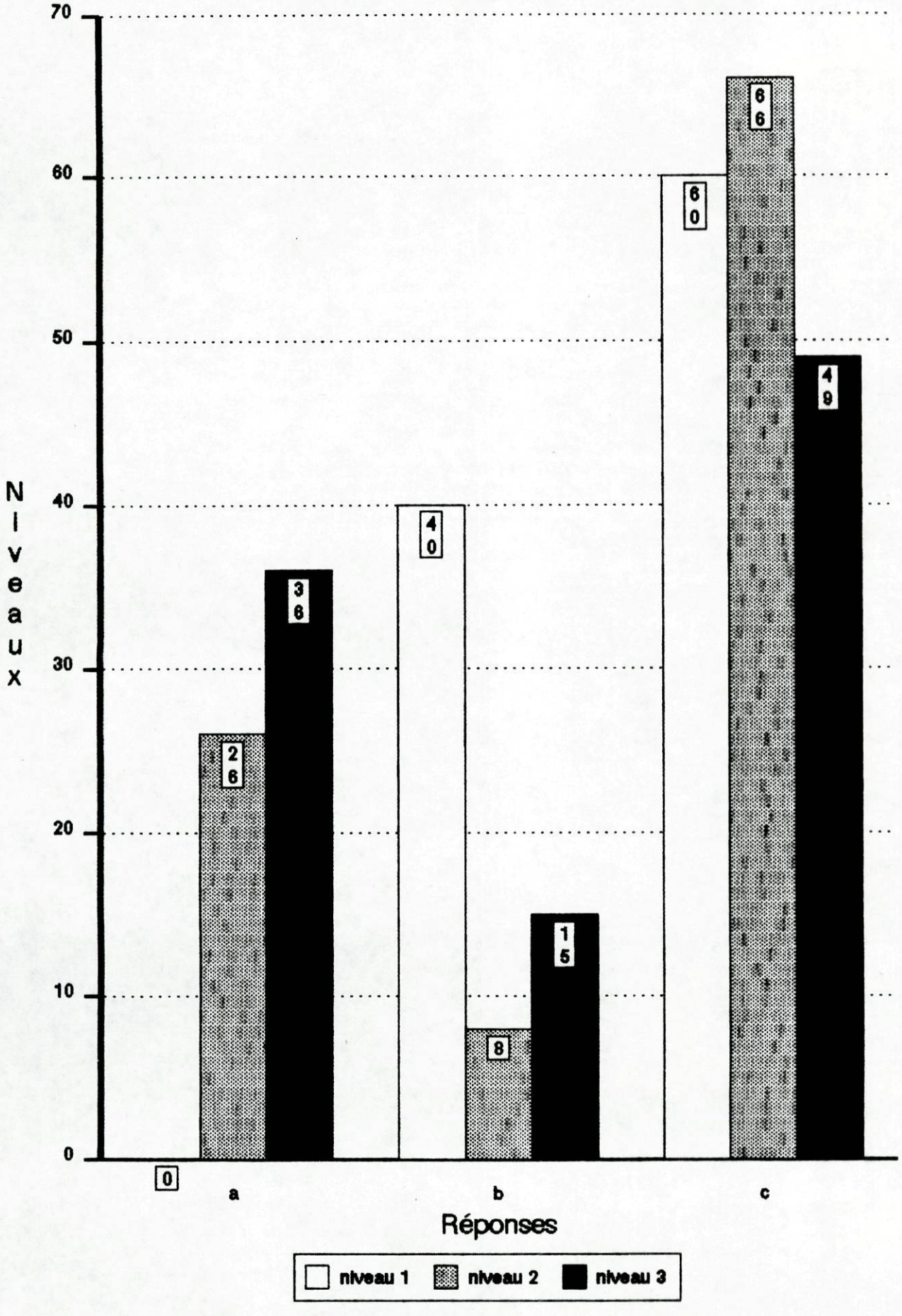
Les résultats (9)

Almada et la modernité nationale



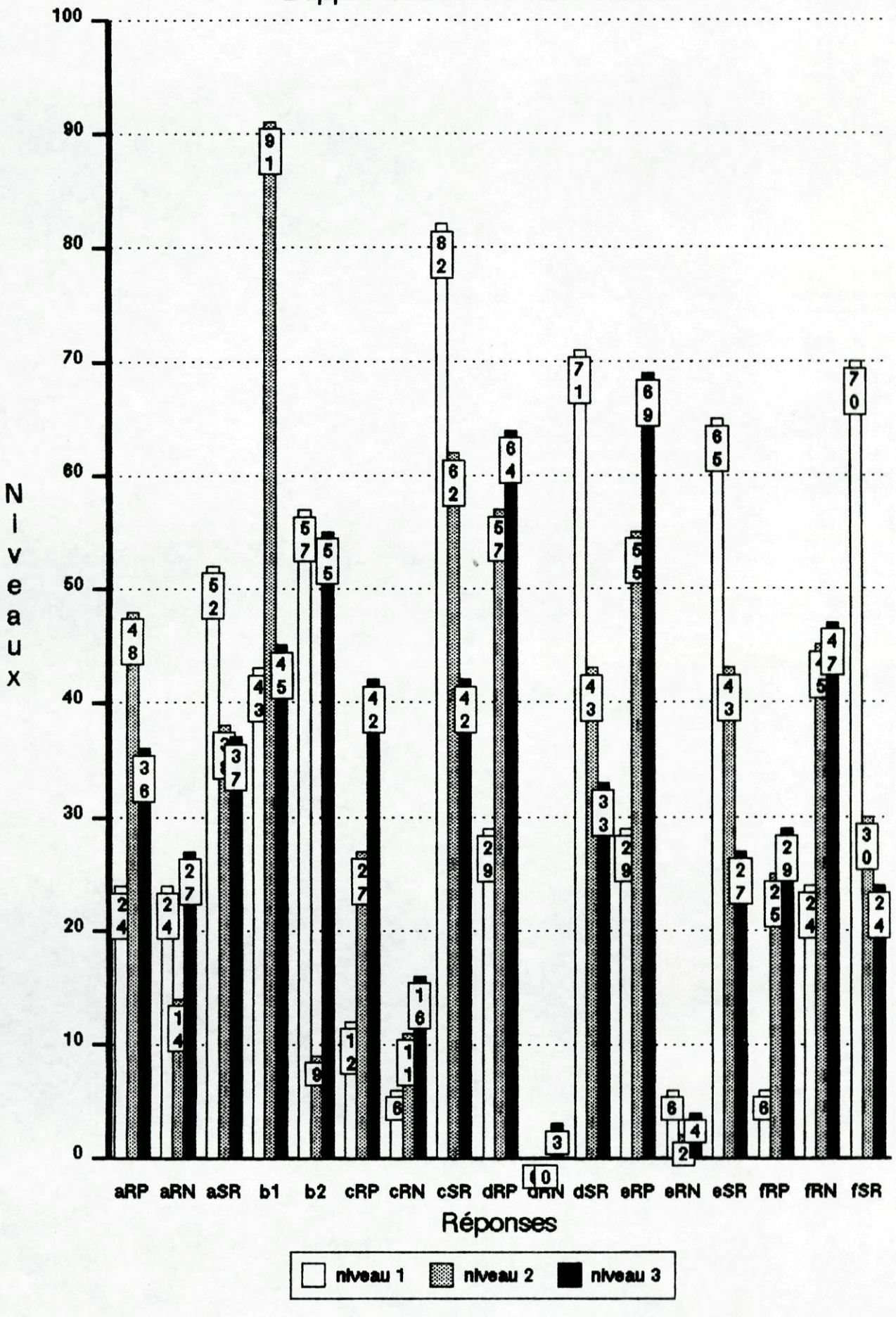
Les résultats (10)

Almada et les générations modernistes



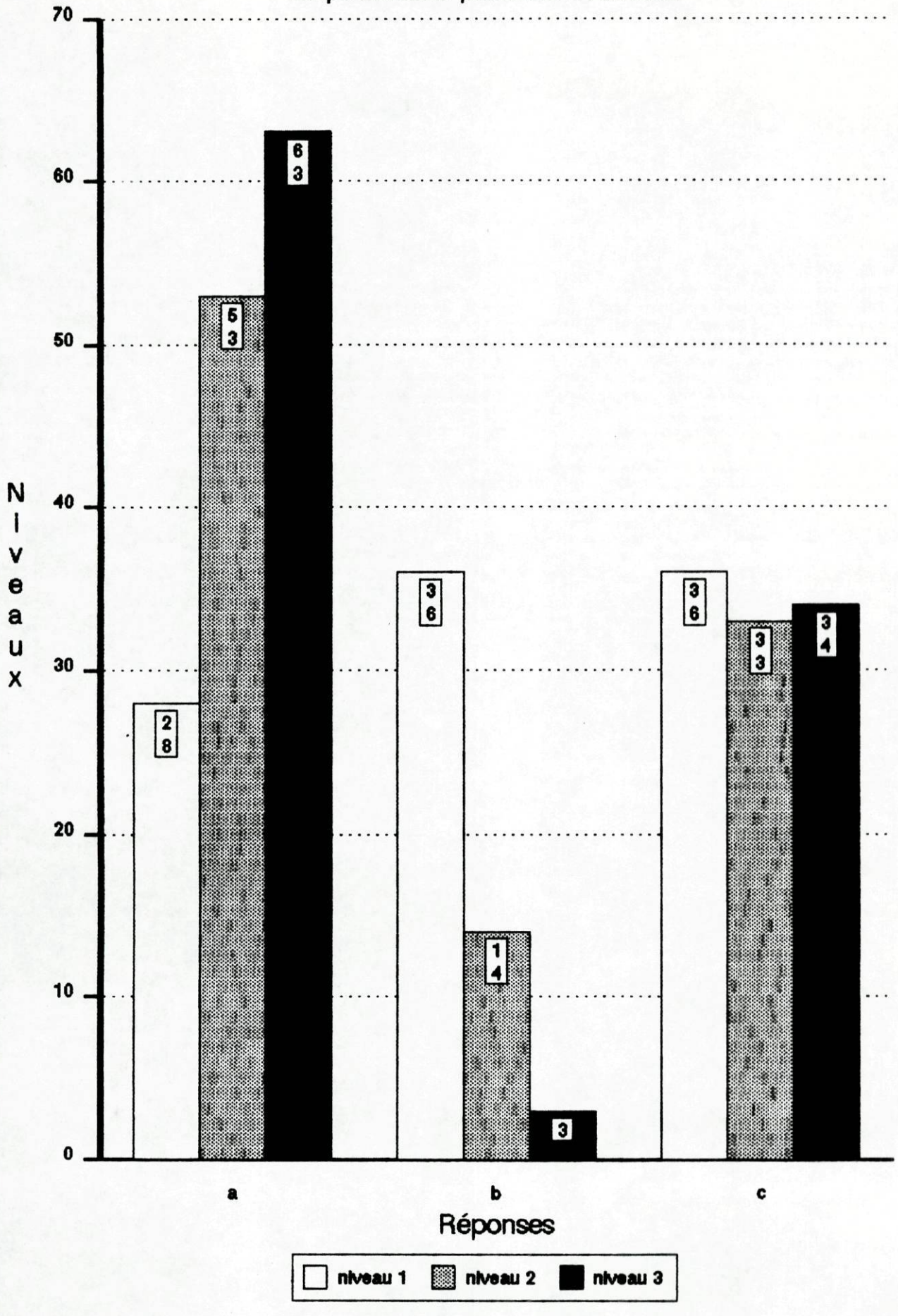
Les résultats (11)

L'apport d'Almada à l'art moderne

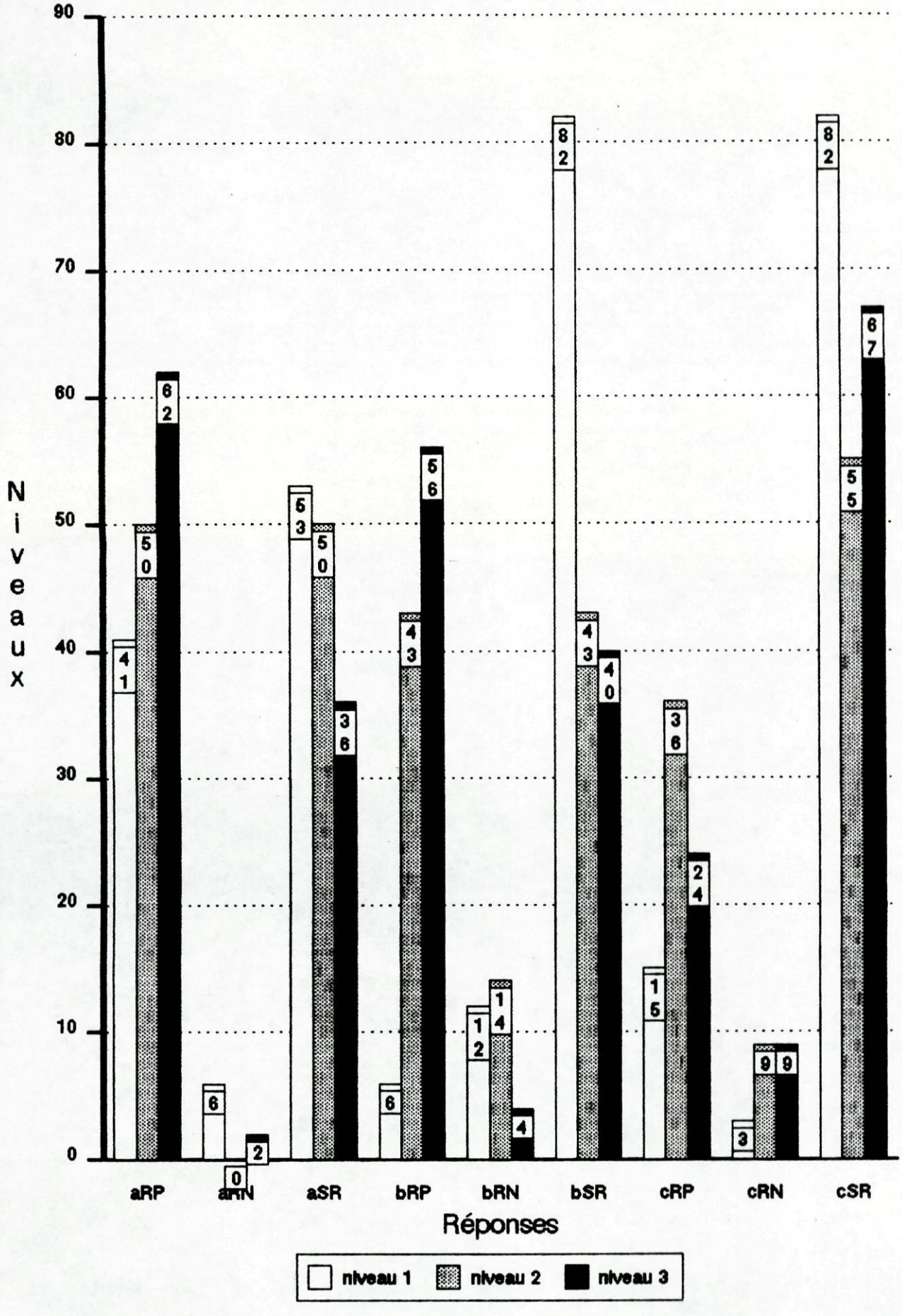


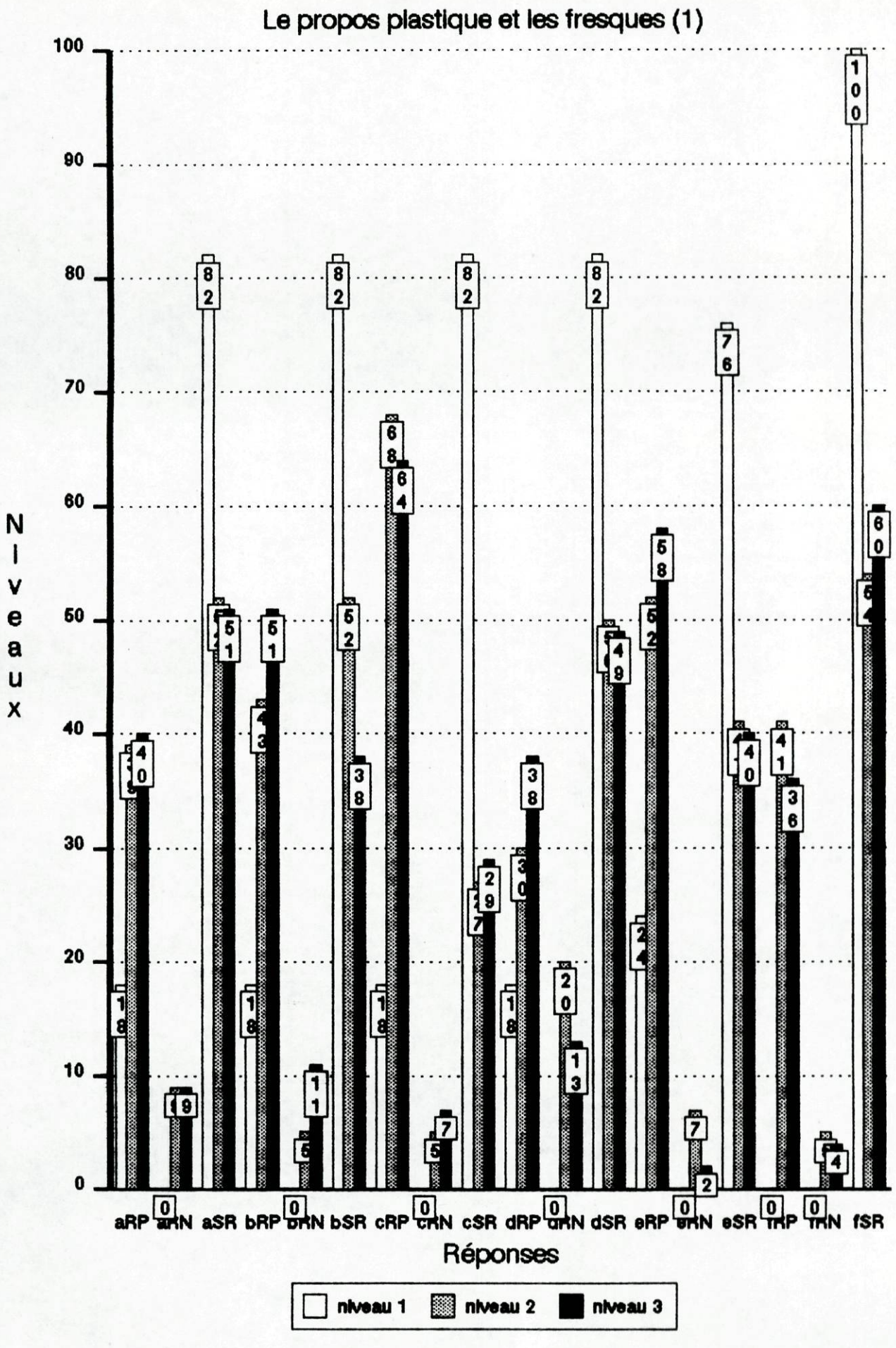
Les résultats (12)

La production picturale d'Almada

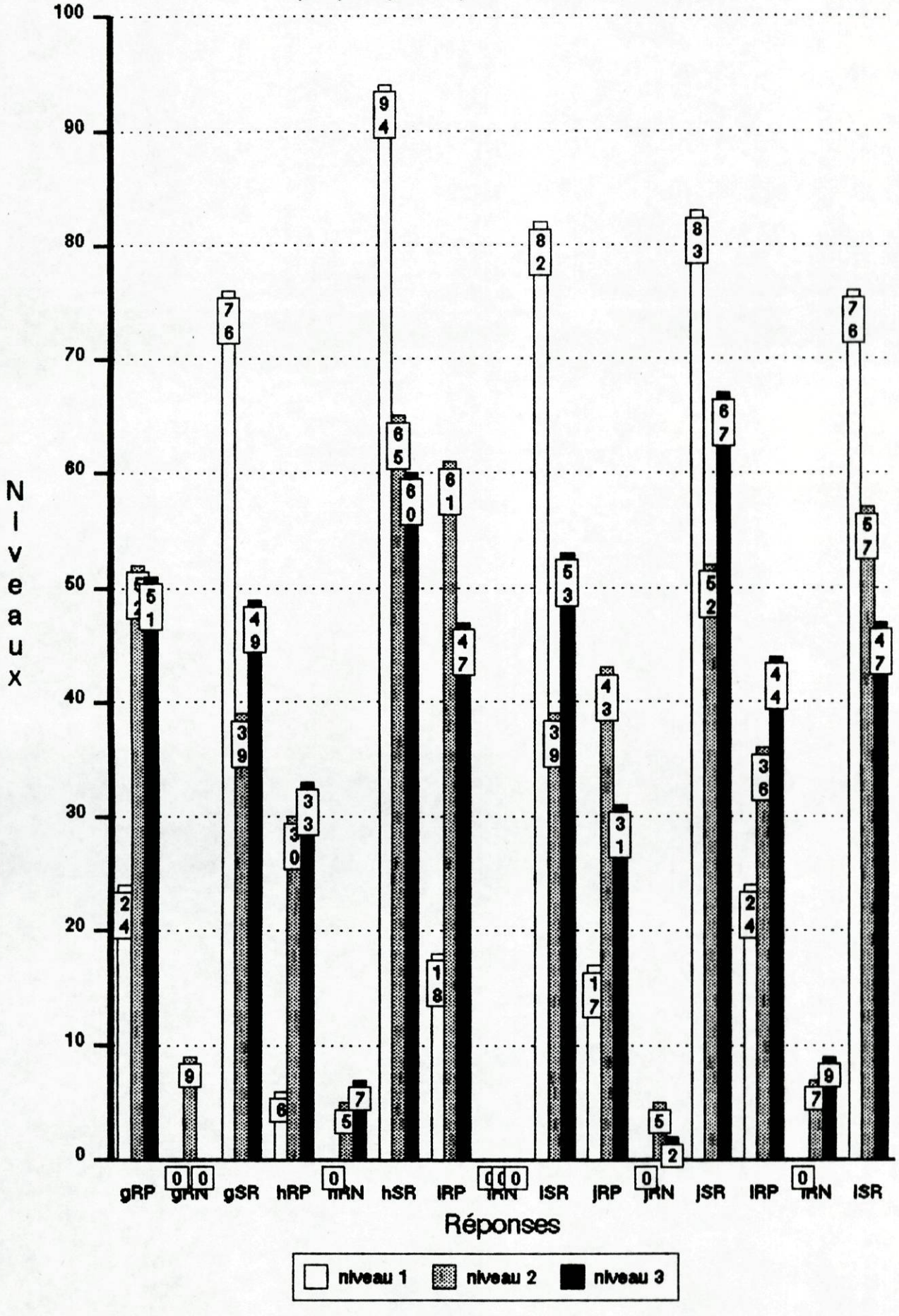


Le discours plastique



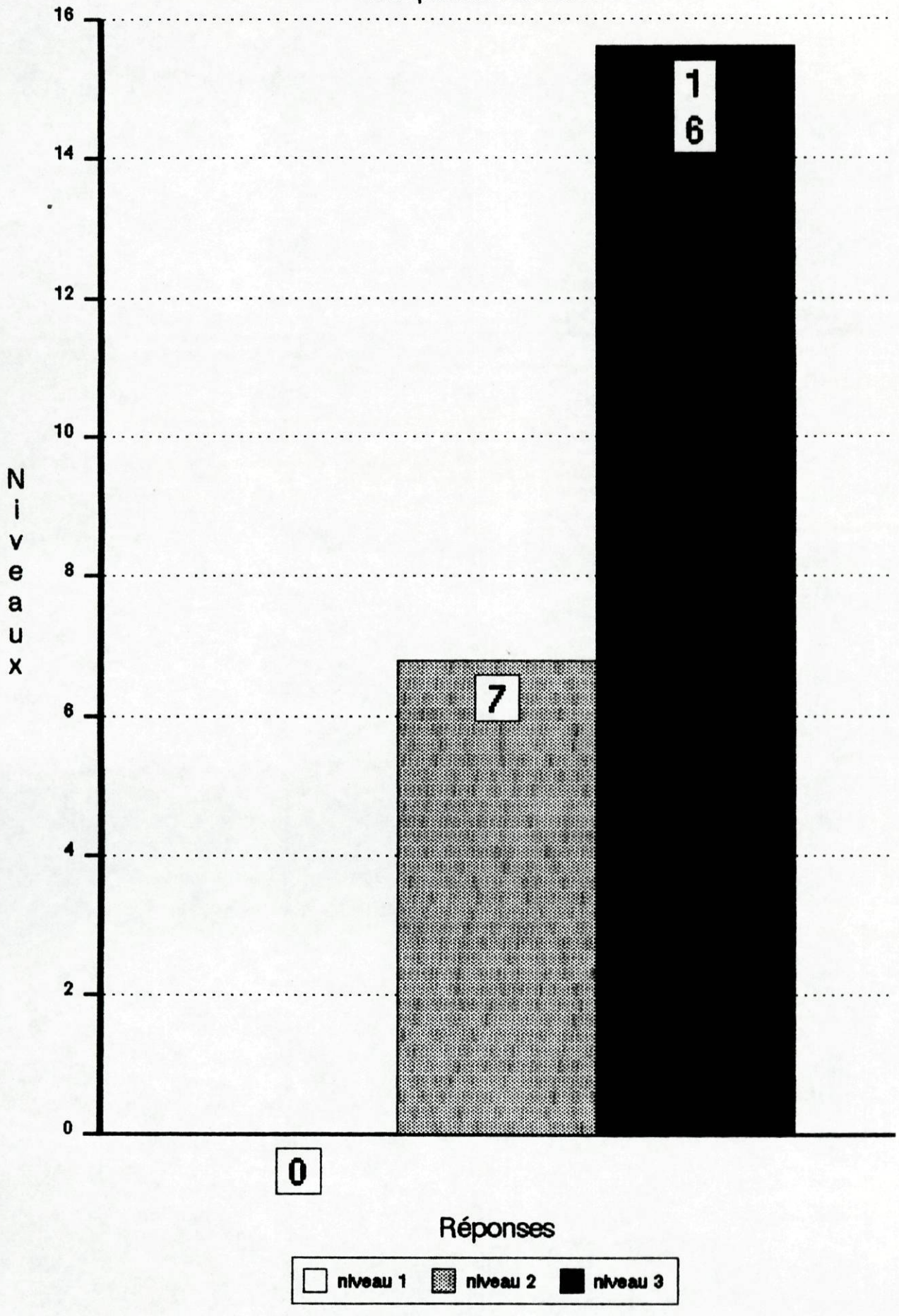

Le propos plastique et les fresques (1)
Niveaux
100
90
80
70
60
50
40
30
20
10
0
aRP aRN aSR bRP bRN bSR cRP cRN cSR dRP dRN dSR eRP eRN eSR fRP fRN fSR
Réponses
niveau 1
niveau 2
niveau 3

Le propos plastique et les fresques (2)

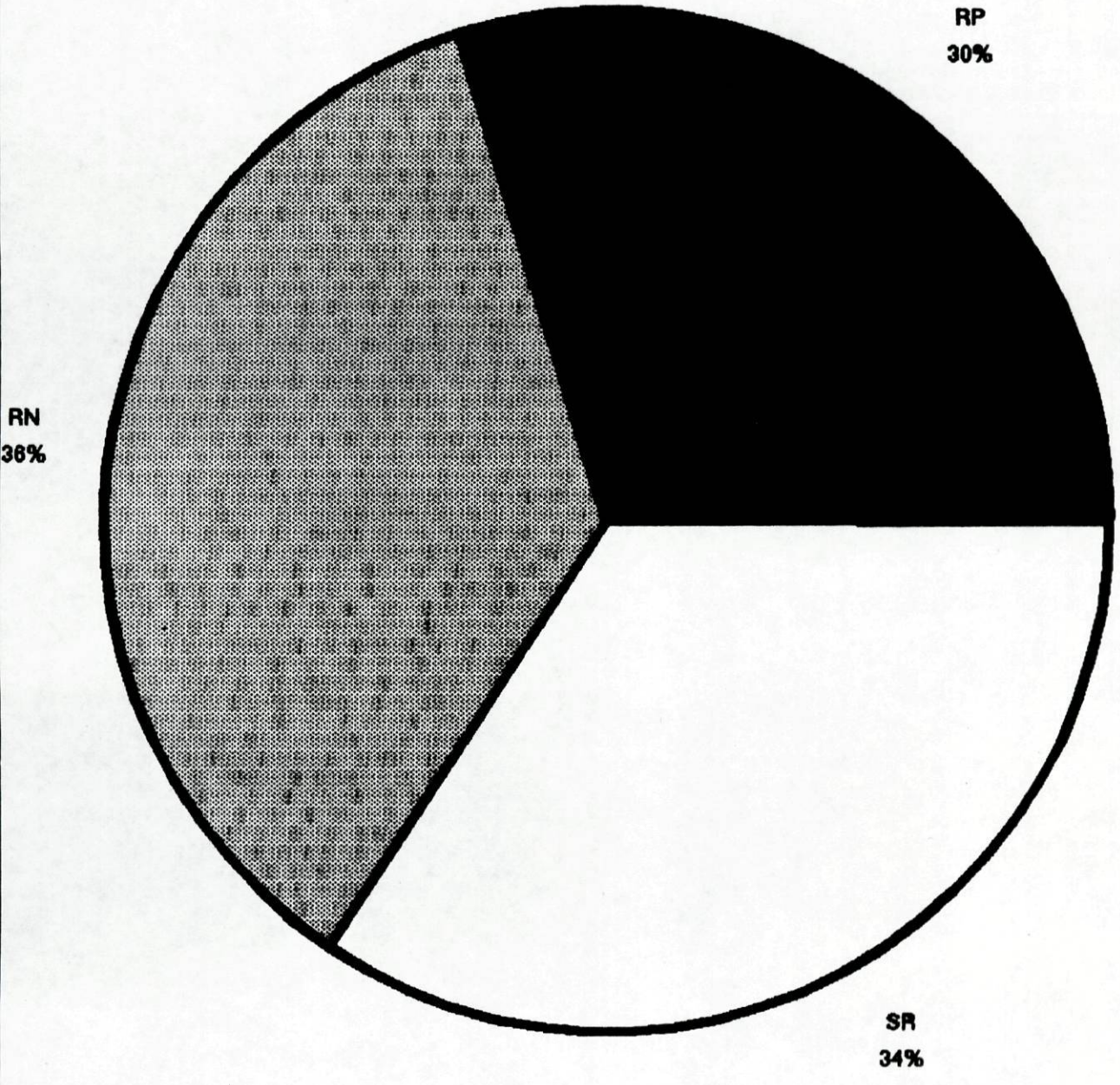


Les résultats (16)

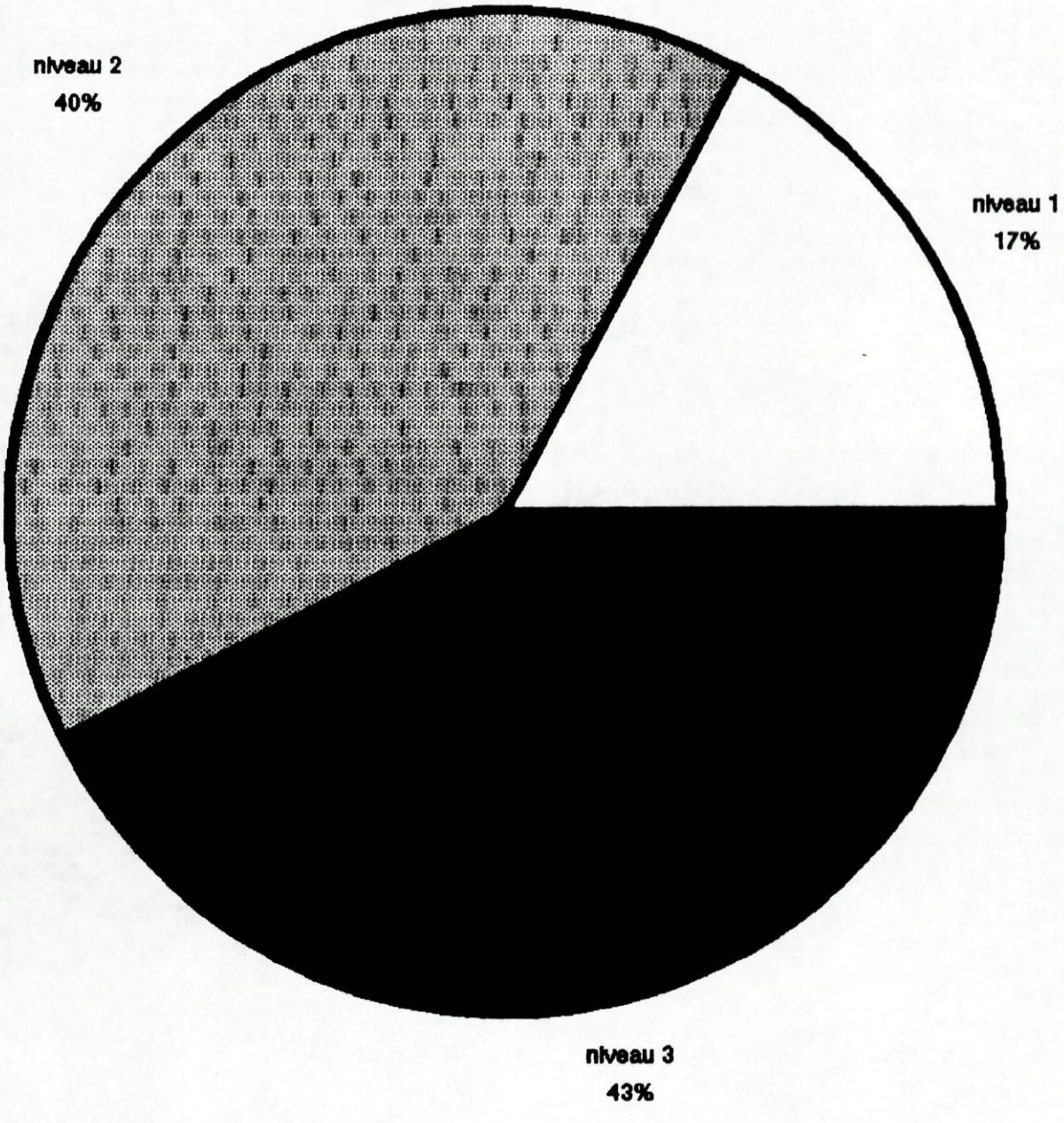
La question ouverte



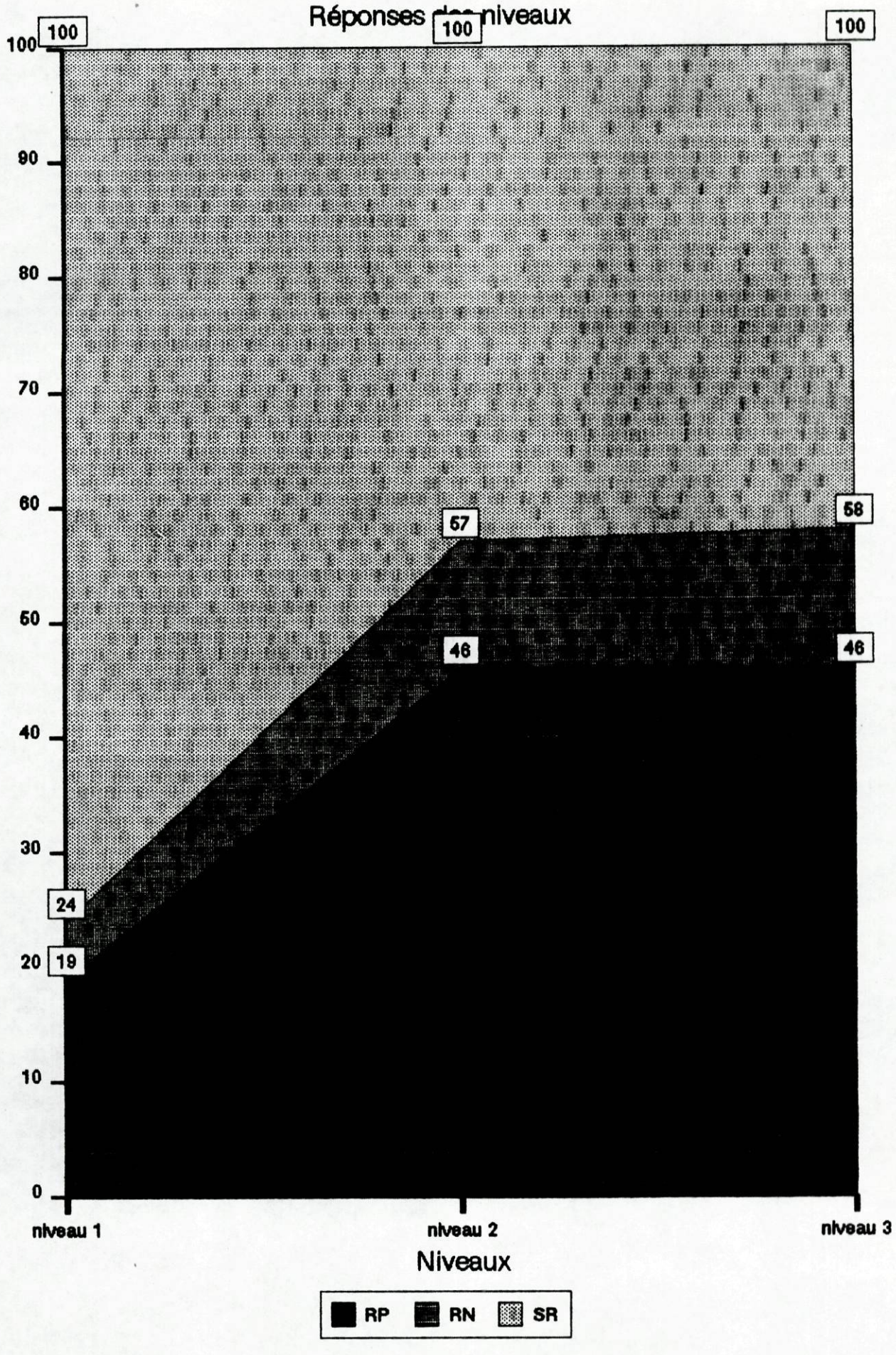
Distribution moyenne des réponses

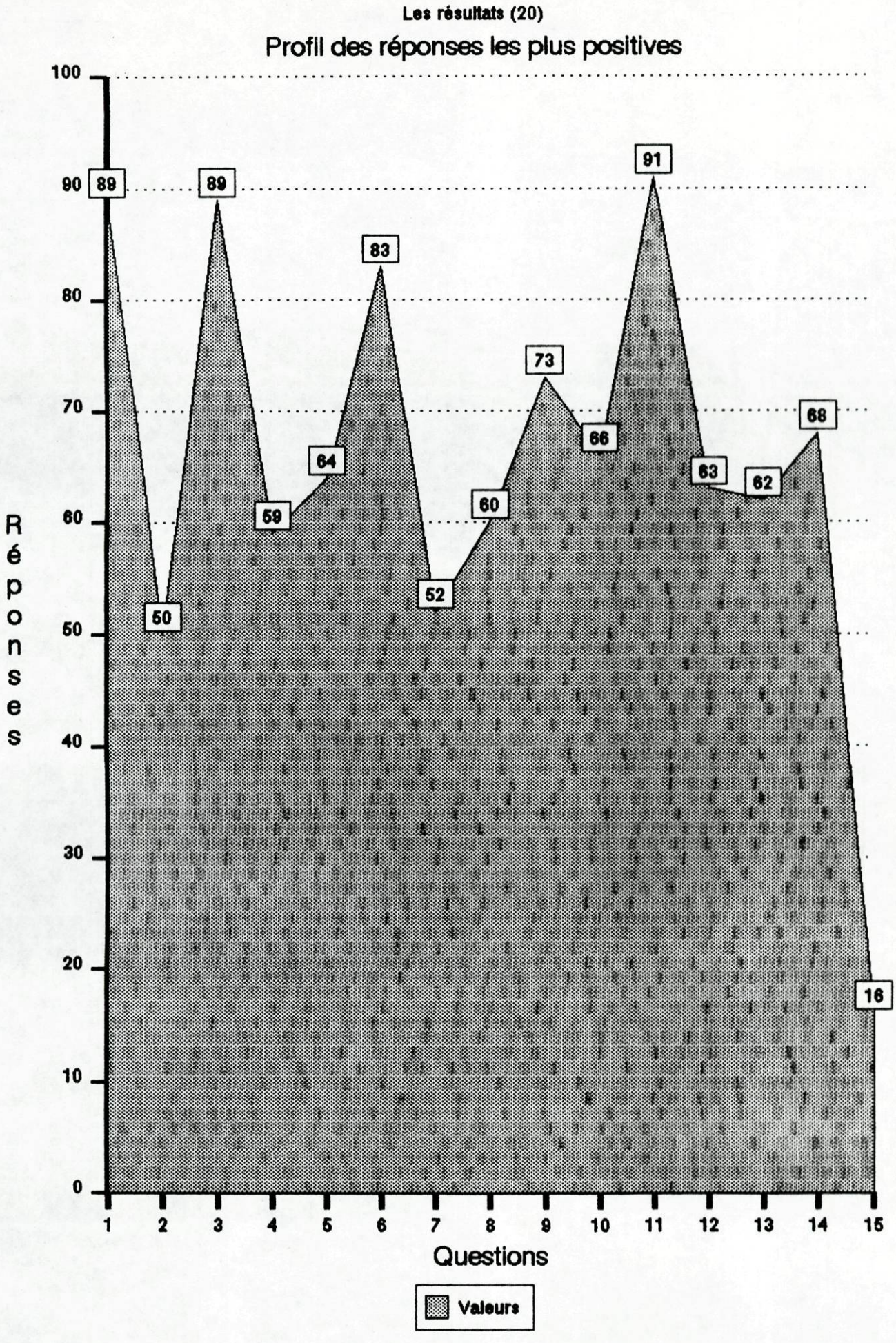


Distribution des réponses positives



Les résultats (19)




Les résultats (20)
Profil des réponses les plus positives
100
90
80
70
60
50
40
30
20
10
0
Réponses
89
50
89
59
64
83
52
60
73
66
91
63
62
68
16
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
Questions
Valeurs

6.
CONCLUSION

PEDAGOGIE ARTISTIQUE

Almada Negreiros, dernier symbole d'une expérience bien déterminée de rupture au Portugal en découvrant le Portugal du XXème siècle et en matérialisant une aventure moderniste, met sur place une nouvelle pratique de vie, en personnifiant de cette façon l'énonciation d'une vérité et d'une réalité:

vérité, comme détermination d'un besoin constant/comme si l'idée du voyage ou celle du changement de l'enregistrement serait indispensable à la permanence d'une même inscription;

réalité, comme résultat d'un imaginaire de l'histoire et du mythe/comme le combat volontaire d'un combat nécessaire en se transformant en réalité emblématique d'un conflit de générations et d'époques.

Almada Negreiros (au-delà la géométrie) constituera une topologie de la représentation, signal/conséquence d'un espace symbolique et utopique, d'animation et d'appropriation des choses et des sens, des lieux et des situations d'une vie bourgeoise de Lisboa prétexte pour un discours de l'histoire que les fresques des gares maritimes signifient.

Par rapport à la société portugaise, la situation d'Almada Negreiros est celle d'un comportement de profonde inquiétude.

Almada poursuit par la voie d'une pédagogie et d'une dialectique, une exigence qui est celle de l'instauration de relations profondes (d'accusation, d'amour), envers la patrie.

La démarche pédagogique d'Almada résidera dans son propos d'inventer un nouveau temps portugais, où l'affirmation "**é preciso criar a pátria portuguesa do**

século XX" passe par l'idée "**é preciso ter a consciência exacta da actualidade**", ou la constatation, en effet, d'un discours plein.

La pédagogie chez Almada réside principalement dans l'effort d'apprentissage de la vie, d'une innocence sans limites (qui désarme l'avenir), des lieux et des temps de la tragédie de l'homme et de son désir ou l'idée d'une synthèse suprême de l'être, de l'interrogation, de l'affirmation, d'une réalité qui se juge au-delà du visible.

L'individu et la collectivité, la connaissance et l'innocence se proposent en tant que paramètres d'un apprentissage unique, du oui et du non, de l'existentiel et du moderne.

Entre la conscience nationale, de Paris, et la conscience ibérique, de Madrid, Almada est l'être moderne comme facon d'être ou l'origine plus profonde de l'action pédagogique.

La tragédie de l'homme et de son désir, ou l'idée d'une synthèse suprême de l'être, prétexte d'un discours de l'histoire que les fresques des gares maritimes signifient.
L'événement de la peinture comme profession issue de l'atelier, la peinture comme attitude en soi-même.
Dans les fresques des gares maritimes, on concrétise une invention de l'expression et du sensible et une rencontre du mythe; ou des expressions d'un exorcisme qui fait d'Almada l'être/peintre et le sujet de sa propre peinture:

> les peintures de notre solitude, le destin d'une réalité nationale, aussi la réponse cinq cents ans après, à celle que Nuno Gonçalves nous avait proposée.

On consubstancie la pédagogie d'Almada, à travers les multiples actes de nature didactique.
Le mythe de Paris (au-delà les générations portugaises en apprentissage parisien), a influencé aussi Almada, à côté de l'importance vitale d'Amadeo de Souza-Cardoso, celui qui a établi le pont du mythe français au Portugal.

Amadeo est pour Almada l'incarnation du mythe de Paris, la divulgation de la modernité entre nous, qui

s'est répandue finalement par Almada, et en obéissance à des critères didactiques dans le sens d'une relation culturelle, non réalisée, entre le Portugal et la France.

Si Almada a été l'"**anti-Pessoa**" (Eduardo Lourenço, 1981) du destin national, il a été aussi l'"**anti-Malhoa**", ce qui veut dire que l'option d'Almada n'a pas été Paris (comme cela a été le cas d'Amadeo), et n'a pas été la campagne (comme elle l'a été pour Malhoa), ni l'indifférence (comme elle l'aura été pour Pessoa).

Almada, comme l'être qui a été conformé et involontairement seul, nous propose une option différente, une option pédagogique supportée par un autodidactisme bien personnel.
L'autodidactisme est, par conséquent, la première raison de la pédagogie d'Almada.

Almada sans maître ou portugais sans Portugal, nous démontre dans la troisième génération moderniste, dans les fresques des gares maritimes de Lisboa, son discours pédagogique principal de l'histoire nationale (avec et sans illusions) d'un Portugal sans les portugais.
Pour cela, entre Almada Negreiros et les fresques des gares maritimes, a eu lieu la rencontre finale entre le Portugal et les portugais, comme la leçon première et dernière de la fonction pédagogique par entier que le discours pictural contient.

Au-delà la fonction pédagogique éminente, matérialisée dans les fresques des gares de Lisboa, la fonction pédagogique est intrinsèque au discours du message des panneaux, comme totalité d'un projet, intégré, simultanément, dans l'itinéraire artistique d'Almada, et dans le contexte de la société portugaise.

Pédagogie d'un espace sans temps, et d'un temps sans espace, respectivement chez Almada et au Portugal:

> le projet pédagogique des fresques de Lisboa, à partir d'une totalité, oscille alors entre l'articulation entre le signifiant/et le signifié, et les fresques et le Portugal.

Les différentes parties ou les fragments du discours pédagogique nous équationnent Lisboa, le Tejo,

et l'espace portugais comme le temps d'un temps:

> cependant est possible d'y trouver l'enregistrement d'une réalité profondément observée dans le quotidien de Lisboa, réalité d'une Lisboa des années 10, des années 20 et des années 40.

La réalité est alors le résultat de l'accumulation des temps dans un temps, où la patrie et l'histoire seront, probablement, absentes, d'un Tejo symbole, soit des découvertes et de l'aventure, soit de l'émigration et des dimanches tristes.
Pour cela, les fresques des gares maritimes représentent pédagogiquement:

> l'héritage de la modernité qui commence dans les années 10, comme la condensation des espaces et des temps enregistrés, de la première à la troisième génération;

d'une certaine façon, les fresques représentent encore une importance pédagogique vitale, en symbolisant le rapport Almada-Portugal, ce qui détermine une rencontre décisive de la patrie avec les portugais.

Et définitivement, "**Almada-Portugal**" s'opposent, comme nous le suggère J.-A. França, à "**Malhoa-portugueses**", ou la fin d'un intervalle sans mémoire.
Le Mythe-Almada représente, au-delà du mythe de notre modernité, une véritable identification mythique entre le Portugal et Almada.

L'oeuvre d'Almada Negreiros, pour paradoxale qu'elle pourrait à la limite être entendue, en étant intrinsèquement nationale, est profondément tournée vers l'intérieur portugais.
Mais, et par contre, il nous est nécessaire, pour mieux comprendre l'exigence de l'énonciation de son oeuvre, le recours à l'extérieur européen, comme nous le suggère E. Lourenço (1984).

La dichotomie, intérieur/extérieur est, d'ailleurs, très importante. C'est même l'essence de la modernité, celle de l'origine du rapport Almada-Portugal.
Le sens ou le parcours de l'intérieur vers l'extérieur reflète encore, une composante fortement pédagogique de l'action artistique, qui est une conséquence de la conception d'un lieu d'articulation entre l'homme et l'univers, entre l'individu et la collectivité, ou comme Almada disait: "**O artista tem que ser profundamente pes-**

soal para chegar ao impessoal e ser todos".

La place matricielle de l'ingénuité, l'invention du mythe personnel d'Almada (par la transfiguration en Modernité), révèle la volonté d'originalité:

ce qui a été déjà annoncé, dans la culture européenne, par Rimbaud et par Nietzsche.

Le problème de l'ingénuité chez Almada est pertinent:

ou l'indifférence originelle sur l'idée de vérité.

D'un discours où le dire a changé toujours en être:

révélation, avant et après d'une vision du monde, d'une énonciation, entre la parabole et le discours, du sentiment du monde de la pluralité des chemins.

Le sens profond de l'action pédagogique chez Almada (re)commence à travers une poétique de l'osmose personnelle dans le collectif, racine des valeurs de la complémentarité, de l'unité mythique: premièrement d'Almada avec le Portugal, finalement d'Almada avec les portugais, le propos éthique d'un indispensable sens communautaire de l'action artistique qui va du ludique au rituel, dont la pratique créative paraît être justifiée par l'aphorisme de Camus "**Solitaire-Solidaire**" comme a dit F. Pernes (1984).

Les panneaux des gares maritimes sont un exemple très intéréssant en ce qui concerne la réception de l'oeuvre d'art, et, c'est quelque chose de dynamique, parce que interdépendant d'une multiplicité de variables.

L'oeuvre d'art devient alors l'explicitation des lieux (des espaces) et des temps comme explicitation des interrogations et des inquiétudes, finalement comme discours où le sens de l'oeuvre d'art est raison de la transformation des consciences et signal de l'intransigeance, comme nous le disait Rui Mário Gonçalves (1984), d'où la pleine réciprocité de l'individu et de la collectivité d'être l'affirmation et la conviction chez Almada Negreiros.

Les fresques des gares maritimes réalisent des discours picturaux où se concilient les deux grandes constantes de la modernité:

a) le peintre à la rencontre du public, et le public à la rencontre de la peinture, comme paradigmes d'une réalité esthétique, en

ajoutant au message, en même temps, le sens de l'éloignement par rapport à la structure conceptuelle, à travers une multiplicité d'interrogations ou l'ouverture pour plusieurs sorties;

b) comme le sens du rapprochement par rapport à la même structure conceptuelle, à travers la compréhension intrinsèque de l'histoire du discours, ou l'entrée qui conduit le récepteur à une même lumière, encore selon R. M. Gonçalves.

Il s'agira de deux mouvements différents du spectateur-récepteur.
L'un des mouvements est passif, l'autre mouvement est actif.
Le mouvement passif comporte une certaine façon d'entendre le côté apparent (virtuel) et immédiat du discours, du côté du récepteur; et le mouvement actif comporte la façon d'entendre le côté réel et profond du discours, du côté du message.
Cette réciprocité de contributions, de lectures, est extrêmement importante, puisqu'elle compromet l'oeuvre d'art toute entière, comme vérité, soit le discours de l'histoire, soit l'histoire du discours.

Le va-et-vient entre le message et le récepteur, et entre le récepteur et le message, réalise l'art comme raison de la transformation même des consciences; il réalise l'art, manifestation d'une pratique constante, où la perfection (qui) précède la rigueur, c'est d'ailleurs l'accord de l'idée d'évolution, à la fois la peinture et le peintre (de l'acte de peindre), dont Almada a été un véritable protagoniste.

L'accord ou l'harmonie d'Almada (notamment de l'art avec la vie) réside avec évidence dans les fresques des gares maritimes de Lisboa, ainsi que la pensée visuelle même de la rencontre personnelle avec l'univers, bref, la recherche et le rendez-vous d'un signal qui se réalise comme révélation principale.

Le sens d'une pédagogie artistique dans les fresques n'habite pas seulement du côté de la démonstration d'une supra-peinture ou d'un supra-art, par la révélation d'une authentique pensée visuelle d'un signal conceptuel dont la réception s'afigure nette; mais aussi et parce que les fresques sont un document pictural d'u-

ne valeur sans égal.

L'accord entre l'idée et la réalisation est l'essence même du constructivisme qu'Almada est en train de pratiquer, en alliance avec d'autres formules, notamment avec des modèles cubistes et expressionnistes.
Le rapport spatio-temporel est alors, matérialisé:
entre l'idée et la réalisation, Almada représente le sens de l'équivoque (de l'intérieur, et de l'extérieur, de la figure et du fond).
Il s'agit d'une peinture emblématique: peinture de figures et de fonds, comme nous réfère J.-A. França, Almada concrétise à Rocha do Conde de Obidos ce qu'il a annoncé déjà comme intention ou idée à Alcântara.
De cette façon, il n'est pas possible de dissocier Rocha d'Alcântara.

L'importance qu'il accorde à l'espace comme lieu d'un temps du discours, ou de celui-ci qui révèle que le mur est ce qui nous dit, est la raison, chez Almada, pour une morphologie de la représentation et du discours, d'une authentique généalogie des formes, de permanent dialogue entre l'individu et la collectivité, aussi dialogue de l'art où "**o que há-de observar-se é o movimento geral da arte, o resto está em nós**" (Almada), par le chemin de l'évolution générale de l'art où se matérialise, d'abord, le rôle du spectateur. Ce qui prouve que:
la peinture n'est rien sans le peintre;
et
le peintre est tout avec la peinture.

Dans les fresques, l'espace cubiste (et pas seulement cubiste) conquiert une importance topique, en donnant un relief particulier à l'objet, où, autant l'illusion d'optique de Poggendorf, que l'unité de l'espace et de la lumière, à partir de Cézanne, sont finalement, l'origine de l'exclusion de l'espace vide.

Le problème de l'espace est essentiel dans les fresques.

En obéissant à un espace (tridimensionnel), le discours esthétique s'organise, en considérant un profond désir en consonance et en complémentarité pas exclusivement d'une époque ou d'un temps concret.

Le propos d'Almada est unique en termes d'une

modernité portugaise, par l'articulation de l'ancestral avec l'universel.
De cette façon, on propose la correspondance entre Almada Negreiros et Nuno Gonçalves, comme on l'a suggérée à propos de Pessoa et Camões.
Plus encore que la peinture et la représentation de la lumière, Almada appartient à Lisboa, au Tejo et à l'Atlantique. Almada est lui-même l'émergence de l'ambiance nationale à cette époque-là, que l'espace méditerranée suggère, comme s'il était juste en face, en évoquant la sérénité des anciens classiques de Grèce.

L'espace dans les fresques est typique d'une généalogie des formes, éminemment occidentale.

On peut fixer, entre Nuno Gonçalves et Pablo Picasso, un itinéraire qui fait le parcours par Piero della Francesca et Luca Signorelli, d'un côté; et par Cézanne, Braque, Fougeron et Pignon, de l'autre.

De la pensée visuelle, hypothétiquement inspirée et récupérée chez Nuno Gonçalves (en termes d'une culture visuelle), jusqu'à la recherche picturale chez Picasso, Almada Negreiros fait la liaison capitale entre les deux réalités spatio-temporelles.
Une liaison, notamment de nature civilisationnelle et culturelle, entre l'ancien et le nouveau, le sens de la tradition et de la modernité, de la théorie et de la pratique, de l'homme et de l'univers.

Du réel et de l'imaginaire, jusqu'à une mythologie de notre vie quotidienne, on parcourt un chemin qui est le chemin d'une modernité cohérente, le chemin qui va de l'intention (ou du désir, ou de la conception), à la réalisation, de l'ancien au nouveau, de la tradition à la modernité, du passé/présent, au présent/futur, ce qui se caractérise par le passage des fresques d'Alcântara aux fresques de Rocha do Conde de Obidos, l'avenir du peuple portugais, où reste le besoin de développer l'approche entre Almada et l'homme portugais pour confirmer la découverte du Portugal au XXème siècle.

BIBLIOGRAPHIE

1.
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

ADORNO, T. W.
"Théorie esthétique", Klincksieck, Paris - 1970.

AFONSO, Nadir
"Les Mécanismes de la Création Artistique", Éd. Griffon, Neuchatel - 1970.

APOLLINAIRE, Guillaume
"Calligrammes", Éd. N.R.F./Gallimard, Paris - 1925;
"Oeuvres Poétiques", Gallimard, Paris - 1956;
"Les Peintres Cubistes. Chroniques d'Art. 1902-1918", Gallimard, Paris - 1981.

ARNHEIM, Rudolph
"Vers une psychologie de l'art", Seghers, Paris - 1973.

BACHELARD, Gaston
"Le Nouvel Esprit Scientifique", Alcan, Paris - 1934;
"La poétique de l'espace", P.U.F., Paris - 1957;
"La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective", J.Vrin (9ème édition), Paris - 1975.

BALLA, Guido
"Preistoria del futurismo", Milão - 1960.

BARDIN, Laurence
"L'analyse de contenu", P.U.F., Paris - 1977.

BARTHES, Roland
"Éléments de sémiologie", in Communications, 4, nov. 1964.

BATESON, G.
"Vers une écologie de l'esprit", Seuil, Paris - 1977.

BAYER, Raymond
"Histoire de l'Esthétique", Armand Colin, Paris - 1961.

BAZIN, Germain
"Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours", Albin Michel, Paris - 1986.
BELLUGUE, Paul
"À propos d'art, de forme et de mouvement", Maloine, Paris - 1967.
BENJAMIN, W.
"L'homme, le langage et la culture", Denoel-Gonthier, Paris - 1971.
BENVENISTE, Émile
"O homem na linguagem", Arcádia, Lisboa - 1978.
BERGER, René
"Art et Communication", Casterman, Paris - 1972.
BERGSON, Henri
"L'évolution créatrice", P.U.F., Paris - 1986.
BOUDON, Pierre
"Introduction à une sémiotique du lieu", Klincksieck, Paris - 1981;
"Le chiasme cézannien", in Communications, 34 - 1981.
BOULEAU, Charles
"Charpentes. La géométrie secrète des peintres", Seuil, Paris - 1963.
BOURDIEU, Pierre
"Esquisse d'une théorie de la pratique", Droz, Paris - 1972;
"La distinction, critique sociale du jugement", Minuit, Paris - 1979.
BOURDIEU, Pierre et PASSERON, René
"Les héritiers", Minuit, Paris - 1964;
"La Reproduction", Minuit, Paris - 1970.
BRAUDILLARD, Jean
"Pour une critique de l'économie politique du signe", Gallimard, Paris - 1972.
BRÉCHON, Robert
"Le surréalisme", Armand Colin, Paris - 1971;
"Regresso a Apollinaire" in Colóquio-Letras, 58 - 1980.
BRETON, André
"Le Surréalisme et la Peinture", Gallimard, Paris - 1965.
BUYSSENS, E.
"Le langage et le discours", Office de Publicité, Bruxelles - 1943.
CABANNE, Pierre
"L'avant-garde au XXème siècle", Paris - 1969.

CAILLOIS, R.
"Le Mythe et l'Homme", Gallimard, Paris - 1938.
CARVALHO, Amorim de
"De la connaissance en général à la connaissance esthétique", Klincksieck, Paris - 1973.
CASSIRER, E.
"Language and Myth", Dover, New York - 1946.
CHOMSKY, N.
"Le langage et la pensée", Payot, Paris - 1970.
COURTÉS, J.
"Introduction à la sémiotique narrative et discursive", Hachette, Paris - 1976.
CROS, Edmond
"Théorie et pratique sociocritiques", Éd. Sociales, Paris - 1983.
DAMISCH, Hubert
"La Partie et le tout", in Revue d'esthétique, 2 - 1970;
"Histoire et/ou théorie de l'art", in Scolies, 1 - 1970;
"Sémiologie et Iconographie", in Colóquio-Artes, 17 - 1974.
DE DUVE, Thierry
"Nominalisme pictural (Marcel Duchamp, la peinture et la modernité)", Minuit, Paris - 1984.
DELAUNAY, Robert
"Du cubisme à l'art abstrait", documents inédits publiés par P. Francastel et suivis d'un catalogue de l'oeuvre de R. Delaunay, par Guy Habasque, S.E.V.P.E.N., Paris - 1957.
DELACROIX, Eugène
"Écrits, extraits du Journal des Lettres et des Oeuvres Littéraires", Plon, Paris - 1942.
DELEUZE, Gilles
"Différence et Répétition", P.U.F., Paris - 1968;
"Logique du sens", Minuit, Paris - 1969.
DELLEDALE, Gérard
"Le pragmatisme", Bordas, Paris - 1971;
"Théorie et pratique du signe", Payot, Paris - 1979.
DERRIDA, J.
"La vérité en peinture", Flammarion, Paris - 1978.
DESCARTES, R.

"Discours de la méthode", Vrin, Paris - 1964.
DETIENNE, Marcel
"L'invention de la mythologie", Gallimard, Paris - 1982.
DEWEY, J.
"Logique", P.U.F., Paris - 1967.
DUCHAMP, Marcel
"Ingénieur du temps perdu", Belfond, Paris - 1967.
DUFRENNE, M.
"Phénoménologie de l'expérience esthétique", P.U.F., Paris - 1953.
DURAND, Gilbert
"Les structures anthropologiques de l'imaginaire", Bordas, Paris - 1960;
"L'imagination symbolique", P.U.F., Paris - 1964.
DUVIGNAUD, Jean
"Sociologie de l'art", P.U.F., Paris - 1967.
ECO, Umberto
"L'Oeuvre Ouverte", Seuil, Paris - 1965.
ESCARPIT, Robert
"Le littéraire et le social", Flammarion, Paris - 1970;
"L'Écrit et la Communication", P.U.F., Paris - 1973;
"Théorie générale de l'information et de la communication", Hachette, Paris - 1976.
ETIEMBLE, R.
"Comparaison n'est pas raison", Gallimard, Paris - 1963.
FAUCHEREAU, Serge
"Expressionnisme, Dada, Surréalisme, et autres ismes", Denoel, Paris - 1976;
"Moscou 1900-1930", Seuil, Fribourg - 1988.
FERRIER, Jean-Louis
"La forme et le sens", Gonthier, Paris - 1969.
FISCHER, Hervé
"Théorie de l'art sociologique", Casterman, Paris - 1977.
FLOCH, Jean-Marie
"Kandinsky: sémiotique d'un discours plastique non figuratif", in Communications, 34 - 1981.
FOCILLON, Henri
"La vie des formes", P.U.F., Paris - 1934.
FOUCAULT, Michel
"Les Mots et les Choses", Paris - 1966;
"L'archéologie du savoir", Gallimard, Paris -

1969.
FOURIER, C.
"Théorie de l'unité universelle", Anthropos, Paris - 1966.
FRAISSE,
"Traité de psychologie expérimentale", P.U.F., Paris - 1963.
FRANCASTEL, Pierre
"Peinture et Société", Audin, Lyon - 1951;
"Art et Technique" Gallimard, Paris - 1956;
"Du Cubisme à l'Art abstrait", S.E.V.P.E.N., Paris - 1957;
"La figure et le lieu", Gallimard, Paris - 1967;
"Études de sociologie de l'art", Gonthier, Paris - 1970.
FRANÇOIS, Frédéric
"J'cause français, non?", Maspéro, Paris - 1987.
FREUD, Sigmund
"L'interprétation des rêves", P.U.F., Paris - 1967.
GENETTE, Gérard
"Introduction à l'architexte", Seuil, Paris - 1979.
GLEIZES, A. et METZINGER, J.
"Du Cubisme", Compagnie française des arts graphiques, Paris - 1947.
GOETHE, J. W.
"L'essai sur la peinture", in, Du vrai et du vraisemblable dans les oeuvres d'Art, klincksieck, Paris - 1983.
GOLDMANN, Lucien
"La Création Culturelle dans la Société Moderne", Denoel/Gonthier, Paris - 1971.
GOMBRICH, E. H.
"L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale", Gallimard, Paris - 1971.
GRADITZ, M.
"Les Méthodes en Sciences Sociales", Dalloz, Paris - 1979.
GRAMSCI, A.
"Oeuvres Choisies", Éd. Sociales, Paris - 1959.
GRAY, Camilla
"L'avant-garde russe dans l'art moderne. 1863-1922", La Cité des Arts, Paris - s.d.

GREIMAS, A. J.
"Sémantique structurale", Larousse, Paris - 1963;
"Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur", in Langages, n 31, Didier / Larousse, Paris - 1975;
"Du Sens", Seuil, Paris - 1978.
GREIMAS, A. J. et al.
"Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales", Hachette, Paris - 1979.
HAUSER, Arnold
"Teorias da Arte", Editorial Presença, Lisboa - 1988.
HEGEL, F.
"Esthétique", Flammarion, Paris - 1979.
HEIDEGGER, Martin
"Chemins qui ne mènent nulle part", Gallimard, Paris - 1962.
HENAULT, A.
"Les Enjeux de la sémiotique", P.U.F., Paris - 1979.
HOLANDA, Francisco
"De la Peinture: dialogues avec Michel-Ange", Ed. Alinea, Aix-en-Provence - 1984.
HOURCADE, Pierre
"Panorama du Modernisme Littéraire au Portugal", in Bulletin des Études Portugaises, vol. I - 1931.
HUYGHE, René
"Dialogue avec le visible", Flammarion, Paris - 1955;
"Sens et destin de l'art", Flammarion, Paris - 1967.
ISAMBERT-JAMATI, V.
"Crises de la société, crises de l'enseignement", P.U.F., Paris - 1970.
JAUSS, H. R.
"Pour une esthétique de la réception", Gallimard, Paris, 1978.
JODELET, François
"Naître au Langage - Genèse du sémiotique et psychologique", Klincksiek, Paris - 1979.
JUNG, C. G.
"L'homme à la découverte de son âme", Éd. Mont-Blanc, Geneve - 1950.
KANDINSKY, Vassily
"Du Spirituel dans l'art", Denoel-Gonthier, Paris - 1971.

KERBRAT-ORECCHIONI, C.
"La Connotation", PUL, Lyon - 1977.
KLEE, Paul
"Théorie de l'art moderne", Gonthier, Paris - 1977.
KLEIN, R.
"La forme et l'intelligible", Seuil, Paris - 1974.
LACAN, S.
"Écrits", Seuil, Paris - 1966.
LAGRANGE, M. S.
"Analyse sémiologique et histoire de l'art", Klincksieck, Paris - 1973.
LALO, Charles
"L'art et la vie sociale", G. Doin, Paris - 1921.
LEFEBVRE, Henri
"Introduction à la modernité", Ed. Minuit, Paris - 1962.
LÉGER, Fernand
"Fonctions de la peinture", Gonthier, Paris - 1965.
LEROI-GOURHAN, André
"Les Voies de l'Homme", Albin Michel, Paris - 1988.
LÉVI-STRAUSS, Claude
"Anthropologie structurale", Plon, Paris - 1958.
LHOTE, André
"Traités du paysage et de la figure", Éd. Bernard Grasset, Paris - 1958.
LHOTE, J. F.
"Peinture et métaphore", in Canadian Journal of Research in Semiotics, 1 - 1973.
LINDEKENS, René
"Essai de Sémiotique Visuelle", Klincksieck, Paris - 1976.
LOTMAN, J.
"Structure du texte artistique", Gallimard, Paris - 1970.
LYOTARD, Jean-François
"Discours, figure", Klincksieck, Paris - 1971;
"Principales tendances actuelles de l'étude psychanalitique des expressions artistiques et littéraires" - 1969, in Dérive à partir de Marx et Freud, U.G.E. 10/18 - 1973.
MACHADO, A.M. et PAGEAUX, D.-H.
"Da literatura comparada à teoria da literatu-

ra", Edições 70, Lisboa - 1988.
MALÉVITCH, Kasimir
"De Cézanne au Suprématisme", Éd. L'Âge d'Homme, Lausanne - 1974.
MARCUSE, H.
"La dimension esthétique", Seuil, Paris - 1979.
MARIN, Louis
"La description de l'image", in Communications 15 - 1970;
"Détruire la Peinture", Ed. Galilée, Paris - 1977;
"La description du tableau et le sublime en peinture: sur un paysage de Poussin", in Versus 29 - 1981.
MATISSE, Henri
"Escritos e Reflexões sobre Arte", Ulisseia, Lisboa - s.d.
MERLEAU-PONTY, Maurice
"Le visible et l'invisible", Gallimard, Paris - 1964.
MOLES, Abraham
"Théorie de l'information et perception esthétique", Flammarion, Paris - 1958.
MOLES, Abraham et ROHMER, Élisabeth
"Théorie des actes: vers une écologie des actions", Casterman, Paris - 1977;
"Psychologie de l'espace", Casterman, Paris - 1978.
MONOD, J.
"Le Hasard et la Nécessité", Seuil, Paris - 1970.
MORIN, Edgar
"Le paradigme perdu: la nature humaine", Seuil, Paris - 1973;
"La Méthode", Seuil, Paris - 1980;
"Pour Sortir du XXème Siècle", Fernand Nathan, Paris - 1981.
MUNFORD, Lewis
"Arte e Técnica", Lisboa - 1952.
NADINI, Mihai
"La production du sens de l'image dans l'art moderne", in Degrés, Bruxelles - 1982.
NORMAND, Claudine
"Métaphore et concept", Ed. Complexe / P.U.F., Bruxelles - 1976.
PANOFSKY, E.
"L'oeuvre d'art et ses significations", Galli-

mard, Paris - 1969.
PARIS, Jean
"Lisible, Visible", Seghers/Laffont, Paris - 1978.
PASSERON, René
"L'oeuvre d'art et les fonctions de l'apparence", Plon, Paris - 1962;
"La peinture contre l'espace", in Science de l'art 4 - 1967;
"Clefs pour la peinture", Seghers, Paris - 1969;
"Sur l'apport de la poétique à la sémiologie", in Revue d'esthétique 2 - 1976.
PEIRCE, Charles
"Écrits sur le signe", Seuil, Paris - 1978.
PIAGET, Jean
"Biologie et Connaissance", Gallimard, Paris - 1967.
PICABIA, Francis
"Écrits", Belfond, Paris - 1978.
PLEYNET, Marcelin
"Système de la Peinture", Seuil, Paris - 1977;
"Art et Littérature", Seuil, Paris - 1977.
PROUDHON, P.J.
"Du principe de l'art et de sa destination sociale", Rivière, Paris - 1939.
RAGON, Michel
"L'art: pour quoi faire?", Casterman, Paris - 1971.
RAYNAL, Maurice
"Cézanne", Skira, Geneve - 1954.
RIVAS, Pierre
"Le surréalisme portugais, trente ans après", Coloque Portugal, Québec, América Latina: Um Surrealismo periférico?, Montréal -Sept. 1983.
RODRIGO, Joaquim
"O Complementarismo em Pintura / Contribuição para a ciência da arte", Livros Horizonte, Lisboa - 1982.
RODRIGUES, Jacinto
"Le Bauhaus, sa signification historique", Hatier, Paris - 1975.
ROUSSEAU, J.-J
"Discours sur les sciences et les arts", Flammarion, Paris - 1971.
SANOUILLET, Michel
"391", Réédition critique, Le Terrain Vague, Paris - 1960;

"Francis Picabia et '391'", Le Terrain Vague, Paris - 1960;
"Dada à Paris. Histoire générale du mouvement Dada (1915-1923)", Pauvert, Paris - 1965;
"Dada", Hazan, Paris - 1969;
"Duchamp du signe", Flammarion, Paris - 1975.

SANOUILLET, Michel et PETERSON, Elmer
"Marchand du sel. Écrits de Marcel Duchamp", Le Terrain Vague, Paris - 1958.

SCHEFFER, J. L.
"Scénographie d'un tableau", Seuil, Paris - 1969;
"Notes sur les systèmes de représentation", in Tel Quel 41 - 1970.

SCHILLER, F.
"Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme", in, Esthétique de Schiller, Hachette, Paris - 1862.

SERRES, M.
"Esthétiques sur Carpaccio", Hermann, Paris - 1975.

SEUPHOR, M.
"Valeur de la figuration et de la non-figuration", Maison de la Culture de Reims, Reims - 1975.

SIGNAC, Paul
"D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme", Hermann, Paris - 1978.

SOURIAU, Étienne
"L'avenir de l'Esthétique", Alcan, Paris - 1929;
"Les Correspondances des Arts", Flammarion, Paris - 1947.

STAROBINSKI, Jean
"La Relation Critique", Gallimard, Paris - 1970.

TATLIN, Vladimir
"Texte Collectif", Éd. IZO, Saint-Pétersbourg - 1921.

TARTU, École
"Travaux sur les systèmes de signes", Éd. Complexe / P.U.F., Bruxelles - 1976.

TEYSSEDRE, B. et al.
"Les sciences humaines et l'oeuvre d'art", Éd. Connaissance, Bruxelles - 1969.

TODOROV, Tzvetan
"Littérature et Signification", Larousse, Paris - 1967;

"Symbolisme et Interprétation", Seuil, Paris - 1978;
"Mikhail Bakhtine: le principe dialogique", Seuil, Paris - 1981;
"Théories du symbole", Seuil, Paris - 1985.

TROUSSON, R.
"Mythes et thèmes", U.L.B., Bruxelles - 1981.

TZARA, Tristan
"Oeuvres Completes", Flammarion, Paris - 1982.

VALÉRY, Paul
"Pièces sur l'art", Gallimard, Paris - 1936.

VIALA, A. et SCMITT, M. P.
"Faire/Lire", Didier, Paris - 1979.

2.
BIBLIOGRAPHIE SPECIFIQUE

ACCIAIUOLI, Margarida
"Almada Negreiros - el portugués Almada", in Almada, catalogue de l'exposition, Fund. Juan March, Madrid - déc.1983/jan.1984.

ALCOFORADO, Diogo
"Algumas Notas em torno de "A Ilha do Cão" de António Pedro", in Nova Renascença, vol. I, 2, Porto - 1981.

ALMADA NEGREIROS, Maria José de
"Conversas com Sarah Affonso", Arcádia, Lisboa - 1982.

AMBROSIO, António
"Almada Negreiros africano", Estampa, Lisboa - 1979.

AZEVEDO, Fernando
"Introducão", in, XI Bienal de S.Paulo, catalogue de l'exposition, S. Paulo - 1971.

BARREIRA, Cecília
"Nacionalismo e Modernismo: de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros", Assírio & Alvim, Lisboa - 1981.

BRUN, André
"Prólogo", in, 2 Salão dos Humoristas Portugueses, catalogue de l'exposition, Lisboa - 1913.

CIDADE, Hernâni
"Lições de cultura e literatura portuguesas", Coimbra Editora, Coimbra - 1975.

CASTRO, E.M. de Melo e
"Dialéctica das Vanguardas", Livros Horizonte, Lisboa - 1976.

CRUZ, Duarte Ivo
"Almada Negreiros - a tragédia da unidade", in, Introducão ao Teatro Português do século XX, Lisboa - 1969.

DIONISIO, Mário
"Literatura e Pintura, um velho equívoco?",

in, Colóquio-Letras, 71 - 1983.

FERREIRA, Paulo
"Correspondance de quatre artistes portugais- Almada Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana, avec Robert et Sonia Delaunay", P.U.F., Paris - 1981.

FRANÇA, José-Augusto
"Três notas sobre Almada Negreiros", in Da Pintura Portuguesa, Ática, Lisboa - 1960;
"Amadeo ou o século XX", Artis, Lisboa - 1960;
"Almada Negreiros", Artis, Lisboa - 1963;
"Almada Negreiros, José de", in, Dicionário da Pintura Universal, vol.III, Estúdios Cor, Lisboa - 1965;
"A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX", Livros Horizonte, Lisboa - 1972;
"Almada Negreiros, O Português sem Mestre", Estúdios Cor, Lisboa - 1974;
"Almada (1911-32)", "Almada (1932-48)", et "Almada (1944-70)", in, A Arte em Portugal no século XX, Bertrand, Lisboa - 1974;
"O Modernismo na Arte Portuguesa", I.C.P., Lisboa - 1979;
"Sobre os desenhos de Almada Negreiros", in, catalogue de Exposição Internacional de Desenho - LIS'79, Lisboa - 1979.

FREITAS, Lima de
"Almada e o número", Arcádia, Lisboa - 1977;

GONÇALVES, Rui Mário
"Sobre as origens do modernismo em Portugal", in, XI Bienal de S. Paulo, catalogue de l'exposition, S. Paulo - 1971;
"Aspectos da Arte Moderna Portuguesa", in História da Arte, Alfa, Lisboa - 1972;
"Neo-Realismo, Surrealismo, Abstraccionismo", in, Pintura e Escultura em Portugal 1940-1980", I.C.P., Lisboa - 1980.

GUEDES, Fernando
"Pintura, Pintores, etc", Panorama, Lisboa - 1962.

GUIMARÃES, Fernando
"Simbolismo, Modernismo e Vanguardas", Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa - 1982.

HOURCADE, Pierre
"Panorama du Modernisme Littéraire en Portugal", in, Bulletin des Études Portugaises, Coimbra - 1930.

LANCASTRE, Maria José de

"Fernando Pessoa, uma fotobiografia", Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa - 1981.

LEVITA, Francisco
"Negreiros - Dantas, uma página para a História da Literatura Nacional", in, Os Modernistas Portugueses, Porto - s. d.

LISBOA, Eugénio
"O Segundo Modernismo em Portugal", I.C.L.P., Lisboa - 1977.

LOPES, Oscar
"Primeiro Modernismo - Almada Negreiros", in História Ilustrada das Grandes Literaturas, vol. II, 8, Lisboa - s.d;
"Fernando Pessoa, um momento de consciência", in Estrada Larga, Porto Editora, Porto s.d.

LOPES, Oscar et SARAIVA, António José
"História da Literatura Portuguesa", Porto Editora, Porto - s.d.

LOURENÇO, Eduardo
"Presença ou a contra-revolução do modernismo português", Revista do Livro, Lisboa - 1971;
"O Labirinto da Saudade, Psicanálise Mítica do Destino Português", Dom Quixote, Lisboa - 1978;
"O Espelho Imaginário", Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa - 1981;
"Almada-Mito e os Mitos de Almada", in, Os Anos Quarenta na Arte Portuguesa, catalogue de l'exposition, F.C.G., Lisboa - 1982.

MACEDO, Diogo de
"14, Cité Falguière", Seara Nova, Lisboa - 1930;
"Amadeo Modigliani e Amadeo de Souza-Cardoso", Edições Panorama, Lisboa - 1959.

MACEDO, Helder
"Nós - Uma leitura de Cesário Verde", Plátano Editora, Lisboa - 1975.

MOURÃO-FERREIRA, David
"Almada Negreiros", in, Portugal, a Terra e o Homem, F.C.G., Lisboa - 1979.

MARQUES, Oliveira
"História de Portugal", vol. I/II, Palas Editoras, Lisboa - 1974.

NEVES, João Alves das
"O Movimento Futurista em Portugal", Divulgação, Porto - 1966.

PAES, Joaquim Sellés
"Da Arte Moderna em Portugal", Panorama, Lis-

boa - 1962.
PAGEAUX, Daniel-Henri
"Imagens de Portugal na cultura francesa", I.C.A.L.P., Lisboa - 1983.
PEREIRA, Maria do Carmo Gonçalves
"A obra literária de Almada Negreiros", Faculdade de Letras, Lisboa - 1965.
PESSOA, Fernando
"Páginas Intimas e de Auto-Interpretação", textes établis par Georg Rudolf Lind et Jacinto do Prado Coelho, Ática, Lisboa - s.d.;
"Páginas de Doutrina Estética", textes établis par Jorge de Sena, Inquérito, Lisboa - s.d.
PICCHIO, Luciana
"História do Teatro Português", Lisboa - 1969.
RAMA, Angel
"Les rapports culturels entre le Portugal et la France", F.C.G., Paris - 1983.
REBELLO, Luis Francisco
"Histórias do Teatro Português", Lisboa - 1928.
"Imagens do Teatro Contemporâneo", Lisboa - 1961.
RÉGIO, José
"Páginas de Doutrina e Crítica da 'Presença'", Brasília, Póvoa de Varzim - 1977.
REIS, Carlos
"O discurso ideológico do neo-realismo português", Liv. Almedina, Coimbra - 1983.
RIVAS, Pierre
"Frontières et limites des Futurismes au Portugal et au Brésil", in Europe, Paris - 1975.
ROCHA, Clara
"Revistas literárias do século XX em Portugal", Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa - 1985.
RODRIGUES, Urbano Tavares
"Realismo, Arte de Vanguarda e Nova Cultura", Editora Nova Crítica, Porto - 1978.
SARAIVA, António José
"Para a história da cultura em Portugal", Bertrand, Lisboa - 1980.
SASPORTES, José
"Trajectória da Dança Teatral em Portugal", I.C.P., Lisboa - 1979;
"História da Dança em Portugal", F.C.G., Lisboa - s.d.
SEABRA, José Augusto

"Orpheu 3", in Nova Renascença, s.d.

SENA, Jorge de

"Almada Negreiros", in, Líricas Portuguesas, Portugália, Lisboa - 1958;

"Almada Negreiros", in, Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária, Iniciativas Editoriais, Lisboa - 1977;

"Estudos de Literatura Portuguesa I", Edições 70, Lisboa - 1981.

SERRÃO, Joel

"Fernando Pessoa, Cidadão do Imaginário", Livros Horizonte, Lisboa - 1981.

SILVA, Maria Manuela E. Ferraz

"José de Almada Negreiros, sua posição histórico-literária", Faculdade de Letras, Coimbra - 1967.

SIMÕES, João Gaspar

"Vida e obra de Fernando Pessoa", Bertrand, Lisboa - 1950;

"A Geração do Orpheu", in, História da Poesia Portuguesa, Emp. Nacional de Publicidade, Lisboa - 1955.

SOUSA, Ernesto de

"Maternidade, 26 desenhos de Almada Negreiros", Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa - 1982;

"Re Começar Almada em Madrid", Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa - 1983.

3.
JOURNAUX ET REVUES

1912
A CAPITAL, 9/5
"O Salão dos Humoristas Portugueses" (Silva Passos).
O SÉCULO, 9/5
"Primeira Exposição Nacional de Caricaturas".
ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 20/5
"A Exposição dos humoristas no Grémio Literário".
ÁGUIA, 9/6
"O Salão dos Humoristas" (Veiga Simões).
1913
A CAPITAL, 19/3
"Exposição Almada Negreiros".
O SÉCULO, 20/3
"Inaugura-se a exposição de caricaturas de Almada Negreiros".
O SÉCULO CÓMICO, 20/3
"Almada Negreiros" (Belmiro/Acácio de Paiva).
O SÉCULO, 23/3
"Exposição Almada Negreiros".
DIÁRIO DA TARDE, 26/5
"O que será a exposição dos humoristas? - Falam os próprios expositores, que anunciam igualmente um rejuvenescimento da arte - Abaixo a caricatura política!".
ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 16/6
"O Salão dos Humoristas" (Júlio Dantas).
REPUBLICA, 17/6
"Salon des Humoristes" (Nuno de Oliveira).
ÁGUIA, III, 16
"As caricaturas de Almada Negreiros" (Fernando Pessoa).
1915
O JORNAL, 13/4
"O suposto crime do Orpheu".
1916

REPUBLICA, 8/9
"O que vem a ser a "Galeria das Artes" - alguns dedos de conversa com o moço arquitecto sr. José Pacheco" (Arq. José Pacheco).
DIARIO DE NOTICIAS, 9/9
"Galeria das Artes - inaugura-se hoje no Salão Bobone".
O SÉCULO, 9/9
"Galeria das Artes - a exposição ontem inaugurada é muito valiosa".
REPUBLICA, 4/11
"Os Futuristas - Novidade e absurdo, a propósito da "Galeria das Artes", na Bobone" (Nuno).
ATLÂNTIDA, ano II, 15/12
"A Galeria das Artes" (Victor Falcão).
1917
PORTUGAL FUTURISTA, 1
"Ultimatum" (Álvaro de Campos);
"Os Bailados Russos em Lisboa" (Almada Negreiros, Ruy Coelho et José Pacheco);
"Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX" (Almada Negreiros).
A CAPITAL, 15/4
"Uma conferência futurista - o Elogio da Loucura - o que ontem se passou no República durante a palestra do sr. Almada Negreiros (José)".
DIARIO DE NOTICIAS, 15/4
"Conferência futurista pelo sr. Almada Negreiros".
O SÉCULO COMICO, 23/4
"Espectáculo futurista" (J. Neutral).
O SÉCULO COMICO, 30/4
"Ainda o futurismo" (J. Neutral).
1918
ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 13/5
"Os bailados em S. Carlos".
1920
DIARIO DE NOTICIAS, 5/7
"Humoristas portugueses".
1921
A MONARQUIA, 20/9
"O Grupo dos Cem. A questão da Sociedade de Belas-Artes ou a guerra entre os novos e os consagrados. Declarações e afirmações do notável artista Almada Negreiros" (Manuel Vila Verde).

O SÉCULO, 10/12
"O Comício de ontem".
DIÁRIO DE LISBOA, 12/12
"Uma obra parabólica - "A Invenção do Dia Claro", por José de Almada Negreiros, sejamos crianças para sermos sábios" (Ruy Mendes).
DIÁRIO DE LISBOA, 19/12
"O Comício dos "novos" - Algumas notas interessantes e curiosas escritas por alguém que assistiu à assembleia. O discurso futurista do nosso colaborador Almada Negreiros".
DIÁRIO DE LISBOA, 24/12
"Leal da Câmara, esclareceu a sua intervenção no comício dos novos e responde a Almada Negreiros" (Leal da Câmara).
1923
REVISTA PORTUGUESA, 17/3
"A entrevista desta semana - José de Almada Negreiros fala-nos das suas ideias e das suas intenções" (José Dias-Sancho).
ILUSTRAÇÃO, 9/6
"Exposição de Cartazes".
A CAPITAL, 27/10
"O escultor Francisco Franco fala-nos do Salão de Outono e da exposição dos Independentes, o seu talento, a sua fé, a sua vontade".
O MUNDO, 30/10
"Exposição de Arte - "Os 5 Independentes" no Palácio de Belas-Artes".
DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1/11
"A Exposição dos "Cinco Independentes" na S.N.B.A." (R.J.).
O SÉCULO, 1/11
"A Exposição na Sociedade de Belas-Artes".
O MUNDO, 3/11
"No Salão Bobone e na Sociedade Nacional de Belas-Artes" (Matos Sequeira).
REPÚBLICA, 9/11
"O Salon dos independentes" (Augusto d´Esaguy).
1924
ATHENA, 2, novembre
"Os desenhos de Almada Negreiros" (M.V.).
1925
DIÁRIO DE LISBOA, 24/1
"O Salão de Outono inaugurou-se hoje na S.N.B.A." (Artur Portela).
DIÁRIO DE LISBOA, 26/1

"A obra de Almada Negreiros a propósito do Salão de Outono" (Victor Falcão).

O SÉCULO, 26/1
"O Salão de Outono" (Aquilino Ribeiro).

A CAPITAL, 27/1
"O Salão de Outono na S.N.B.A." (Mário Domingues).

DIARIO DE NOTICIAS, 28/1
"O Salão de Outono".

A CAPITAL, 2/2
"Apontamentos do Salão de Outono - Almada Negreiros" (Mário Domingues).

DIARIO DE LISBOA, 3/2
"O Salão de Outono e a reabilitação da pintura portuguesa" (Augusto Ferreira Gomes).

DIARIO DE LISBOA, 27/4
"Foi preso a seu pedido Almada Negreiros por não querer bailar no Teatro de S. Carlos".

DIARIO DE LISBOA, 28/4
"A propósito de um Bailado ..." (Ruy Coelho).

1926

DIARIO DE NOTICIAS, 17/11
"Inaugura-se hoje o II Salão de Outono".

O SÉCULO, 19/11
"O II Salão de Outono" (J.B.).

1927

LA GACETA LITERARIA, 1/2
"El Alma de Almada" (Ramón Gómez de la Serna).

DIARIO DE LISBOA, 15/2
"Como Ramon Gomez de la Serna aprecia Almada Negreiros" (Ramón Gómez de la Serna).

PRESENÇA, 3, 8/4
"Da geração modernista" (José Régio).

DIARIO DE LISBOA, 14/6
"O êxito que tem obtido em Madrid o pintor Almada Negreiros".

LA GACETA LITERARIA, 15/6
"Exposición Almada".

LA GACETA LITERARIA, 13, 1/7
"Almada Negreiros" (António Espina).

A IDEIA NACIONAL, 9/7
"O desenho" (Almada Negreiros).

1929

O NOTICIAS ILUSTRADO, 37, 24/2
"Alguns precursores" (António Ferro);
"Os Futuristas de todos os tempos" (Feliciano Santos).

ILUSTRAÇÃO, 16/3

"Identificação dos painéis da Brasileira no ano 3000" (E.F.).

PRESENÇA, 21, juin-aout
"Tábua bibliográfica: José de Almada Negreiros".

DIARIO DE LISBOA, 1/11
"O Artista José de Almada Negreiros que vivendo em Madrid tem triunfado brilhantemente e faz escola".

ILUSTRAÇÃO, 16/12
"José de Almada Negreiros triunfa em Espanha - suas colaborações, projectos e ideias, uma publicação que honra Portugal, os seus panneaux no Cine San Carlos, de Madrid, consagram-no definitivamente" (Novais Teixeira).

1930

NOVIDADES, 13/5
"O 1 Salão dos Independentes".

O SÉCULO, 14/5
"A pintura, desenho, etc., no 1 Salão dos Independentes" (J.B.).

DIARIO DE LISBOA, 15/5
"A exposição que abriu nas Belas Artes com o rótulo de 1 Salão dos Independentes" (Artur Portela).

DIARIO DE NOTICIAS, 16/5
"Desenho, aguarela e gravura no 1 Salão dos Independentes" (A.P.).

A VOZ, 22/5
"No Salão dos Independentes" (Alfredo Pimenta).

PRESENÇA, 27, juin-juillet
"Divagação à roda do Primeiro Salão dos Independentes" (José Régio).

1932

DIARIO DE LISBOA, 17/4
"Almada Negreiros".

A VOZ, 3/6
"Conferências - Direcção Unica, pelo pintor Almada Negreiros".

DIARIO DE LISBOA, 7/6
"Uma conferência - Vamos ouvir Almada Negreiros no Teatro Nacional".

NOVIDADES, 25/12
"O Primeiro Salão de Arte Moderna - Reflexões e comentários" (A.S.M.).

DIARIO DE LISBOA, 26/12
"Uma carta em resposta - Almada Negreiros"

(Luís Varela Aldemira).

REVOLUÇÃO, 27/12
"O 1 Salão de Inverno - Mais pintores - os desenhadores, os escultores e os arquitectos" (Cristóvão).

1933

DIARIO DE LISBOA, 5/1
"Almada fala hoje nas Belas-Artes sobre um assunto palpitante".

REVOLUÇÃO, 5/1
"Uma entrevista com Almada Negreiros" (António Júlio).

DIARIO DE NOTICIAS, 6/1
"A Arte e os Artistas - uma conferência de Almada Negreiros na S.N.B.A.".

A VOZ, 6/1
"Arte e Artistas - conferência de Almada Negreiros".

DIARIO DE LISBOA, 3/2
"O Monumento ao Infante D. Henrique devia ter por base a rosa dos ventos que esté em Sagres".

REPUBLICA, 20/4
"A exposição de Almada Negreiros" (Rui Santos).

DIARIO DE LISBOA, 21/4
"A arte modernista de Almada Negreiros" (Artur Portela).

REVOLUÇÃO, 21/4
"Almada Negreiros".

O SECULO, 21/4
"Uma exposição de trabalhos de Almada Negreiros".

A VOZ, 21/4
"A exposição do sr. Almada Negreiros na U.P.".

DIARIO DE NOTICIAS, 23/4
"Quadros e desenhos de Almada na U.P." (A.P.).

NOTICIAS ILUSTRADO, 255, 30/4
"Almada".

1934

DIARIO DE LISBOA, 31/3
"Casamento de Artistas".

FRADIQUE, 46, 20/12
"Carta fechada ao filho de Almada Negreiros (em versos tão compridos que não puderam ser medidos a metro)" (Tomás Ribeiro Colaço).

1935

SUDOESTE, 1, juin

"Portugal no Mapa da Europa" (Almada Negreiros);
"Arte e Politica" (Almada Negreiros).

1936

SEMPRE FIXE, 27/12
"Dois minutos com Almada Negreiros".

DIARIO DE LISBOA, 11/6
"Exposição de Independentes".

DIARIO DE LISBOA, 16/6
"Os amigos da arte moderna expõem os seus trabalhos na rua Ivens" (Artur Portela).

REPUBLICA, 16/6
"Os artistas modernos independentes inauguraram uma curiosa exposição de trabalhos".

DIARIO DE NOTICIAS, 17/6
"Exposição de Artistas Modernos Independentes".

O SÉCULO, 17/6
"Inaugurou-se a exposição dos artistas modernos independentes" (A.F.).

REPUBLICA, 18/6
"As modalidades de arte moderna observadas através da interessante exposição dos neo-independentes".

A VOZ, 18/6
"Exposição dos Artistas Modernos Independentes na Casa Quintão".

DIARIO DA MANHÃ, 19/6
"Exposição dos Artistas Modernos Independentes" (F. de P.).

ACÇÃO, 20/6
"A exposição dos artistas Modernos Independentes" (Cristóvão).

O DIABO, 12/7
"Os Artistas Independentes e a sua exposição" (Nogueira de Brito).

1937

DIARIO DE LISBOA, 19/4
"A noite de evocação do Leão de Ouro alcançou um brilho invulgar e decorreu num belo ambiente espiritual".

DIARIO DE LISBOA, 9/12
"Circunstância" (Carlos Queirós).

1938

DIARIO DE LISBOA, 10/2
"Nome de Guerra: Romance por Almada Negreiros" (João Gaspar Simões).

GAZETA DE COIMBRA, 26/3

"Nome de Guerra - Romance de José de Almada Negreiros" (António Ramos de Almeida).

REVISTA DE PORTUGAL, 3, avril

"Nome de Guerra" por José de Almada Negreiros" (Vitorino Nemésio).

O DIABO, 22/5

"Nome de Guerra" (Marques Fernandes).

PRESENÇA, 53/54, novembre

"Nome de Guerra", romance por José de Almada Negreiros" (José Régio).

O DIABO, 18/12

"Branca de Neve e os sete anões" ou a consagração dos bonecos animados" (Roberto Nobre).

1939

O DIABO, 29/4

"Depõem criticos e artistas acerca da génese e da universalidade da Arte Moderna".

1940

DIARIO DE LISBOA, 23/6

"Cem artistas plásticos numa notável parada de valores trabalham na Exposição do Mundo Português".

1941

DIARIO DA MANHÃ, 24/6

"Exposição José de Almada Negreiros".

NOVIDADES, 24/6

"Exposição de Almada Negreiros".

A VOZ, 24/6

"A exposição de José de Almada Negreiros".

DIARIO DE LISBOA, 25/6

"Trinta anos de desenho de Almada".

DIARIO DA MANHÃ, 25/6

"Trinta anos de pintura por Almada Negreiros".

DIARIO DE NOTICIAS, 25/6

"Um grande acontecimento artístico - "Trinta anos de desenho" - Exposição retrospectiva de trabalhos de J. A. N. no estúdio do S.P.N.".

O SÉCULO, 25/6

"Almada Negreiros na Galeria do Secretariado da Propaganda Nacional" (M.S.).

A VOZ, 25/6

"A brilhante exposição de desenhos de Almada Negreiros" (E.N.).

REPUBLICA, 28/6

"No estúdio do S.P.N., 30 Anos de desenho que reflectem a evolução de Almada Negreiros".

DIARIO DA MANHÃ, 29/6

"Desenhos de Almada Negreiros" (F. de P.).

A VOZ, 29/6
"Exposição de Almada Negreiros".
DIARIO DE LISBOA, 1/7
"Exposição de Almada Negreiros".
DIARIO DE NOTICIAS, 1/7
"Exposição de Almada Negreiros".
A VOZ, 1/7
"Exposição de Almada Negreiros".
DIARIO DE NOTICIAS, 2/7
"Exposição de Almada Negreiros".
ACÇÃO, 3/7
"Almada, trinta anos de desenho, de agitação de ideias e problemas artisticos, de mocidade e de espirito" (Cottinelli Telmo).
DIARIO DE LISBOA, 20/7
"Na Sociedade de Belas-Artes - Almada fez o paralelo entre o "Grupo do Leão" e os "Vencidos da Vida" - a entrega do legado José Malhoa".
RADIO NACIONAL, 208, 20/7
"Almada Negreiros e os seus "Trinta anos de desenho" (Acácio Leitão).
ACÇÃO, 31/7
"Carta confidencial a Almada Negreiros" (Olavo d'Eça Leal).
PANORAMA, 2, juillet
"Almada, trinta anos de desenho 1911-1941" (Carlos Queirós).
REPUBLICA, 15/11
"Foi hoje inaugurada no estúdio do S.P.N. a sexta exposição de arte moderna que revela apreciáveis valores" (A.M.).
NOVIDADES, 16/11
"Sexta exposição de Arte Moderna".
A VOZ, 16/11
"Foi ontem inaugurada a VI Exposição de Arte Moderna no "Studio" do S.P.N." (C.M.).
DIARIO DA MANHÃ, 24/11
"VI Salão de Arte Moderna" (F. de P.).
DIARIO DE NOTICIAS, 4/12
"Desenhos de Artistas Portugueses expostos no Rio de Janeiro" (U.P.).
1942
AVENTURA, 2, 3 et 4
"Subsidios para a História de Arte Moderna em Portugal" (Diogo de Macedo).
PANORAMA, 7
"A 6 Exposição de Arte Moderna".

PANORAMA, 8
"Exposição de desenhos portugueses no S.P.N.".
VARIANTE, printemps
"Da Arte Moderna em Portugal" (Carlos Queirós).
DIARIO POPULAR, 30/12
"Foi inaugurada esta tarde a 7 Exposição de Arte Moderna do S.P.N." (Carlos Queirós).
DIARIO DE LISBOA, 31/12
"A exposição de arte moderna que se inaugurou no studio do S.P.N.".
DIARIO DE NOTICIAS, 31/12
"A 7 exposição de Arte Moderna no estúdio do S.P.N.".
O SÉCULO, 31/12
"A 7 Exposição de Arte Moderna no salão do S.P.N." (L. de B.).
1943
REPUBLICA, 4/1
"O Salão de Arte Moderna, a representação dos novos, o seu mérito e as suas deficiências".
ACÇÃO, 7/1
"A 7 Exposição de Arte Moderna no estúdio do S.P.N." (J. Moreira Brettes).
DIARIO DA MANHÃ, 8/1
"A 7 exposição de Arte Moderna" (F. de P.).
O PRIMEIRO DE JANEIRO, 13/1
"A 7 exposição de Arte Moderna no estúdio do S.P.N." (L.).
O SÉCULO, 14/1
"Foram atribuidos os prémios de pintura e de escultura instituídos pelo S.P.N. para a VII Exposição de Arte Moderna".
DIARIO DE LISBOA, 10/2
"Almada Negreiros e a "Nau Catrineta" que tem muito que contar..." (Gabriela Castelo Branco).
PANORAMA, 13, février
"Sétima exposição de arte moderna no estúdio do S.P.N.".
DIARIO DE NOTICIAS, 1/4
"Como trabalham os artistas plásticos - fala Almada Negreiros".
PANORAMA, 18, décembre
"Cartões para os painéis de José de Almada Negreiros".
VARIANTE, hiver
"Os desenhos de Almada" (Fernando Amado).

1944
DIARIO DE NOTICIAS, 6/1
"Descobri a personalidade de Homero" assim no-lo assevera Almada Negreiros".
1945
O SÉCULO ILUSTRADO, 380, 14/4
"Como vivem e trabalham os nossos artistas".
1946
DIARIO POPULAR, 30/3
"A 1 Exposição de Arte Moderna de Aguarela e Desenho inaugurada esta tarde".
NOVIDADES, 30/3
"A 1 Exposição de Arte Moderna de Aguarela e Desenho".
DIARIO DA MANHÃ, 31/3
"A Primeira Exposição de Arte Moderna de Desenho e Aguarela foi ontem inaugurada no S.N.I." (F.P.).
REPUBLICA, 1/4
"A 1 Exposição Moderna de desenho, aguarela, gouache e pastel".
O SÉCULO, 1/4
"A primeira exposição de arte moderna de desenho, aguarela, gouache e pastel no estúdio do Secretariado" (L. de B.).
NOVIDADES, 3/4
"No estúdio do S.N.I. - Exposição de desenho, aguarela, gouache e pastel".
DIARIO DE NOTICIAS, 14/4
"Exposição de Arte Moderna de Aguarela e Desenho".
A VOZ, 15/4
"1 Exposição de Arte Moderna de aguarela e desenho" (M.S.).
DIARIO DE LISBOA, 16/5
"Almada Negreiros - talento multiforme em permanente actividade".
PANORAMA, 28
"Os dois Salões do S.N.I." (F. de L.).
1947
PANORAMA, 31
"A Arte e a Gare Maritima do Porto de Lisboa" (Diogo de Macedo).
1948
PORTUCALE, 16-17, juillet- octobre
"Orpheu".
1949
DIARIO DE LISBOA, 15/6

"Almada Negreiros e Fernando Amado vão aparecer de braço dado no próximo espectáculo do Salitre".

DIARIO DE LISBOA, 22/6
"Almada regressa de Paris e fala-nos do que são ali as modernas expressões da Arte".

DIARIO DE LISBOA, 1/7
"Notável acontecimento artistico... um notável "ballet" surrealista com decorações de Almada".

DIARIO DE LISBOA, 2/7
"Noite de sonho".

DIARIO DE LISBOA, 17/11
"Almada Negreiros ouve-se esta noite no programa da B.B.C.".

1952

DIARIO DE NOTICIAS, 30/3
"Notas do dia" (Luís Teixeira).

O SÉCULO, 30/3
"Uma notabilissima exposição de Almada Negreiros na Galeria de Março" (L. de B.).

DIARIO DE LISBOA, 31/3
"Inauguração da Galeria de Março com uma exposição da obra de Almada Negreiros" (Artur Portela).

REPUBLICA, 1/4
"Uma exposição de Almada Negreiros - Impressões" (J.Q.).

DIARIO POPULAR, 4/4
"Almada e a Imaginação" (M.O.).

NOVIDADES, 6/4
"Almada Negreiros e a poliformidade artística" (A. Lopes de Oliveira).

DiARIO DE LISBOA, 9/4
"Almada Negreiros na Galeria de Março".

DIARIO DA MANHÃ, 9/4
"Abertura da Galeria de Março - Reaparição sensacional de Almada Negreiros" (F.P.).

LER, mai
"Almada Negreiros" (José Júlio).

1953

DIARIO DE LISBOA, 28/1
"Diga-nos a verdade" (E.C.).

DIARIO POPULAR, 20/6
"Artistas contemporâneos no Centro Nacional de Cultura" (M. de C.).

COMÉRCIO DO PORTO, 11/8
"Pequena informação a propósito de José de

Almada Negreiros" (António Pedro).
COMÉRCIO DO PORTO, 10/11
"O Modernismo" (Adriano de Gusmão).
1954
COMÉRCIO DO PORTO, 12/1
"Almada Negreiros e o seu mundo sensível" (Mário de Oliveira);
"Da não existência de pintura mural em Portugal" (José-Augusto França).
1955
COMÉRCIO DO PORTO, 11/1
"O Retrato de Fernando Pessoa" (José-Augusto França).
DIARIO DE NOTICIAS, 1/4
"Conferência do Pintor Almada Negreiros na Faculdade de Ciências de Lisboa".
DIARIO POPULAR, 1/4
"Exposição de modernistas na Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências" (A.).
DIARIO DE NOTICIAS, 21/7
"Almada - há quarenta anos "ensina" Arte Moderna".
1956
COMÉRCIO DO PORTO, 10/4
"Nota de releitura de "A Confissão de Lúcio" e de "Nome de Guerra", (José-Augusto França).
TURISMO, 3, juin-juillet
"Como há 22 anos Almada viu e desenhou as Festas da Cidade de Lisboa".
EVA, décembre
"A Aventura espiritual de Almada Negreiros, geómetra da arte, cavaleiro do futuro" (Urbano Tavares Rodrigues).
1957
DIARIO DE LISBOA, 31/1
"Almada - Nome de Guerra".
DIARIO DE NOTICIAS, 3/10
"Notas e lembranças - N3" (José-Augusto França).
DIARIO POPULAR, 4/12
"A propósito da Exposição Gulbenkian" (Diogo de Macedo).
DIARIO DE LISBOA, 6/12
"Os prémios da exposição promovida pela Fundação Gulbenkian".
DIARIO POPULAR, 6/12
"A exposição Gulbenkian".
REPUBLICA, 6/12

"Foram atribuidos os prémios instituídos pela Fundação Gulbenkian para a Exposição de Artes Plásticas".

DIARIO DE NOTICIAS, 7/12
"Os prémios da Exposição de Artes Plásticas".

NOVIDADES, 7/12
"Exposição de Artes Plásticas da Fundação Gulbenkian - Atribuição de prémios".

O PRIMEIRO DE JANEIRO, 7/12
"Foram atribuidos os prémios da Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian que hoje abre ao público".

O SÉCULO, 7/12
"Foram atribuidos os prémios da Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian".

A VOZ, 7/12
"Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian".

DIARIO DA MANHÃ, 8/12
"A Exposição de Artes Plásticas promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian - panorama da Exposição" (Fernando Pamplona).

O SÉCULO, 8/12
"A Exposição de Artes Plásticas promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian" (M.S.).

DIARIO DE LISBOA, 11/12
"Todas as correntes artísticas estão plenamente representadas na exposição promovida pela Fundação Gulbenkian" (Artur Portela Filho).

DIARIO DE NOTICIAS, 12/12
"A Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian" (Adriano de Gusmão).

DIARIO POPULAR, 12/12
"A Exposição de Arte da Fundação Gulbenkian" (C.L.).

1958

DIARIO POPULAR, 6/1
"Uma perspectiva aberta pela Exposição Gulbenkian" (Vitorino Nemésio).

DIARIO POPULAR, 9/1
"Dois movimentos: o do Orpheu e o da Presença" (João Gaspar Simões);
"Modernidade e tradição na Exposição Gulbenkian" (Sofia de Mello Breyner Andersen).

DIARIO POPULAR, 12/1
"A Grande Feira de Arte conta com a adesão de Almada Negreiros".

DIARIO DE NOTICIAS, 16/1
"Escândalo na Sociedade Nacional de Belas-Artes - a propósito da conferência de Almada Negreiros" (António Quadros).
DIARIO POPULAR, 20/1
"Curiosa exposição de arte moderna na Faculdade de Medicina".
GENTE MOÇA, janvier-février
"Almada Negreiros. Nome de Guerra" (José Estêvão Sasportes).
PANORAMA, 9, mars
"Exposição Gulbenkian".
DIARIO POPULAR, 12/4
"Quatro pintores e um crítico de arte apontam o interesse artístico e pedagógico da exposição "Lisboa vista pelas crianças".
DIARIO DE LISBOA, 21/8
"Almada escritor" (José Estêvão Sasportes).
1959
O PRIMEIRO DE JANEIRO, 14/1
"O I Salão de Arte Abstracta" (Roberto Nobre).
REVISTA "LUSIADA", 11, juillet
"Os Modernistas: Intermezzo" (João Alves).
DIARIO DE NOTICIAS, 28/5
"Três notas sobre Almada Negreiros" (José-Augusto França).
1960
DIARIO DE LISBOA, 2/6
"Encontro com Almada ou Almada - ele próprio" (José Estêvão Sasportes).
DIARIO DE NOTICIAS, 26/5, 9/6, 16/6, 30/6, 7/7, 14/7, et 28/7
"Assim fala a geometria - entrevistas com Almada Negreiros" (António Valdemar).
DIARIO DE LISBOA, 14/7
"Os portugueses tiveram uma cultura essencialmente visual que hoje não existe".
DIARIO DE LISBOA, 15/10
"Encontro com Almada Negreiros" (João de Freitas Branco).
1961
PANORAMA, 21, mars
"Quem tem razão? Os estrangeiros ou alguns portugueses?" (Sellés Paes).
ALMANAQUE, mars/avril
"Almada Negreiros".
DIARIO DE NOTICIAS, 20/10
"Poesia é criação (...)".

DIARIO DE LISBOA, 21/10
"Poesia e criação".
1963
JORNAL DE LETRAS E ARTES, 79, 3/4
"Orpheu tem setenta anos" (Mário Cesariny);
"Almada Negreiros" (Rui Mario Gonçalves).
JORNAL DO FUNDÃO, 28/4
"A engomadeira ou o sentido da vulgaridade" (Alfredo Margarido);
"Almada, um dos artistas mais importantes do meu tempo" (António Pedro);
"É preciso ler Almada" (José Estêvão Sasportes);
"O Tempo de Pessoa no retrato de Almada" (José-Augusto França);
"Almada Poeta" (Jorge de Sena).
DIARIO DE LISBOA, 3/6
"Almada Negreiros inaugurou hoje uma exposição de gravuras da sua autoria".
REPUBLICA, 3/6
"Almada Negreiros expõe gravuras pela primeira vez".
DIARIO DA MANHÃ, 4/6
"Almada Negreiros na Gravura".
DIARIO DE NOTICIAS, 4/6
"Almada Negreiros em nova faceta da sua actividade - a gravura".
O PRIMEIRO DE JANEIRO, 4/6
"Exposição de gravuras".
A VOZ, 5/6
"Centro Nacional de Cultura".
DIARIO DE LISBOA, 6/6
"10 gravuras "riscadas" por A.N. em vidros acrílicos".
DIARIO DE LISBOA, 11/6
"Para o cinquentenário artistico de Almada Negreiros" (Rodrigo Emilio Ribeiro de Mello).
DIARIO DE NOTICIAS, 20/6
"Almada Negreiros - cidadão do eterno presente" (António Valdemar).
DIARIO DE NOTICIAS, 30/6
"A I Exposição de gravuras de Almada Negreiros".
COLOQUIO-REVISTA DE ARTES E LETRAS, 25, octobre
"Exposição na gravura - A.N." (Rui Mário Gonçalves).
DIARIO DE LISBOA, 2/11
"Almada N. fala-nos da sua exposição na

S.N.B..A.".

DIARIO DA MANHÃ, 19/11
"Almada e António Soares. Jorge Barradas e Barata Feyo nas novas salas da S.N.B.A.".

DIARIO DE NOTICIAS, 19/11
"Quatro mestres em quatro novas salas das Belas-Artes" (A.V.).

NOVIDADES, 19/11
"Duas grandes exposições na S.N.B.A. - Exposições de Almada Negreiros, António Soares, Jorge Barradas e Feio" (Arq. Conceição Silva).

O PRIMEIRO DE JANEIRO, 19/11
"Quatro artistas plásticos expõem nas novas salas da S.N.B.A.".

O SÉCULO, 19/11
"Quatro novas salas foram ontem inauguradas na S.N.B.A.".

A VOZ, 20/11
"Importantes exposições estão patentes ao público na S.N.B.A.".

DIARIO DE LISBOA, 21/11
(Notícia de representação de "Deseja-se mulher").

SÉCULO ILUSTRADO, 23/11
"Um grande acontecimento artístico em Lisboa" (Dórdio de Guimarães).

REPUBLICA, 24/11
"Artes plásticas na S.N.B.A." (Ergoni).

DIARIO DE LISBOA, 26/11
"Na Casa da Comédia sobe hoje à cena a peça "Deseja-se mulher" de Almada Negreiros".

DIARIO DA MANHÃ, 30/11
"A.N. na Casa da Comédia".

DIARIO DE NOTICIAS, 30/11
"Jorge Barradas evocou nas Belas-Artes os movimentos e figuras da Arte Moderna em Portugal".

O SÉCULO, 30/11
"Jorge Barradas proferiu perante centenas de pessoas na S.N.B.A. a sua conferência "Isto começou em 1912";
"Quatro novas salas na S.N.B.A.".

DIARIO DE LISBOA, 5/12
"Um artista confessa-se, página de memórias de Jorge Barradas".

DIARIO DE LISBOA, 12/12
"Almada Negreiros - um álbum de reproduções com um estudo de José-Augusto Franca".

1964
O PRIMEIRO DE JANEIRO, 8/1
"Agonia e Morte das telas de "A Brasileira" (Roberto Nobre).
DIARIO DE NOTICIAS, 16/1
"Almada Negreiros" (Carlos Amado);
"A sabedoria poética no teatro de Almada Negreiros" (Natália Correia);
"Nome de Guerra, um caso único na literatura portuguesa" (David Mourão-Ferreira);
"Almada" (Natércia Freire);
"A poesia em Almada Negreiros" (Maria Aliette Galhoz);
"1+1=1, Almada, 1893-1964" (António Valdemar);
"Almada Renovador" (Flórido de Vasconcelos);
"Teatro de Almada Negreiros" (Orlando Vitorino).
REPUBLICA, 28/2
"Almada Negreiros é homenageado esta noite em Cascais".
COLOQUIO-REVISTA DE ARTES E LETRAS, 27, février
"Almada Negreiros" (Fernando Pernes).
1965
ESPINAL, II
"Almada estética e dramaturgia" (Duarte Ivo Cruz).
1966
DIARIO DA MANHÃ, 17/2
"O futurismo português - denúncio dos valores estáticos" (Pinharanda Gomes).
DIARIO DE NOTICIAS, 26/3
"Almada Negreiros - uma espécie de artista total" (Adriano de Gusmão);
"Prémio Diário de Noticias. Almada Negreiros recebeu ontem o galardão".
1968
DIARIO DE LISBOA, 6/6
"Almada revisitado em entrevista imaginária" (Vitor Silva Tavares).
1969
DIARIO POPULAR, 25/3
"Almada, um nome de guerra" - uma nova película realizada por Ernesto de Sousa.
DIARIO DE LISBOA, 17/4
"Um curso sobre Almada Negreiros" (José-Augusto França).
COMÉRCIO DO PORTO, 22/4
"Almada Negreiros, um filme e um leilão"

(José-Augusto França).

DIARIO DE LISBOA, 23/4
"Almada, nome de guerra" - roda-se um filme sobre a obra do grande artista" (interview).

DIARIO DE LISBOA, 24/4
"Alma até Almada... ou de como a reportagem entrou na fita" (interview par Vitor Silva Tavares).

DIARIO DE NOTICIAS, 25/4
"Almada Negreiros, tema duma mesa redonda onde se falou do novo filme de J. Ernesto de Sousa".

DIARIO POPULAR, 8/7
"Almada: Nome de Guerra" de "Um Português sem Mestre".

O PRIMEIRO DE JANEIRO, 9/7
"Leilão de obras de arte para financiamento de um filme".

DIARIO POPULAR, 9/7
"Artistas ofereceram as suas obras para financiar um filme".

O SÉCULO, 10/7
"O nome de Almada foi condição de êxito no leilão".

CELULOIDE, juillet
"Almada, Um Nome de Guerra".

DIARIO DE LISBOA, 20/8
"Almada falou (de Amadeo de Souza-Cardoso)" (Ernesto de Sousa).

DIARIO DE LISBOA, 23/8
"Estão concluídos os painéis executados por Almada Negreiros na Faculdade de Ciências de Coimbra".

A CAPITAL, 24/9
"A última temporada" (Rui Mário Gonçalves).

RECONQUISTA, 27/9
"Tema = Almada Negreiros" (Francisco Bronze).

DIARIO POPULAR, 7/11
"Uma exposição de arte portuguesa dos séculos XIX e XX".

REPUBLICA, 7/11
"Arte portuguesa dos séculos XIX e XX em colecções particulares".

A CAPITAL, 8/11
"III Quinzena Cultural BP - duas exposições (de pintura e fotografia) na S.N.B.A.".

O PRIMEIO DE JANEIRO, 8/11
"Obras de pintores figurativos portugueses dos

séculos XIX e XX numa exposição ontem inaugurada".
A VOZ, 8/11
"Arte portuguesa dos séculos XIX e XX em colecções particulares".
DIARIO DE NOTICIAS, 11/11
"Significado e alcance da exposição e inventário sobre pintura portuguesa dos séculos XIX e XX" (M.A.).
A CAPITAL, 12/11
"Uma temporada que começa bem" (Rui Mário Gonçalves).
VIDA MUNDIAL, 14/11
"Exercício de comunicação poética" (Fernando Soromenho).
1970
DIARIO DE LISBOA, 21/1
"Almada Negreiros recebe 260 contos na venda do retrato de Fernando Pessoa".
SÉCULO ILUSTRADO, 1675, 7/2
"Inédito em Portugal: um quadro dum pintor vivo atinge 1300 contos". (Maria Antónia Palla).
DIARIO DE LISBOA, 9/4
"Que é feito do filme de Ernesto de Sousa?". (S.L.).
DIARIO DE LISBOA, 16/4
"O anti-filme Almada - um nome de guerra" (Ernesto de Sousa).
FLAMA, 1162, 12/6
"Almada Negreiros: mais de meio século de actividade" (Eurico Gonçalves).
DIARIO DE LISBOA, 16/6
"A Morte de Almada Negreiros".
DIARIO DA MANHÃ, 16/6
"Morreu ontem Almada Negreiros".
DIARIO DE NOTICIAS, 16/6
"Faleceu Almada Negreiros".
NOVIDADES, 16/6
"Faleceu ontem à noite o pintor Almada Negreiros".
O PRIMEIRO DE JANEIRO, 16/6
"Morreu Almada Negreiros grande figura da arte e da literatura do nosso tempo".
REPUBLICA, 16/6
"O Mundo da Arte mais pobre com a morte de Almada Negreiros".
O SÉCULO, 16/6

"Morreu Almada Negreiros um dos mais notáveis artistas portugueses deste século".

A VOZ, 16/6

"Faleceu Almada Negreiros".

DIARIO DE LISBOA, 18/6

"Almada "vivo" hoje".

DIARIO DE LISBOA, 25/6

"Almada, o português sem mestre" (José-Augusto França).

DIARIO DE NOTICIAS, 25/6

"Almada Negreiros";
"Bom dia Almada" (Mário Oliveira).

DIARIO POPULAR, 25/6

"Recordações de Almada" (António Dias Miguel).

NOVA ANTENA, 87, 26/6

"Almada Negreiros - uma perda nacional".

VIDA MUNDIAL, 1620, 26/6

"Almada Negreiros: recordação";
"Almada em Madrid" (Guilherme Filipe);
"Almada Negreiros: pintor" (Fernando Pernes).

SÉCULO ILUSTRADO, 1695, 27/6

"Morreu Almada, viva Almada" (Manuel de Lima).

ARQUITECTURA, aout

"Almada Negreiros e Vieira da Silva, 1970" (José-Augusto França);
"Almada Negreiros - tábua bibliográfica" (José-Augusto França).

DIARIO POPULAR, 6/8

"Homenagem em vida a Almada Negreiros" (Sam Levy).

RECONQUISTA, 26/9

"Para quem não sabia aprender quem foi Almada Negreiros".

COLOQUIO-REVISTA DE ARTES E LETRAS, 60, octobre

"Almada-Arte";
"Almada-Letras";
"Almada Negreiros (1927)" (António Espina);
"Sobre "Nome de Guerra" (Eduardo Prado Coelho);
"Chegar depois de todos com Almada Negreiros" (Ernesto de Sousa);
"Acerca da poesia de Almada Negreiros" (Fernando Guimarães);
"Os frescos de Almada Negreiros nas Gares Marítimas" (Fernando Pernes);
"Almada Negreiros há meio século" (Hernâni Cidade);
"Começar" (José-Augusto França);

"Almada e o teatro: História de um desencontro" (Luís Francisco Rebello).

BELAS-ARTES, 24/26

"Almada Negreiros" José-Augusto França).

1971

A CAPITAL, 2/1

"Ernesto de Sousa prepara "Almada um Nome de Guerra".

PERMANENCIA, 9, février

"Almada Negreiros nasceu em S.Tomé" (António Ambrósio).

DIARIO POPULAR, 25/3

"Obras Completas (contos e novelas), de J.A.N." (M. de Sousa Lobo).

DIARIO DE LISBOA, 7/4

"Almada Negreiros, o modo de ser pela arte" (Vitor Silva Tavares).

DIARIO DE LISBOA, 15/8

"Almada um Nome de Guerra" (Carlos Morais).

COLOQUIO-LETRAS, 3, septembre

"À margem das "Obras Completas" de José de Almada Negreiros" (Maria Aliette Galhoz).

VIDA MUNDIAL, 1687, 8/10

"71-Almada-71" (E.M. de Melo e Castro).

DIARIO POPULAR, 2/12

"Intuições crípticas do pintor Almada" (Sant´-Anna Dionísio).

1972

RÁDIO & TELEVISÃO, 810, 2/5

"Ernesto de Sousa no banco dos réus" (Lourdes Féria).

DIARIO DE NOTICIAS, 4/5

"Pintura portuguesa de entre as duas guerras nas Belas-Artes" (L. d´O.N.).

FLAMA, 1266, 9/6

"Pintura figurativa portuguesa do século XX - À procura de um museu" (Eurico Gonçalves).

DIARIO DE LISBOA, 10/8

"Meluhan, Mathieu, Almada e Ionesco, por ordem de entrada em cena".

1973

OBSERVADOR, 134, 7/9

"Caricatura e humor" (interview avec Aniceto Carmona).

DIARIO POPULAR, 8/11

"XV: Poetas que conheci: José de Almada Negreiros, 4). Publico-lhe o "Nome de Guerra" e colaboro no "Sudoeste" (João Gaspar Simões).

DIARIO POPULAR, 15/11
"XVI - Alguns poetas que conheci: José de Almada Negreiros, 5). Uma frase sua e minha resposta" (João Gaspar Simões).
1975
DIARIO POPULAR, 30/1
"Almada (crítica ao livro "Almada - o Português sem Mestre" de José-Augusto França" (Ruben A. Leitão).
COLOQUIO-LETRAS, 26, juillet
"O significado histórico do "Orpheu", 1915-1975" (enquête).
1976
COLOQUIO-ARTES, 28, juin
"Vinte anos de "Gravura" (José-Augusto França).
1977
COLOQUIO-LETRAS, 33, janvier
"Sobre duas intervenções de Almada Negreiros" (Gregory McNab).
COLOQUIO-ARTES, 35, juin
"Presença e as artes" (José-Augusto França).
EXPRESSO, 19/11
"Sousa Cardoso, Almada Negreiros e Vieira da Silva, espinha dorsal do (futuro) Museu de Arte Moderna de Lisboa".
1978
OPÇÃO, 109, 25/5
"Para Almada" (Ernesto de Sousa).
DIARIO POPULAR, 29/6
"Desenhos inéditos de Almada Negreiros na galeria de S. Mamede" (Eurico Gonçalves).
1980
COLOQUIO-ARTES, 46, septembre
"Há cinquenta anos: os Independentes de 1930" (José-Augusto França).
ESPAÇO T MAGAZINE, 3, septembre
"Alma até Almada" (Manuel Varella).
DIARIO POPULAR, 2/10
"Almada, uma presença" (Pascoal Fleury).
1981
COLOQUIO-ARTES, 23, mars
"Almada" (Cottinelli Telmo).
COLOQUIO-ARTES, 49, juin
"Bibliografia: António Ambrósio: Almada Negreiros africano" (José-Augusto França).
CULTURA PORTUGUESA/1, aout-septembre
"Ver" - textos inéditos de Almada Negreiros

reunidos em volume" (Lima de Freitas);
"Do "Orpheu" ao quinto império" (Lima de Freitas);
"Os Fantasmas de "Orpheu" (Y.K. Centeno).

1982

DIARIO DE NOTICIAS, 7/2
"Passeio descobre Almada Negreiros".

DIARIO DE NOTICIAS, 15/2
"Almada Negreiros presente no passeio de domingo do Centro Nacional de Cultura".

DIARIO DE NOTICIAS, 9/9
"Almada em Madrid" (Jorge Segurado).

DIARIO DE NOTICIAS, 30/9
"Almada perante a indiferença e a hostilidade" (Jorge Segurado).

DIARIO DE LISBOA, 28/10
"Edição fac-similada dos "Cadernos" de Almada Negreiros"

NOVA RENASCENÇA, 2, printemps
"Almada Negreiros poeta" (Jorge de Sena).

1983

JORNAL DE LETRAS, ARTES E IDEIAS, 51
"Almada de novo inédito" (C.F.A.).

NOVA RENASCENÇA, printemps
"O "Ver" de Almada Negreiros" (Lima de Freitas).

COLOQUIO-ARTES, 56, mars
"Bibliografia: Maria José Almada Negreiros: "Conversas com Sarah Affonso" (José-Augusto França).

COLOQUIO-ARTES, 57, juin
"A primeira geração no Centro de Arte Moderna" (José-Augusto França).

EXPRESSO, 559, 16/7
"Almada Negreiros" (José-Augusto França).

EL SOCIALISTA, 7/9
"Exposiciones en Madrid" (M.N.).

CINCO DIAS, 23/11
"Exposición de Almada Negreiros en la Fundación Juan March".

DIARIO DE NOTICIAS, 28/11
"A inaugurar sexta-feira Exposição em Madrid das obras de Almada".

EL EUROPEO, 1/12
"Y Ademas...".

EL PAIS, 1/12
"El montaje equivocado de una buena iniciativa" (Francisco Calvo Serraller).

EL PAIS, 2/12
"La obra polifacética de Almada Negreiros se muestra en Madrid".

YA, 2/12
"La obra del pintor portugués Almada Negreiros, en la Fundación March".

EL PAIS, 3/12
"Almada Negreiros".

PUEBLO, 3/12
"Fue pintor, escritor, bailarin y hombre de teatro - Almada Negreiros, la modernidad portuguesa" (Mary Sol Olba).

TIEMPO, 5/12
"Almada Negreiros".

DIARIO DE NOTICIAS, 8/12
"Até ao dia 15 de Janeiro homenagem de Madrid a Almada Negreiros" (José António Novais).

IBERIAN DAILY SUN, 9/12
"Almada Negreiros exhibition".

ABC, 10/12
"Almada" (Enrique Llovet).

SEMANARIO, 10/12
"Almada em Lisboa" (Francisco Hipólito Raposo).

VALENCIA-FRUITS, 11/12
"Almada Negreiros en la Fundación Juan March" (Francisco-José Sanchez Ortiz).

EL PAIS, 15/12
"Conferência: Almada e Pessoa ou os dois Modernismos".

YA, 15/12
"Fundación Juan March".

DIARIO 16, 18/12
"El innovador Negreiros".

GUIA DEL OCIO, 19/12
"Exposiciones".

EL DIA, 21/12
"Homenaje de la Fundación Juan March a José de Almada Negreiros".

PUEBLO, 21/12
"Las artes y los dias" (M.A.G.V.).

EL EUROPEO, 22/12
"Almada Negreiros"

ABC, 27/12
"Almada Negreiros (1893-1970)" (A.M. Campo).

COLOQUIO-ARTES, 58, septembre
"Inauguração do Centro de Arte Moderna" (Rui Mário Gonçalves).

1984

JORNAL DAS ARTES E DAS LETRAS, 106

"Almada: tempos de Arlequim" (João Pinharanda);

"Modernismo e Guerra" (Paulo Varela Gomes).

DIARIO DE LISBOA, 10/1

"Folhetim do fim do ano" (José-Augusto França).

DIARIO DE NOTICIAS, 22/1

"Por falta de verba óleos de Almada Negreiros vão regressar a Portugal".

DIARIO DE NOTICIAS, 29/1

"Pouco e mal" (Mário Ventura).

DIARIO DE NOTICIAS, 10/2

"Exposição de Almada em Barcelona".

DIARIO DE NOTICIAS, 24/2

"Ernesto de Sousa apresenta Almada".

COLOQUIO-ARTES, 60, mars

"Almada em Madrid" (José-Augusto França).

DIARIO DE NOTICIAS, 19/5

"Centro de Arte Moderna anuncia festival Almada".

COLOQUIO-ARTES, 61, juin

"Bibliografia: Ernesto de Sousa, "Re começar". (José-Augusto França).

DIARIO DE NOTICIAS, 1/9

"A. Negreiros / sem mestre e sem discípulo" (Margarida Acciaiuoli).

F. CALOUSTE GULBENKIAN, juillet-octobre

"Catalogue de l'exposition rétrospective d'Almada Negreiros".

1985

F. CALOUSTE GULBENKIAN, octobre

"O Imaginário da Cidade de Lisboa" (Rui Mário Gonçalves).

ANNEXES

1.

L'OEUVRE LITTERAIRE D'ALMADA: INVENTAIRE DES OEUVRES

"Texto de apresentação", in 2 Salão dos Humoristas Portugueses, Lisboa - 1913;
"Manifesto Anti-Dantas e por extenso", Éd. de l'auteur, Lisboa - s. d. (in, Obras Completas, vol. 6 - 1972);
"Os Bailados Russos em Lisboa", Lisboa - 1917 (in, Portugal Futurista 1 - 1917);
"A Engomadeira", Monteiro & Cardoso, Lisboa, 1917 (in, Obras Completas, vol. 1 - 1970);
"Litoral - Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso", Lisboa - 1917 (in, Obras Completas, vol. 1 - 1970);
"K4 O Quadrado Azul", Éd. de l'auteur, Lisboa - 1917 (in, Obras Completas, vol. 1 - 1970);
"O jardim de Pierrette", Lisboa - 1918;
"A Invenção do Dia Claro", Soc. Nacional de Tipografia, Lisboa - 1921 (in, Obras Completas, vol. 4 - 1971);
"Pierrot e Arlequim personagens de theatro. Ensaios de diálogo seguidos de comentários", Portugália, Lisboa - 1924 (in, Obras Completas, vol. 3 - 1971);
"A questão dos Painéis. História do acaso de uma importante descoberta e do seu autor", Lisboa - 1926;
"Duas épocas tem o desenho ...", in 1 Salão dos Independentes, Lisboa - 1930;
"Direcção Unica", Oficinas Gráficas UP, Lisboa - 1932 (in, Obras Completas, vol. 5 - 1971);
"Desenhos Animados realidade imaginada", Ática, Lisboa - 1938 (in, Obras Completas, vol. 5 - 1971);
"Nome de Guerra", Europa, Lisboa - 1938 (in, Obras Completas, vol. 2 - 1971);
"Prefácio, in "Um homem de barbas", de Manuel de Lima", Emp. Nacional de Publicidade, Lisboa - 1944 (in, Obras Completas, vol. 6 - 1972);

"Mito-Alegoria-Simbolo", Sá da Costa, Lisboa - 1948;
"O Pintor no Teatro", Lisboa - 1948 (in, Obras Completas, vol. 5 - 1971);
"A Chave diz: Faltam duas tábuas e meia de pintura no todo da obra de Nuno Goncalves", Lucas & C , Lisboa - 1950;
"Antes de Começar", Lisboa - 1956 (in, Obras Completas, vol. 3 - 1971);
"A cena do Odio", in Liricas Portuguesas, (in, Obras Completas, vol. 4 - 1971);
"Deseja-se mulher", Verbo, Lisboa - 1959 (in, Obras Completas, vol. 3 - 1971);
"Orpheu", Ática, Lisboa - 1965;
"Ver", Arcádia, Lisboa - 1982;
"Presenca, Almada 21-51", Libânio da Silva, Lisboa - 1952 (in, Obras Completas, vol. 4 - 1971);
"Obras Completas", Estampa, Lisboa - 1970 - 1971-1972:
vol. 1 - Contos e novelas;
vol. 2 - Romance;
vol. 3 - Teatro;
vol. 4 - Poesia;
vol. 5 - Ensaios;
vol. 6 - Textos de Intervencão".

RAPPORT DES OEUVRES ANNONCÉES DANS L'ÉDITION DE "NOME DE GUERRA" (1938):

OEUVRES PUBLIÉES
"Manifesto Anti-Dantas", 1912;
"A Engomadeira", 1915;
"Litoral e manifesto da exposição de Amadeo de Souza-Cardoso", 1917;
"K4 O Quadrado Azul", 1917;
"O Jardim de Pierrette", 1918;
"A Invencão do Dia Claro", 1921;
"Pierrot e Arlequim", 1925;
"Direcção Unica", 1932.

OEUVRES INÉDITES
Théâtre
En 1 acte
"O Moinho", 1912;
"Antes de Começar", 1919;
"Pierrot e Arlequim", 1931;
"O Público em Cena", 1932.

En plusieurs actes
"23. 2 Andar", 1912;
"Os Outros", 1923;
"Portugal", 1924;
"Deseja-se Mulher", 1928;
"S.O.S.", 1929.

AUTRES OEUVRES

"O Mendes" (novela);
"A Minha Descoberta da Perspectiva dos Ladrilhos nas tábuas do Infante D. Henrique em 1926, com outras descobertas gráficas guardadas em segredo até hoje";
"Tekné, a Cabeça da Colectividade";
"Vale mais a Vida do que a Existência";
"Antecipações ao Meu Livro Póstumo, onde se revela sem rodeios a maneira como fui tratado por cada pessoa que conheci. Em fascículos para juntar depois em ordem alfabética";
"A Parte de Marte" (roman);
"O Empertigado" (roman), d'après "Nome de Guerra".

OEUVRES PUBLIÉES DANS LES JOURNAUX ET REVUES PORTUGAISES

1913

"A Exposição da Sociedade Nacional apreciada pelo caricaturista José de Almada Negreiros", in, Diário da Tarde (le 16 mai).

1914

"Silêncios", in Portugal Artistico, 2 (mars).

1915

"Frisos", in Orpheu, 1 (janvier-février-mars);
"Manifesto Anti-Dantas e por Extenso", in Obras Completas, vol. 6 - 1972.

1916

"Carta de Almada Negreiros a José Pacheco sobre Mme. Delaunay-Terk", in A Ideia Nacional (le 6 avril);
"Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso", in Obras Completas, vol. 6 - 1972.

1917

"A Nova Ideia - Futurismo", in A Capital (le 20 avril), in Obras Completas, vol. 6 - 1972;
"1 Conferência futurista", in Portugal Futurista, 1, in Obras Completas, vol. 6 - 1972;
"Mima-Fataxa sinfonia cosmopolita e apologia do triângulo feminino", in Portugal Futurista, in Obras Completas, vol. 4 - 1971;

"Os bailados Russos em Lisboa", in Portugal Futurista, 1;
"Saltimbancos (contrastes simultâneos)", in Portugal Futurista, in Obras Completas, vol. 1 - 1970;
"Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX", in Portugal Futurista, 1, in Obras Completas, vol. 6 - 1972.

1921

"Charlie Chaplin", in Diário de Lisboa (le 11 mai);
"O Homem que não sabe escrever", in Diário de Lisboa (le 26 mai);
"Um futurista dirige-se a uma senhora", in Diário de Lisboa (le 2 juin);
"Adão e Eva de Jaime Cortezão", in Diário de Lisboa (le 4 juin);
"O Cágado", in ABC, 51 (le 30 juin), in Obras Completas, vol. 1 - 1970;
"O Livro", in Diário de Lisboa (le 6 juillet);
"A Conferência n 1", in Diário de Lisboa (le 9 juillet);
"O que se passou numa sala encarnada (uma visão)", in Diário de Lisboa (le 8 novembre);
"Comício dos "novos" no Chiado Terrasse", in Diário de Lisboa (le 19 décembre), in Obras Completas, vol. 6 - 1972;
"Uma carta de José de Almada Negreiros em que este artista explica a sua atitude no comício do "Chiado Terrasse", e onde se refere ao incidente com Leal da Câmara", in Diário de Lisboa (le 21 décembre), in Obras Completas, vol. 6 - 1972.

1922

"Histoire du Portugal par coeur", in Contemporânea, 1, in Obras Completas, vol. 4 - 1971;
"Rondel do Alentejo", in Contemporânea, 2, in Obras Completas, vol. 4 - 1971;
"O Dinheiro", in Contemporânea, 2;
"O Menino d'Olhos de Gigante", in Contemporânea, 3, in Obras Completas, vol. 4 - 1971.

1923

"Histoire du Portugal par coeur", in Contemporânea, 7;
"A Minha Dedicatória a Vera Sergine", in De Teatro, 9;
"A Morte do pintor Manuel Jardim", in Diário de Lisboa (le 8 juin);

"Mademoiselle Lenglen retratada e descripta por José de Almada-Negreiros", in Diário de Lisboa (le 27 septembre);
"Nenette ou o football feminino". in Diário de Lisboa (le 4 octobre).

1924

"Jardins, flores e creanças, interpretadas por Milly Possoz na exposição do Salão da Ilustração Portuguesa", in Diário de Lisboa (le 23 mai);
"A Gymkana de automóveis na parada de Cascais", in Diário de Lisboa (le 24 octobre);
"A paixão dos portugueses por "La Goya", a artista admirável da expressão", in Diário de Lisboa (le 24 novembre).

1925

"Alegria e tristeza", in Diário de Lisboa (le 6 janvier);
"La "Argentina" é uma artista verdadeira, saudável e genial", in Diário de Lisboa (le 17 février);
"Almada responde à carta de Ruy Coelho", in Diário de Lisboa (le 4 mai);
"O pintor Marcel Gaillard e os artistas novos e velhos", in Diário de Lisboa (le 30 mai).

1926

"Os painéis de Nuno Goncalves", in Diário de Notícias (le 20 mars);
"Pa-ta-poom - recordação de Paris - capitulo III", in Domingo Ilustrado, 82 (le 8 aout);
"Modernismo - conferência realizada na festa de encerramento do II Salão de Outono", in Folha do Sado, in Obras Completas, vol. 6 - 1972.

1927

"A nova geração é contra azuis e contra encarnados", in Diário de Lisboa, in Obras Completas, vol. 6 - 1972;
"O desenho", in A Ideia Nacional (le 9 juillet), in Obras Completas, vol. 5 - 1971.

1929

"Rondel do Alem Tejo", in O Notícias Ilustrado, 37 (le 24 février).

1932

"Para a Presenca", in Presenca, vol. 2, 36 (mars-mai);
"O indivíduo e a Colectividade, segundo a conferência que Almada Negreiros fez ontem no

Teatro Nacional", in Diário de Lisboa (le 10 juin);
"À margem duma conferência - um ponto no i do futurismo", in Diário de Lisboa (le 25 novembre), in Obras Completas, vol. 6 - 1972;
"Outro ponto no i do futurismo", in Diário de Lisboa (le 29 novembre), in Obras Completas, vol. 6 - 1972;
"Resposta aos criticos", in Diário de Lisboa (le 24 décembre);
"Outra carta de Almada Negreiros", in Diário de Lisboa, (le 28 décembre).

1933

"Da extraordinária conferência de Almada Negreiros transcreve-se o principio da terceira parte" in Revolução (le 6 janvier);
"Manha e falso prestigio, os dois males de que sofre a vida portuguesa" in Diário de Lisboa (le 3 novembre), in Obras Completas, vol. 6 - 1972.

1934

"S.O.S. Belas Artes", in Vida Contemporânea, 1 (mai);
"Cuidado com a Pintura", in Obras Completas, vol. 6 - 1972.

1935

"Um Aniversário - "Orpheu" - quais as caracteristicas dessa revista literária que tão profundamente influiu no pensamento português", in Diário de Lisboa (le 8 mars), in Obras Completas, vol. 5 - 1971;
"Os Artistas raridade de excepção e outras palavras alto e bom tom", in Diário de Lisboa (le 29 mars), in Obras Completas, vol. 6 - 1972;
"Do cheiro a bafio e outras singularidades", in Diário de Lisboa, (le 5 avril), in Obras Completas, vol. 6 - 1972;
"Deseja-se mulher: teatro, um prólogo e sete quadros", in Presença, vol. 2, 45 (juin);
"Portugal no mapa da Europa", in Sudoeste, 1 (juin), in Obras Completas, vol. 5 - 1971;
"As 5 Unidades de Portugal", in Sudoeste, 1 (juin), in Obras Completas, vol. 5 - 1971;
"Civilizações e Cultura", in Sudoeste, 1 (juin), in Obras Completas, vol. 5 - 1971;
"Portugal oferece-nos o aspecto de", in Sudoeste, 1 (juin), in Obras Completas, vol. 5

- 1971;
"Arte e Política", in Sudoeste, 1 (juin), in Obras Completas, vol.5 - 1971;
"Prometheu", in Sudoeste, 1 (juin), in Obras Completas, vol. 5 - 1971;
"Mística Colectiva", in Sudoeste, 1 (juin), in Obras Completas, vol. 5 - 1971;
"Vistas do SW", in Sudoeste, 2 (octobre), in Obras Completas, vol. 6 - 1972;
"O Cinema é uma coisa e o Teatro é outra", in Sudoeste, 2 (octobre), in Obras Completas, vol. 5 - 1971;
"Encorajamento à juventude portuguesa para o cinema e para o teatro", in Sudoeste, 2 (octobre), in Obras Completas, vol. 5 - 1971;
"S.O.S. 2 acto", in Sudoeste, 2 (octobre), in Obras Completas, vol. 5 - 1971;
"As quatro manhãs", in Sudoeste, 3 (novembre), in Obras Completas, vol. 4 - 1971;
"Fernando Pessoa, o poeta português", in Diário de Lisboa, le 6 décembre, in Obras Completas, vol. 5 - 1971;
"Mensagem Estética", in Diário de Lisboa, le 29 mars, in Obras Completas, vol. 6 - 1972.

1936

"Fundadores da Idade-Nova", in Revelação, 2/3, le 16 janvier, in Obras Completas, vol. 6 - 1972;
"Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia", in Revista de Portugal, 6 (janvier), in Obras Completas, vol. 5 - 1971.

1937

"Encontro", in Diário de Lisboa, le 25 novembre, in Obras Completas, vol. 4 - 1971;
"A torre de marfim não é de cristal", in Diário de Lisboa, le 17 décembre, in Obras Completas, vol. 4 - 1971.

1938

"O Tio", in Revista de Portugal, 2 (janvier);
"Um artista português 2 cartas 3 países", in Diário de Lisboa, le 20 mai.

1941

"Aveiro, primeiras impressões", in Panorama, 1 (juin);
"O Grupo do Leão e os Vencidos da Vida", in Rádio Nacional, 209, le 27 juillet.

1942

"Almada Negreiros fez considerações num preâm-

bulo curtissimo como manda o tempo", in Rádio Nacional, 260, le 19 juillet;
"Prefácio ao livro de qualquer poeta", in Atlântico, 2 (le 31 juillet), in Obras Completas, vol. 4 - 1971.

1944

"Quem era Homero? - Almada Negreiros definiu ontem à noite o bi-milenário enigma grego", in Diário de Notícias, le 16 janvier;
"Quem era Homero?", in Acção, le 20 janvier.

1950

"Heráclito chora Demócrito ri", in Cidade Nova, 2 (novembre).

1952

"Presença", in Bicórnio (avril), in Obras Completas, vol. 4 - 1971.

1958

"Os painéis chamados "Nuno Gonçalves" e a "Escola de Nuno Gonçalves" destinavam-se ao mosteiro da Batalha", in Diário de Lisboa (le 25 avril).

1959

"De 1 a 65", in Diário Ilustrado (le 3 janvier), in Obras Completas, vol. 4 - 1971;
"Deseja-se mulher", in Tempo presente, 1/2 et 3 (mai, juin, juillet);
"Amadeo de Souza-Cardoso", in Diário de Lisboa (le 21 mai), in Obras Completas, vol. 6 - 1972.

1961

"O Cágado", in Almanaque (mars/avril).

1962

"Os quinze painéis de D. João I na Batalha", in Diário de Notícias (le 11 juillet);
"Poesia e criação", in Diário de Notícias (le 8 novembre), in Obras Completas, vol. 6 - 1972.

1963

"Fazer o constantemente perfectível", in Jornal do Fundão (le 28 avril).

1974

"Didatícón", in Diário de Notícias (le 7 novembre).

2.
L´OEUVRE PLASTIQUE D´ALMADA: INVENTAIRE DES OEUVRES

1911

Dessin dans la revue A Sátira, le 4 juin 1911;
Dessin de 1911 (collection particulière);
Auto-caricature et caricature de Raul Manso Preto (?);
"A Caixa de Rapé do Prior" - le 19 janvier 1911.

1912

Dessin dans la revue A Manhã, le 1 mai 1912;
Dessin dans la revue A Lucta, le 23 juin 1912;
Dessin dans la revue A Rajada, 2, avril 1912;
Dessin dans la revue A Rajada, 4, juin 1912;
Dessin dans la revue A Bomba, le 25 mai 1912.

1913

Auto-caricature dans O Século Cómico, le 20 mars 1913;
Dessin à la détrempe (collection particulière);
Carte d´invitation pour l´exposition d´Almada Negreiros à 1913;
"Um Corner de Foot-Ball".

1914

Caricature de Afonso Costa, Brito Camacho, Bernardino Machado et António José de Almeida, vignette dans la revue "Papagaio Real";
Caricature de Bernardino Machado, vignette dans "Papagaio Real".

1915

Affiche;
Auto-caricature dans O Jornal, le 13 avril 1915;
Dessin dans O Jornal, le 13 avril 1915.

1916

"Semana Santa", couverture de A Ideia Nacional, le 20 avril 1916;
Dessin à la détempre (collection particulière) 1916 (?).

1918

Collage - d. 1918;
Dessin du Reportage des Ballets Russes dans la revue Atlântida, 26, 1918;
Dessin du Reportage des Ballets Russes dans la revue Atlântida, 27, 1918;
Dessin - d. octobre 1918.

1919

Auto-portrait - d. Paris, 1919;
Dessin - d. Paris, 1919;
Dessin - d. Paris, 1919;
Dessin à deux couleurs - d. Paris, 1919 (collection des héritiers d´Almada Negreiros).

1920

Page de la revue A Parva, le 7 mai 1920;
Dessin - d. Biarritz, 1920 (collection particulière);
Dessin à la détempre - d. 1920 (publié dans la revue Contemporânea, 2, 1922);
"Arlequim" - d. 1920 (?);
Dessin dans A Parva, le 9 mai 1920.

1921

Charlot dans le journal Diário de Lisboa, le 26 mai 1921;
Dessin - illustration de la conférence du 18 décembre 1921 dans le journal Diário de Lisboa;
Couverture pour la publication A Invencão do Dia Claro;
"Arlequim" - d. 1921, publié dans la revue Contemporânea, 1923).

1922

"Arlequim" - d. 1922;
"Contorcionista" - d. 1922, publié dans la revue Contemporânea, 7, 1923);
Dessin - d. 1922 (collection particulière);
Dessin dans le journal Diário de Lisboa, le 1 août 1922;
Couverture de la revue Contemporânea, 1, 1922;
Affiche des chocolats de la Fabrique Suissa, dans la revue Contemporânea, 4, juillet 1922;
Dessin dans le journal Diário de Lisboa, le 25 février 1922;
Vignette dans la revue Contemporânea, 1922, qui a été reproduite sur la couverture du catalogue du Salon des Indépendants, Lisboa, 1930;
Illustrations de l´"Histoire du Portugal par

coeur" dans la revue Contemporânea, 1, 1922.

1923

Dessin - d. 1923 (collection particulière);
"Arlequim" - dessin, d. 1923 (collection particulière);
Aquarelle - d. 1923, dans le journal Diário de Lisboa, le 21 avril 1923;
Dessin dans Diário de Lisboa, le 26 avril 1923;
Dessin dans la revue Contemporânea, 10, 1923;
Goya, dans De Teatro, 13, septembre 1923;
Vera Sergine, dans De Teatro, 8, mai 1923;
Angeles Ottein, dans Diário de Lisboa, le 7 décembre 1923;
Dessin dans Diário de Lisboa, le 18 avril 1923.

1924

Auto-portrait - d. 1924, Madrid, publié le 20 mai 1928;
Clara Mitani, dans Diário de Lisboa, le 27 mai 1924;
Dessin dans Diário de Lisboa, le 9 octobre 1924;
Illustration de "Pierrot e Arlequim", 1924;
Dessin dans Diário de Lisboa, le 24 octobre 1924;
Dessin dans Diário de Lisboa, le 12 février 1924;
Dessin dans Diário de Lisboa, le 1 mars 1924.

1925

Peinture de "A Brasileira do Chiado", avec auto-portrait, 1925 (collection Jorge de Brito);
Dessin dans Diário de Lisboa, le 23 février 1925.

1926

"Nu", peinture du Bristol Club - d. 1926 (collection particulière);
Auto-portrait - d. 1926 (collection particulière);
Homem Cristo Filho, dans O Sempre Fixe, le 19 aout 1926;
Dessin dans O Sempre Fixe, le 10 juin 1926;
Ferreira do Amaral dans O Sempre Fixe, le 11 novembre 1926;
Dessin dans O Sempre Fixe, le 4 novembre 1926;
Dessins dans O Sempre Fixe, le 5 août et le 16 septembre 1926;

Auto-portrait - d. 1926;
Dessin dans O Sempre Fixe, le 23 septembre 1926.

1927

Portrait du journaliste Joaquim Morais Teixeira, femme et fils - d. Madrid, mai 1927 (collection des héritiers du portraité);
Dessin dans O Sempre Fixe, le 27 janvier 1927.

1928

"Arlequim e Colombina" - d. 1928 (collection particulière);
Dessin - d. Madrid, 1928 (collection particulière);
Auto-portrait - d. 1928.

1929

Dessin - d. Madrid, 1929 (collection particulière);
Bas-relief dans le cinéma San Carlos, Madrid, 1929;
Couverture d'Ilustracão, 76, le 16 février 1929;
Illustration dans Magazine Bertrand, 25, janvier 1929 ("Um drama sentimental" de A. Averchenko);
Illustration dans Magazine Bertrand, 29, mai 1929 ("O Centauro" de L. Alas-Clarin).

1930

Dessin - 1930 (collection particulière);
Portrait postume de la mère de l'artiste, 1930 (?) (collection particulière);
Auto-portrait - d. 1930.

1931

Dessin - d. 1931 (collection particulière).

1932

"Accessit" - dessin, d. 1932 (collection particulière);
Dessin - d. 1932 (collection particulière);
Dessin dans Diário de Lisboa, le 12 septembre 1932;
Guerra Junqueiro dans Diário de Lisboa, le 7 juillet 1932;
Oliveira Salazar dans Diário de Lisboa, le 6 juillet 1932.

1933

Dessin - d. 1933 (collection particulière);
Dessin - d. 1933 (collection particulière);
Dessin dans Diário de Lisboa, le 20 février 1933.

1934

Dessin - d. 1934 (collection particulière);
Dessin du programme des Fêtes de Lisboa, 1934.

1935

Dessin - 1935 (collection particulière);
"Maternidade" - huile, d. 1935 (collection héritiers d´Almada Negreiros);
Couverture de SW-Sudoeste, 1, 1935;
Timbre de courrier, 1935.

1936

Auto-portrait avec la femme de l´artiste Sarah Affonso, huile - d. 1934-36 (Fond. Calouste Gulbenkian).

1937

"Gémeos" - étude pour la fresque du siège du journal Diário de Notícias, Lisboa - d. 1937 (collection particulière);
Dessin - d. 1937 (collection particulière);
"Encontro" - d. 1937, dans Diário de Lisboa, le 25 novembre 1937.

1938

Dessin - d. 1938 (collection particulière);
Portrait de Sarah Affonso - d. 1938 (collection de Sarah Affonso);
Vitraux de l´Église de N.S. de Fátima - 1938;
Dessin - d. 1938 (collection particulière).

1939

"Sesta" - dessin, d. 1939 (Musée National de l´Art Contemporain, Lisboa);
Dessin - d. 1939 (collection particulière);
Fresque dans le siège du journal Diário de Notícias, Lisboa - "Quem não sabe Arte não na estima" - d. 1939;
"Mulher (Lisboa)" - huile, d. 1939 (collection des héritiers d´Almada Negreiros);
Dessin - d. 1939.

1940

"Arlequim" - dessin, d. 1940 (collection particulière);
"Nu", dessin - d. 1940 (collection particulière);
Étude pour la peinture des Postes d´Aveiro (l´oeuvre a disparu), 1940 (collection particulière);
Dessin - d. 1940 (collection particulière);
Dessin - d. 1940 (collection particulière);
Auto-portrait - d. 1940;
Dessin - d. 1940;

Dessin - d. 1940;
Dessin - d. 1940.

1941

"Arlequim" - huile, d. 1941 (collection particulière);
"Nu" - dessin, d. 1941 (collection particulière).

1942

Dessin in Aventura, 1, mai 1942;
"Homenagem a Luca Signorelli" - huile, d. 1942 (collection Jorge de Brito).

1943

Auto-portrait - 1943.

1944

Auto-portrait avec sa femme (le peintre Sarah Affonso) et ses filles - gouache, 1944 (collection particulière);
Dessin - d. 1944.

1945

Fresques de la Gare Maritima de Alcântara, d. 1945 (séquence de 8 fresques).

1946

"Nu à janela" - gouache, d. 1946 (collection particulière).

1948

"Interior" - gouache, d. 1948 (collection particulière);
Dessin - d. 1948, in Tricórnio, le 15 novembre 1952;
Illustration in "Mito-Alegoria-Simbolo", 1948.

1949

Fresques de la Gare Maritima da Rocha do Conde de Obidos, d. 1947-49 (séquence de 3 fresques);
Fresques de la Gare Maritima da Rocha do Conde de Obidos, d. 1946-49 (séquence de 3 fresques).

1950

Illustration in "A Chave diz ..." - 1950;
Auto-caricature des années 50 (?).

1954

"Portrait de Fernando Pessoa" - huile, d. 1954.

1957

"A Porta da Harmonia" - 1957;
"Ponto de Bauhutte" - 1957;
"Quadrante" - 1957;
"Composicão" - 1957;

"Relação 9-10" - 1957.

1958

Tapisserie pour l'exposition de Lausanne - 1958.

1959

Tapisserie pour l'Hôtel Ritz, Lisboa - 1959.

1960

Dessin, in Diário de Lisboa, le 23 juin 1960.

1961

Les façades gravées de la Faculté des Lettres, de la Faculté de Droit, du Rectorat et du Secrétariat Général de l'Université de Lisboa (1957-61).

1968

Paroi gravée "Começar", Fond. Calouste Gulbenkian, Lisboa - 1968.

1970

"Homenagem a Amadeo de Souza-Cardoso" - crayon de cire, 1970 (collection des héritiers d'Almada Negreiros).

3.
LES FRESQUES DES GARES MARITIMES

Gare maritime d'Alcântara (1945):

Image 1
"D. Fuas Roupinho, 1 Almirante da Esquadra do Tejo"
Image 2
"Lá vem a Nau Catrineta que tem muito que contar" (1)
Image 3
"Lá vem a Nau Catrineta que tem muito que contar" (2)
Image 4
"Lá vem a Nau Catrineta que tem muito que contar" (3)
Image 5
"Quem nunca viu Lisboa não viu coisa boa" (1)
Image 6
"Quem nunca viu Lisboa não viu coisa boa" (2)
Image 7
"Quem nunca viu Lisboa não viu coisa boa" (3)
Image 8
"O Terra onde Nasci"

Gare maritime de Rocha do Conde de Obidos (1948):

Image 9
"A partida dos emigrantes" (1)
Image 10
"A partida dos emigrantes" (2)
Image 11
"A partida dos emigrantes" (3)
Image 12
"Domingo Lisboeta" (1)
Image 13
"Domingo Lisboeta" (2)
Image 14
"Domingo Lisboeta" (3)

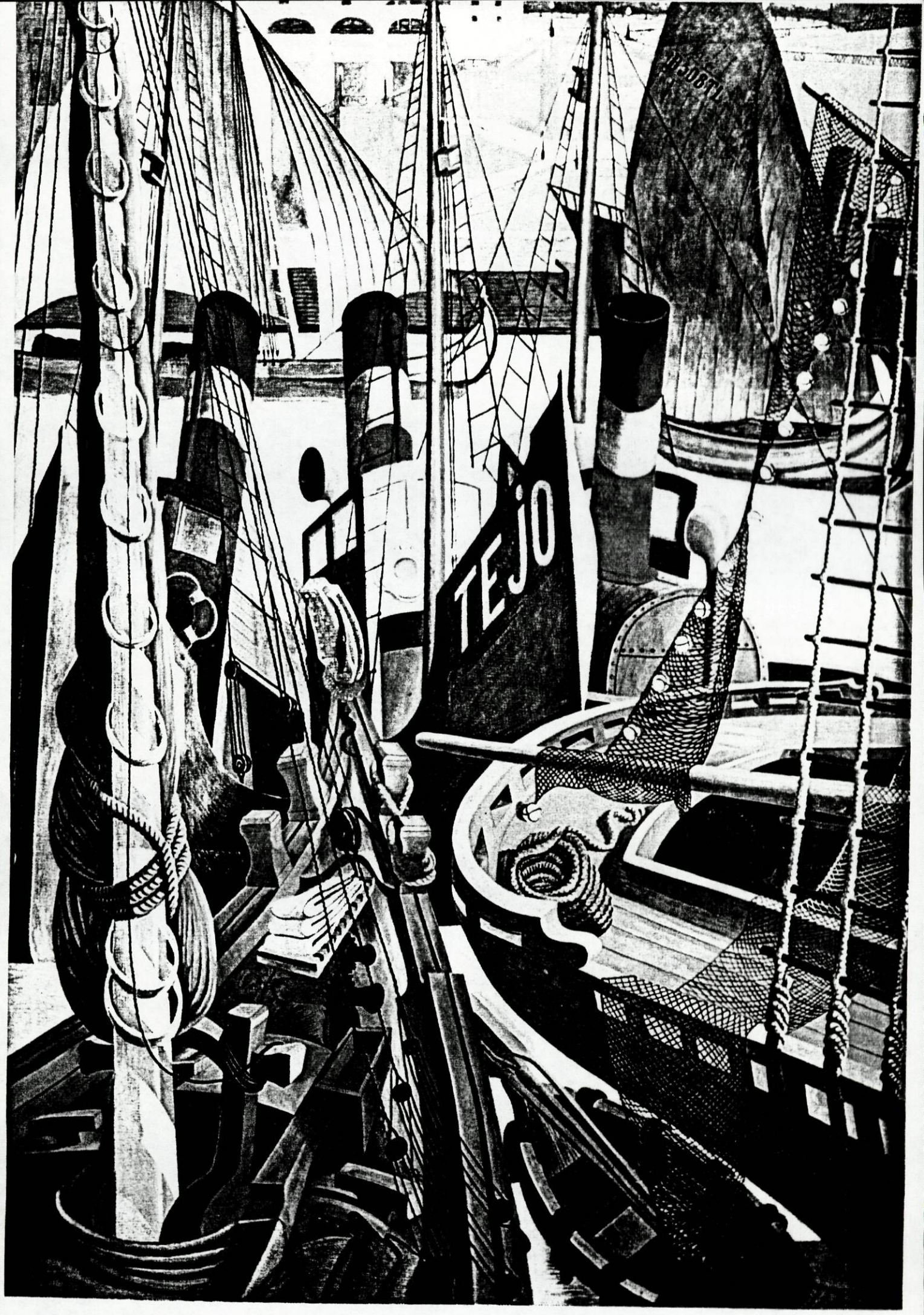



CATRINETA

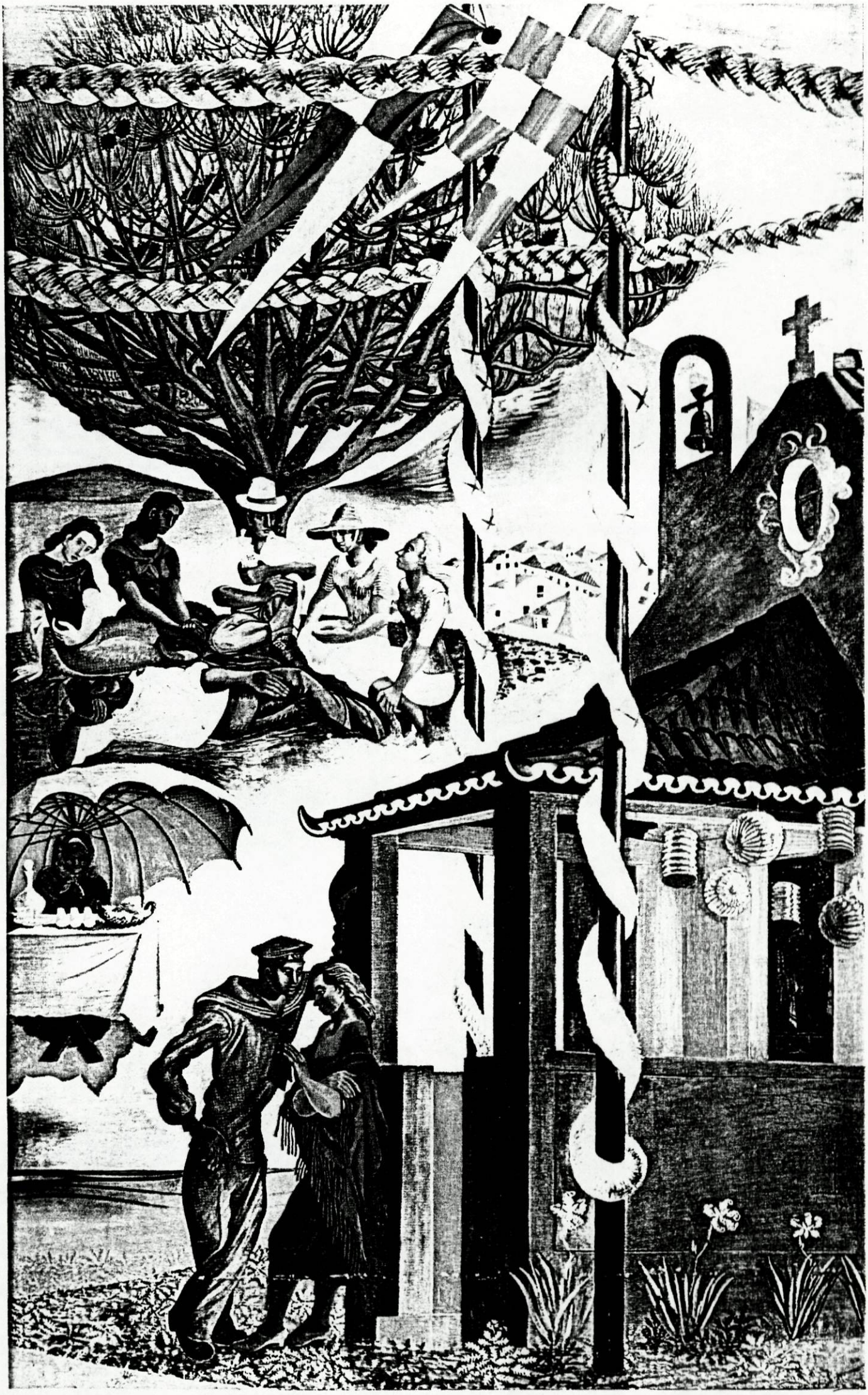


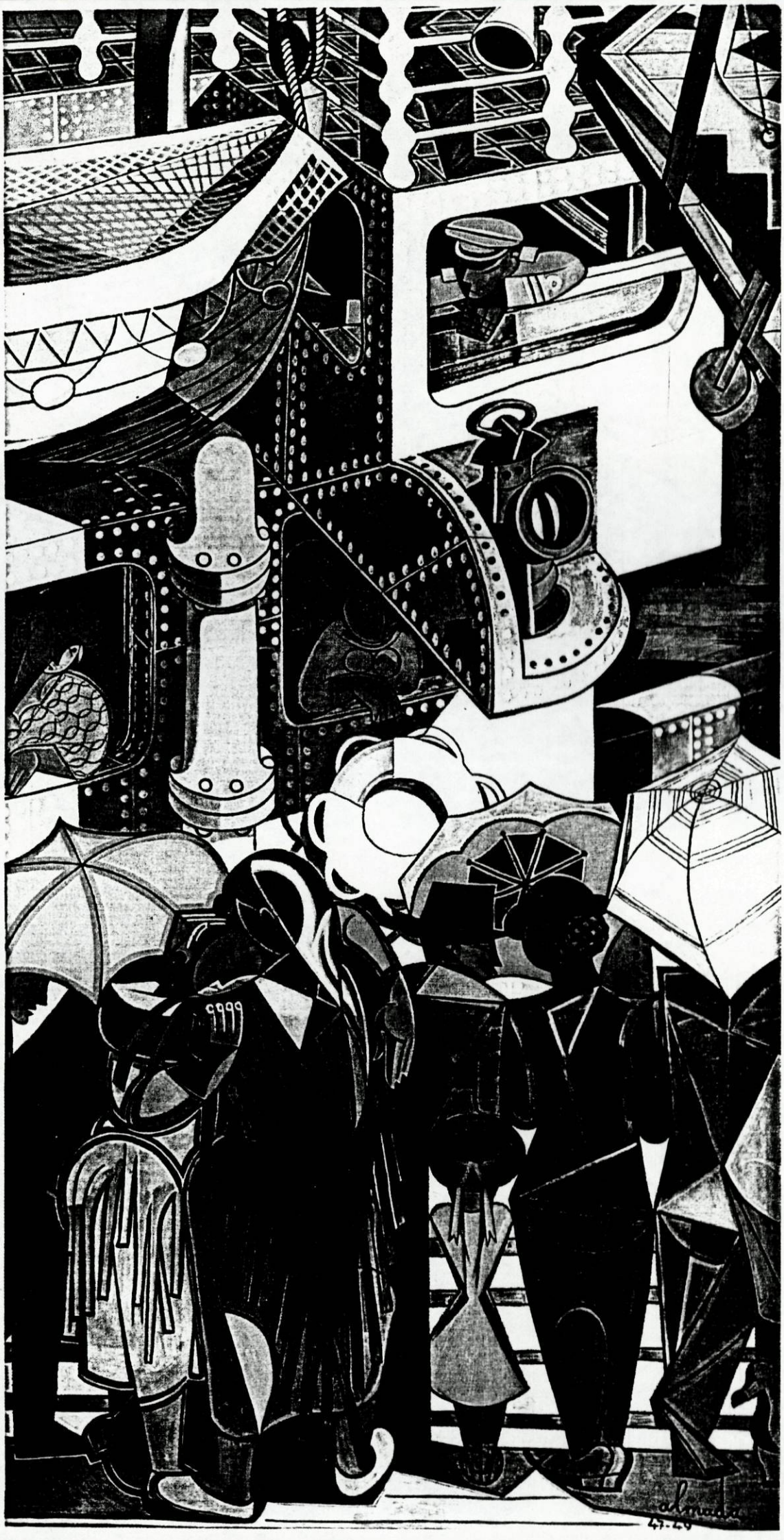





TEJO





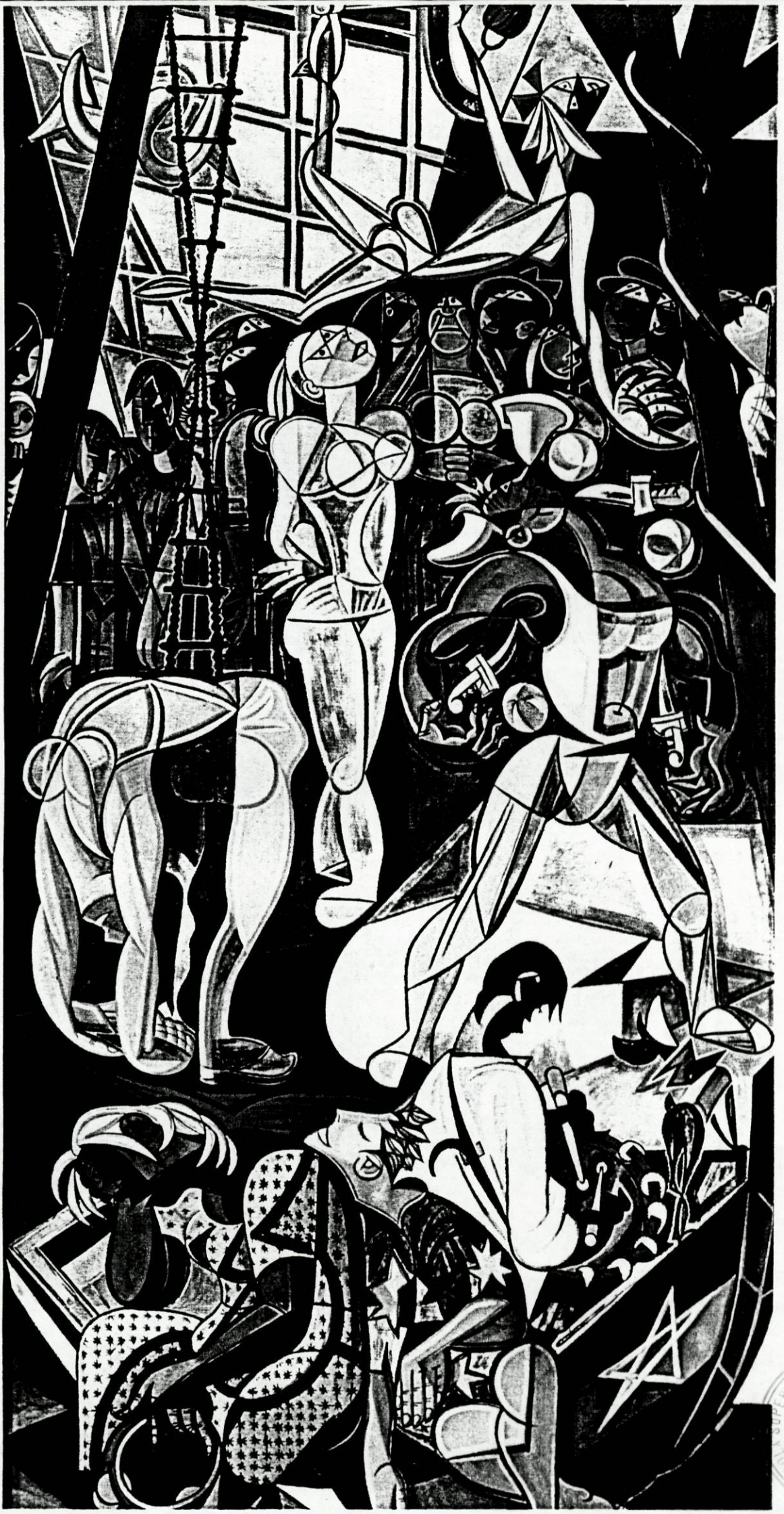









almada



ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES
BIBLIOTECA