

Séance du 22 janvier 2018

Amedeo Cardoso de Souza, génie méconnu de l'art Moderne

Jean-Max ROBIN

Académie des Sciences et Lettres de Montpellier

MOTS CLÉS

Art Moderne, Cardoso de Souza, Abstraction, Cubisme, Futurisme, Orphisme, Fernando Pessoa, José Almada Negreiros, Manuel Larangeira, Fondation G. Gulbenkian. Lisbonne.

RÉSUMÉ

Après avoir rappelé la biographie du peintre, ayant vécu huit ans à Paris (1906 - 1914), et mort à Espinho, au Portugal, à peine âgé de trente ans, les caractéristiques générales de son œuvre sont analysées. Amedeo de Souza a d'abord pratiqué avec talent la caricature, puis le dessin avec deux ouvrages majeurs : XX Dessins et La Légende de St Julien l'Hospitalier. Mais la peinture reste évidemment l'élément central de son travail, avec plus de cent soixante tableaux, d'une éblouissante richesse et d'une étonnante variété ; de nombreux exemples sont brièvement commentés, et font le tour de son immense talent.

Nota : Pour consulter les œuvres citées dans le texte, outre l'imposant ouvrage collectif inscrit en numéro 1 de la bibliographie, on peut se référer aux deux sites internet suivants : www.grandpalais.fr « qui est Amedeo Cardoso de Souza » et amedeosouza-cardoso.com/fr/whoishe/

Le Portugal, petit pays d'à peine 92.000 km², peuplé de moins de 10 millions d'habitants, a pourtant fondé au 15^{ème} siècle le premier empire mondial de l'histoire. Hélas, ce rêve portugais s'est fracassé en 1528 quand le jeune roi Sébastien, à peine âgé de 21 ans, trouve la mort au Maroc, à Ksar el Kebir. Dès lors, le Portugal ne s'inscrira plus dans l'histoire ; au 19^{ème} siècle, c'est un pays en marge, replié sur lui-même, où l'on étouffe comme le dira Amedeo de Souza. Et lui aussi, connaîtra un destin tragique, faisant écho à celui du jeune roi du 16^{ème} siècle. Non seulement il sera emporté en quelques jours par la terrible grippe espagnole, mais son œuvre, pourtant exceptionnelle, connaîtra un oubli presque total. Sa méconnaissance, liée en grande partie à l'interminable dictature salazariste, durera jusqu'en 1958, où on commencera à s'y intéresser. Souhaitons que la grande exposition parisienne au grand Palais de 2016 soit le point de départ d'une réhabilitation, amplement justifiée.

1. Biographie

Amedeo de Souza naît le 14 novembre 1887 à Manhufe, dans la splendide région d'Amarante, au nord du Portugal. Ses parents, riches propriétaires terriens, exploitent leurs domaines dans une atmosphère traditionaliste et patriarcale, à priori peu propice à l'éclosion de talents artistiques modernistes. Amedeo grandit au sein d'une nombreuse parentèle, dans ce qu'il appellera « l'enchantement familial ». C'est son oncle maternel, Francisco-José, homme d'esprit et de grande culture qui repèrera et encouragera le jeune Amedeo, dont les prédispositions artistiques sont très tôt évidentes. L'été 1904 va bouleverser la donne ; en vacances, dans la maison familiale à Espinho, au bord de l'océan, au sud de Porto, se produit l'étincelle décisive. Amedeo rencontre un médecin et homme de lettres, Manuel Larangeira grand ami de Manuel de Unamuno, qui l'introduit dans un cercle où on discute art, littérature, philosophie. Amedeo qui n'a pas encore 17 ans, est fasciné, d'autant que Larangeira a immédiatement reconnu en lui un être exceptionnel. Il le lui écrira l'année suivante : « j'ai trouvé en vous un cœur loyal, sans peur, une haute intelligence ; vous allez vaincre, vous triompherez, j'en ai l'absolue certitude ». Mais pour l'heure, il fallait convaincre son père de renoncer à lui faire embrasser les études juridiques qu'il avait programmées pour lui.

Grâce à l'oncle Francisco on trouvera un compromis : l'école d'architecture de Lisbonne. Mais Amedeo ne va guère apprécier l'enseignement qu'on y dispense. Toute velléité moderniste est frappée d'anathème, et lui-même comme la plupart des jeunes artistes portugais qu'il fréquente, rêvent du grand large, et tout spécialement, bien sûr, de Paris. Et toujours avec l'appui de l'oncle Francisco, l'année suivante, le rêve devient réalité : Amedeo est inscrit à l'École d'Architecture de Paris. Il y débarque le 14 novembre 1906, jour anniversaire de ses 19 ans, et s'installe à Montparnasse, devenu l'épicentre mondial de l'art moderne, où les artistes du monde entier se donnent rendez-vous, lieu magique près de l'École des Beaux Arts et de la Sorbonne, quartier où d'innombrables académies libres et ateliers d'artistes sont rassemblés, et où des myriades de théâtres, cabarets, music-halls, dancings et restaurants se sont installés. Amedeo, qui intègre la colonie portugaise parisienne, est subjugué par ses découvertes artistiques : Manet et les impressionnistes, Cézanne, Matisse et le fauvisme. Cela ne l'empêche pas de passer ses journées au Louvre ou au Luxembourg, d'assister aux opéras et concerts, et de lire assidument. Il mène aussi joyeuse vie, mais fatalement les études officielles ne progressent guère.

À l'automne 1907, il effectue un premier séjour en Bretagne, à Pont l'Abbé, sur les traces de Gauguin qu'il vient de découvrir. Il en rapportera de lumineuses aquarelles. À son retour à Paris, la rétrospective Cézanne le marque profondément. Il y médite cette phrase du maître « traiter la nature par la sphère, le cône, le cylindre, le tout mis en perspective ». Enfin il découvre deux œuvres emblématiques de cette année 1907 et du cubisme « les Demoiselles d'Avignon » de Picasso et le Grand Nu de Braque. À la fin de cette même année il renonce à l'architecture, pour se consacrer à la peinture, décision que son père n'acceptera qu'à regret et seulement deux ans plus tard ; ceci dit les généreux subsides paternels continuent d'arriver, lui permettant de se loger confortablement et de porter des costumes de chez « Curzon Brother », un des meilleurs tailleurs de Paris. Cette aisance lui permet d'écrire à Larangeira : « Vous semblez croire que je veuille faire de l'art pour en tirer profit ; non mon ami, cela n'est pas de l'art, c'est une forme de commerce, la plus odieuse qui soit. Le même dédain flaubertien que j'ai pour la médiocrité, je l'ai aussi pour l'argent. Je veux faire de l'art pour moi, égoïstement, pour la félicité intime que j'éprouve et parce qu'une forte nécessité spirituelle me fait voir la vie sous son aspect artistique »

En janvier 1908, après un Noël passé à Manhufe, il rentre à Paris, avec un arrêt à Madrid chez le poète Manuel Sierra ; il visite longuement le musée du Prado. À Paris il loge à la cité Falguière où il a un atelier personnel ; il y côtoie Modigliani, Foujita, Soutine, Kisling et tombe amoureux de Lucie Peretto, une jeune italienne parlant un portugais parfait, ayant vécu au Brésil.

L'année suivante, 1909, son amitié avec Modigliani devient fusionnelle, et avec Brancusi et Archipenko, un quatuor d'inséparables voit le jour, où les échanges vont bon train. Par ailleurs, le manifeste futuriste de Marinetti, comme l'exposition des futuristes italiens font grand bruit. Amadeo, sans adhérer à ce mouvement, en sera fortement influencé. Autre élément d'importance, les Ballets Russes de Serge de Diaghilev qui bouleversent la scène culturelle parisienne et ont un retentissement considérable. Enfin, une autre révolution, mais celle-là politique, la proclamation de la république à Lisbonne, ce qui contrarie Amadeo et sa famille, dont les sentiments monarchiques sont très forts.

En avril 1911, Amadeo participe pour la première fois à une exposition de portée internationale : le 27^{ième} salon des Indépendants. C'est là qu'il y rencontre Robert et Sonia Delaunay, relation qui ne se démentira pas et qui marquera fortement son art. Les Delaunay, dont les tenues excentriques sont célèbres, vont aussi l'introduire dans leur grand cercle relationnel : les écrivains Apollinaire et Cendrars, les peintres Gleizes, Le Fauconnier, Picabia, Chagall, Boccioni, Klee, Franz Marc, August Macke, Diego Rivera. Toujours grâce aux Delaunay, il participe aux soirées organisées par Brunelleschi. Celui-ci, à la fois peintre, illustrateur et scénographe lui permettra de rencontrer Walter Patch, le critique d'art américain, qui lui ouvrira les portes des salons internationaux.

En mars 1912, il participe à l'exposition déterminante pour l'avant-garde artistique : le 28^{ième} salon des Indépendants, où figurent tous les grands de l'Art moderne. Amadeo y est célébré par la critique ; on le traite « d'illustre invité ». Encouragé, il envoie son nouvel Album « XX Dessins » à de nombreuses critiques à travers le monde ; ils sont unanimes à reconnaître son art. Autre événement d'importance, la naissance d'une grande amitié avec le peintre et sculpteur allemand Otto Freundlich, qui va lui faire découvrir l'expressionnisme et les mouvements qui s'y rattachent, Blaue Reiter et Die Brücke. Otto facilitera aussi la participation d'Amadeo à la grande exposition d'art moderne de Vienne, puis à celle de Berlin dans la célèbre galerie « der Sturm », et enfin à celle de Hambourg.

En 1913, les peintres de Montmartre, comme Picasso, Van Dongen, Kisling rejoignent Montparnasse et se retrouvent à la Rotonde, nouveau point de ralliement de l'avant-garde, que fréquente assidument Amadeo. Plus important encore, il participe à l'Armory Show, exposition itinérante américaine, qui se déplace de New-York à Boston et à Chicago, où tous les grands noms de l'art moderne sont représentés.

1914 : Amadeo participe à nouveau à de nombreuses expositions : Cologne, Londres, où l'accueil est très favorable : « Amadeo possède autant de couleur que Kandinsky, mais d'une espèce plus riche » dit Henri Gauthier Brzeska. En juillet, après une étape à Barcelone, il rentre au Portugal pour épouser Lucie, enfin acceptée par sa famille. En Août c'est la guerre, qui va plonger l'Europe dans cet épouvantable gâchis, et le retour à Paris devient problématique. Il ne se fera jamais. Amadeo et Lucie s'installent dans l'immense Casa do Ribeiro qu'a fait construire le père d'Amadeo. Le temps s'écoule, partagé par la peinture, la chasse et les longues promenades à cheval dans les montagnes. Tout au long de ces quatre années, Amadeo va se consacrer à d'intenses recherches plastiques de plus en plus complexes, confirmant l'originalité de son œuvre. Cette impérieuse urgence de créer il la répète dans une lettre aux

Delaunay : « Je travaille... Je travaille comme un animal, je travaille vertigineusement » comme s'il pressentait le peu d'années qui lui restaient à vivre. Dans le même temps, il s'investit dans le mouvement avant-gardiste portugais, en créant aux côtés de Fernando Pessoa et d'Almada Negreiros, la revue « Orpheu », où le futurisme tient une grande place. La revue est sensée réunir l'ensemble des modernistes portugais, et bénéficie de l'appui du couple Delaunay, qui vient de s'installer au Portugal, dans la fameuse « villa simultanée » ; Blaise Cendrars et Guillaume Apollinaire rejoindront le groupe peu de temps après. Autre démarche d'Amadeo, un essai de reconnaissance dans son propre pays, en organisant des expositions et en participant à de nombreuses publications. En effet, le conflit mondial lui a fait annuler toutes les manifestations, initialement prévues. Mais on ne s'explique pas pourquoi il refuse de se rendre aux États-Unis, où l'attend pourtant Walter Patch. Quoiqu'il en soit, ses expositions sont très mal accueillies, provoquant des tempêtes de protestations et mêmes des agressions physiques.

En 1918, Il est persuadé de la proximité de la fin de la guerre ; il loue même un atelier à Paris rue de Fleurus, sans se douter qu'il ne reverra jamais plus son cher Paris et tous ses amis de France... Et mauvais présage, il contracte une maladie de peau qui l'empêche de peindre, et le met au désespoir. Bientôt, c'est la terrible épidémie de grippe espagnole qui décime sa famille. Pensant se mettre à l'abri, il part avec Lucie à Espinho. À peine arrivés, ils sont tous deux frappés par le fléau. Lucie survivra, mais lui meurt en quelques jours ; il n'a pas encore trente et un ans. Cette disparition si précoce nous interpelle et Jean Cassou le dit très bien : « Quels chemins il aurait empruntés, et de quelles créations il aurait enrichi le domaine de l'art, si le destin ne l'avait frappé en plein essor. Souza Cardoso vit désormais dans le strict royaume de la révolte et de l'espoir, dans l'âge de la jeunesse ».

2. Amadeo de Souza Artiste pluriel

Au cours de sa carrière, exceptionnellement brève, moins d'une décennie et encore ne commence-t-elle réellement qu'en 1911, pour s'achever en 1918, Amadeo de Souza a exécuté quelques 160 toiles, d'innombrables dessins et aquarelles, et nombre d'illustrations, qui manifestent sa fièvre de création et le dynamisme de son invention. En parallèle à cette activité, il a entretenu une immense correspondance avec sa famille et ses amis, dont la plus grande partie a malheureusement disparu, mais qu'on ne lit pas sans grande émotion. Amadeo était aussi un infatigable lecteur, s'intéressant aux grandes œuvres littéraires, à la poésie, cultivant en particulier une grande intimité avec Rimbaud. Il lisait aussi les philosophes, et « l'Évolution créatrice » de Bergson le marque profondément. Enfin, il a pu côtoyer les représentants les plus illustres de l'art de son temps, artistes, critiques, directeurs de galeries et de revues ; c'était donc un être complet, doué d'une grande intelligence et d'une prodigieuse capacité de travail et il est très probable, que si la mort ne l'avait fauché si prématurément, il serait reconnu aujourd'hui comme un des géants de l'art moderne, un de ceux qu'on a appelé les conquérants de la liberté.

Arrivé à Paris au moment du néo-impressionnisme et du symbolisme finissant, Amadeo assiste à l'éclosion du fauvisme, du cubisme, du futurisme et de l'abstraction. Il opte rapidement pour un art de synthèse, sans participer à aucun mouvement constitué. Il dira d'ailleurs : « je ne fais partie d'aucune école. Les écoles sont mortes. Nous, la nouvelle génération, il n'y a que l'originalité qui nous intéresse. »

L'originalité d'Amadeo, qui n'a rien d'un artiste versatile, tient justement à la diversité de ses références. D'un côté, il est tourné vers la radicalité progressiste, et de

l'autre vers les valeurs du passé. Il est donc tout à la fois ancré dans une modernité revendiquée, et interprétée, mais aussi il reste fidèle à une inspiration puisée dans sa terre natale, et dans son histoire personnelle liée à la tradition portugaise. D'autre part, il a toujours gardé un amour affirmé pour les Maitres, c'est-à-dire les primitifs italiens ou flamands qu'il appelle « ses idoles » tout en étant très sensible au primitivisme moderne, en particulier au Douanier Rousseau. Les estampes japonaises ou les miniatures persanes le fascinent aussi, mais une place toute particulière concerne le médiévisme, amplement réhabilité au 19^{ième} siècle, et que les cubistes se sont appropriés.

D'ailleurs, Amedeo est bien conscient de la multiplicité de ses sources : « J'ai un esprit compliqué, sujet aux crises, mon état moral et intellectuel subit sans cesse de violentes manifestations de toutes sortes. C'est mon sang arabe qui s'agite en moi, un sang visionnaire qui bout continuellement, superstitieux, profondément tragique ». Ce foisonnement, explique les qualificatifs d'art multiple ou d'identités plurielles dont on s'est servi pour caractériser son parcours, mais je crois qu'Amadeo restera à jamais un éternel jeune homme, curieux de tout, aux désirs multiples et antithétiques, s'appropriant de tout ce qu'il rencontre et aime.

Deux œuvres me paraissent bien refléter la complexité de son personnage ; la première « Autoportait au paysage », insiste sur la solitude de l'artiste, seul, entouré de montagnes majestueuses, dans une attitude hiératique ; c'est la métaphore de la singularité de ses choix artistiques. La seconde, c'est son Don Quichotte, qui est bien sûr son double. Cette superbe composition, à la riche palette chromatique, animée par la multiplicité des plans, met en scène le personnage central dans une attitude altière campé sur une magnifique monture, mais également plongé dans une longue méditation. Peut-être pense-t-il à cette phrase d'une de ses lettres : « L'artiste est un foyer rayonnant, qui, à la différence des autres mortels, n'est pas opaque, mais traversé de toutes parts par toutes les sensations qui touchent de diverses façons sa sensibilité ».

3. L'œuvre d'Amedeo de Souza

3.1. La Caricature

Comme nombre de grands artistes de l'époque, Marcel Duchamp, Picasso ou Juan Gris, Amedeo de Souza a d'abord pratiqué la caricature. Celle-ci représentait en effet un domaine d'expérimentation formelle, une alternative aux représentations académiques. Par ailleurs, l'abondance des journaux satiriques de l'époque suscitait nombre de vocations. Amedeo avait commencé la caricature avant même son arrivée à Paris et Manuel de Larangeira l'avait encouragé dans ce sens. Plus tard, son père lui dira « La caricature est une forme d'art qui pourrait te rendre célèbre et te conduire rapidement à l'indépendance. Des Peintres, il en existe beaucoup au Portugal, des caricaturistes il n'y en a pas, au Portugal, et très peu partout ailleurs. » Mais comme on peut s'en douter, ces admonestations resteront lettre morte. Pour l'heure, ses caricatures qui révèlent déjà un talent affirmé et une grande modernité, en rupture avec les grisés et le clair obscur caractérisant celles du 19^{ième} siècle, restent sa principale activité. L'introduction de la couleur, la stylisation, la recherche du profil psychologique du sujet choisi, les rendent très vivantes. Dans cette immense galerie, il sait définir les types sociaux, se moquer des parisiennes, mettre en scène un clown et ses deux ballons désignant les deux sens de la caricature. Il sait aussi se moquer de lui-même, mais n'est pas toujours tendre avec ses amis. Celle de Larangeira n'a guère plu à l'intéressé qui pourtant le couvrait d'éloges. Il a trouvé la sienne d'une composition

assez vulgaire. Par contre, celles de Cardoso et surtout celles d'Emerico Nunes avec ses immenses jambes et son impayable sourire sont particulièrement réussies.

3.2. Le Dessin

En 1910, pendant son séjour à Espinho, il réalise des dessins aquarellés de jeunes vendeuses ambulantes de la côte portugaise ; ce sont des croquis, rapides, spontanés, au dynamisme et à la rythmicité remarquables. À la même époque il crée des dessins très stylisés, où se mêlent mouvement, sûreté du trait, idéalisation de la femme, et richesse de l'élément décoratif, pouvant rappeler l'art nouveau.

Toujours vers 1909/ 1910, son amitié avec Modigliani va largement s'affermir. C'est que les deux Amedeo ont bien des points communs ; non seulement ils sont beaux, ils ont le même âge, la même prestance, les mêmes racines aristocratiques, mais ils partagent la même culture, et la même ardeur au travail. Ils soumettront leurs œuvres à l'appréciation de l'autre et organiseront une exposition conjointe dans l'atelier d'Amadeo. Tout naturellement la parenté de leur travail devient évidente : même contour de la ligne, toute en arabesque, qualité du trait modelant des silhouettes sculpturales. Seul, le caractère plus décoratif chez de Souza permet de les distinguer.

Mais sa grande réalisation de 1912 est ce magnifique album « XX Dessins » qui paraît le 31 Août, grâce aux subsides envoyés par sa mère, l'entreprise ayant coûté fort cher. Cet album, qui n'a aucun caractère narratif, ou chronologique, est traité par un souci méticuleux du détail, et par une recherche du rendu du clair obscur si précis, qu'on dirait un travail de graveur. Il est bien accueilli par la critique ; Louis Vauxelle est enthousiaste : « Cardoso a créé un monde nouveau, sortant de son cerveau d'halluciné lyrique. Ce jeune portugais est quelqu'un. »

Dans « le Bain des sorcières », on devine une référence à Picasso avec les bras relevés des figures féminines, mais ce qui frappe, c'est cette profusion de motifs qui saturent complètement l'espace. Dans « Mauresques » comme dans « Nus », le sensualisme des personnages féminins, domine, accentué par le contraste de leurs corps blancs, tranchant sur les tons noirs du fond ; on y retrouve, bien sûr, la grâce des courbes rappelant Modigliani. « Faucons » apporte un autre élément, celui du dynamisme, de la vitesse, de la violence du mouvement. Doucet y voit une étonnante force expressive, qui allonge, remplit, et désarticule les formes presque au point de rupture. « La forêt merveilleuse » et « Les Chevaux du Sultan », font référence à une nature rêvée, à un passé légendaire, à un exotisme d'Éden rempli des parfums d'Afrique, d'Asie et de Perse, comme l'affirme encore Doucet. Plus prosaïquement, c'est une réminiscence d'Henri Rousseau, fort admiré par Amedeo.

Enfin autre album splendide qui paraît la même année 1912, et qu'Amadeo a réalisé pendant son séjour estival à Pont l'Abbé : « La Légende de St Julien L'Hospitalier ». C'est un travail extraordinaire, une calligraphie à l'encre rouge et noire, du texte de Gustave Flaubert. La mise en page, très originale, s'inspire des livres de contes, et des tapisseries médiévales ; elle alterne texte finement peint et illustrations, entourées à la façon des enluminures, ou inscrites en pleine page. Le thème de la chasse y est prédominant, comme en témoigne cette allégorie qu'on croirait ciselée. La chasse pour Amadeo, est cette alliance en lui de sa culture aristocratique et de ses racines populaires portugaises. « Le Chevalier », comme « Le Prince et la Meute » dessins d'une grande élégance, où le personnage principal se confond avec le décor foisonnant, se rapproche d'un certain maniérisme ou des miniatures persanes. D'autres dessins reprennent au contraire la simplification des formes, soit pour créer dynamisme et mouvement, soit pour se concentrer sur la

vocation mystique du personnage. Enfin, on peut voir dans cet album l'accomplissement du rapport d'Amadeo vis-à-vis de l'écriture, rapport empreint de tourments et d'inquiétude. Ce corps à corps avec le texte a été pour lui un cheminement à l'intérieur de lui-même et a finalement abouti à une libération, c'est dire son importance.

313. La Peinture

Ses premières toiles datent, semble-t-il de 1908 - 1909 ; « Café de Paris » garde l'empreinte de Toulouse-Lautrec, mais il y a déjà une belle liberté d'exécution. Au centre, taches chromatiques aux tons chauds, visages bruns, manteaux noirs s'opposant aux tonalités froides du fond, l'ensemble rendant bien l'atmosphère du café. « Gitans », directement inspiré par Anglada, dont il suit les cours à l'époque, est une explosion de couleurs lumineuses, très fauvistes. Notons la présence du cheval et du pont, qui vont devenir chez Amadeo, une référence fréquente.

Le paysage marque ses débuts en peinture. La leçon cézannienne, a été bien assimilée ; chromatisme, créant l'espace, courbes amples, petites touches blanches centrales. À droite, les grandes masses sombres traitées en couches épaisses créent une sorte de mouvement, animant l'espace. « Montagnes » se situe au centre d'une réflexion sur le thème de la nature : « L'art tel que je le ressens est le produit émotionnel de la nature, source de vie, de sensibilité, de profondeur, d'action mentale ». Cette spiritualité transparait ici, dans l'aspect grandiose des montagnes, inondées de lumière ; l'utilisation de la perspective donne cette impression d'immensité, accentuée par les alternances colorées.

Les trois tableaux suivants illustrent les recherches permanentes qu'il poursuit dans le domaine pictural ; l'un, reste figuratif, avec ses effets chromatiques stylisés, évoquant les paysages du nord portugais ; dans le second, le paysage se dissout en taches colorées, mais des fragments du réel persistent. Dans le dernier l'abstraction devient patente. Tout se réduit à des effets de lumière, à des contrastes de couleurs, organisés en cercles, en disques, en courbes.

« Lévriers » (1911) fait référence à la mythologie personnelle d'Amadeo, chasseur et aristocrate et a probablement été inspiré par « Chasse nocturne » de Paolo Uccello. Le tableau frappe par la puissance du trait qui définit l'équilibre de la composition. Il est dominé par la présence de ces deux lévriers, aux formes hiératiques. Leur posture produit un effet de superposition rythmique, qui s'articule avec l'image double des deux lapins en plein saut. L'aspect épuré de l'ensemble est accentué par la silhouette élargie des montagnes du fond, et du soleil.

« Retour de Chasse » est proche de Lévriers, mais s'étire en horizontalité ; courbes et contre courbes, couleurs pures et vives s'autonomisant, procurent une impression de forte densité et de dynamisme.

Autre tableau majeur « Le Saut du Lapin » ; l'univers exotique du Douanier Rousseau, est très présent, avec ces plantes et ces fleurs aux formes géométriques, loin du naturalisme. Le caractère décoratif et coloré de l'ensemble est majoré dans les motifs ornant le corps du lapin. Son saut apeuré, élément dynamique du tableau, contraste avec la tranquillité qui l'entoure et organise l'espace. « Paysage avec oiseaux », inspiré d'estampes japonaises est une superbe variation sur le thème de la nature idéalisée, avec sa végétation luxuriante, l'harmonie et la grâce du vol des oiseaux, aux formes merveilleuses.

Avec « Clown, Cheval, Salamandre », inspiré par une estampe japonaise du 16^{ième} siècle de Takanobu, Amadeo inaugure le thème du cirque, très en vogue dans l'avant-garde de l'époque. Le cirque est évoqué par une palette très colorée, vive et

contrastée, le mot clown, inscrit sur le tableau, et le chapeau placé dans son angle inférieur droit. Le mouvement acrobatique du cheval, qui n'a pas de cavalier, dynamise la scène ; l'exubérance décorative de la robe du cheval, avec sa pigmentation de salamandre, ajoute une note de fantaisie décorative.

Voici maintenant deux tableaux, complètement différents :

« Paysage » est en fait une marine, Pont l'Abbé, où séjourne Amadeo pendant l'été 1912. C'est sa première tentative de se rapprocher du cubisme. Il géométrise les formes, réduisant les cimes des arbres à des sphères ou des cônes, les voiles des bateaux à des triangles, l'agitation du port à des lignes circulaires. Toute cette angulation, jointe à la démultiplication des points de vue arrive à dynamiser l'espace, d'autant que l'unité de surface est obtenue avec la coloration ocre clair de l'ensemble.

« Tête Héraldique », est dans la même veine, inspiration cubiste, et impression d'agressivité liée à l'accumulation des plans triangulaires.

« Avant la Corrida » reprend le thème illustratif, employé dans la Légende de St Julien, et on y retrouve qualité graphique et chromatique du dessin, et souvenir des tapisseries médiévales. Mais ici, la simplification du dessin, et la démultiplication des figures, créent un rythme qui suggère le mouvement, façon d'Amadeo d'intégrer les propositions futuristes.

L'ensemble consacré à Manhufe (1912 - 1913) symbolise l'attachement d'Amadeo à ses racines et à sa maison natale. L'empreinte cubiste reste sensible, mais librement interprétée. La Maison de Manhufe, composition très verticalisée, nous présente une distorsion de deux perspectives ; un point de vue de haut en bas, dans la partie inférieure du tableau, avec géométrisation des formes très accentuée et un point de vue inverse, de bas en haut, dans la partie supérieure du tableau, qui majore l'aspect monumental de la bâtisse. La Cuisine de Manhufe, décrit l'espace familial, le centre émotionnel de la maison. Un quadrillage de lignes noires donne l'illusion de la mobilité et ouvre une perspective sans limites. Les jeux de lumière fragmentent l'espace et apportent une sorte de dramatisation à l'ensemble. Ce tableau à la composition complexe illustre parfaitement l'originalité du peintre, qui affirme sa volonté de créer une œuvre qui n'appartient qu'à lui-même. Enfin Casa de Ribeiro aligne une succession de parallélogrammes imbriqués, et s'intégrant sans discontinuité dans le paysage environnant. L'ensemble donne une impression de densité très marquée, sans limites précises.

« Procession Corpus Christi » de 1913 rappelle l'ancrage d'Amadeo dans les traditions populaires de son pays mais traité sous la double influence du cubisme et de futurisme : fragmentation cubiste de l'espace en une multitude de plans, où les motifs et lumière créent des effets de contraste. Parallèlement, cet espace presque totalement rempli est animé d'une rythmicité et d'une illusion de mouvement étonnant.

Autres tableaux s'inscrivant dans le même esprit : « Jeune fille aux œillets, 1913 » où la saturation chromatique est encore plus poussée, et où l'illusion de mouvement est remplacée par l'illusion de profondeur, créant un enchaînement des plans, d'abord la jeune fille, puis la table, le vase d'œillets, et enfin le paysage. « Bateaux » est également dans la même veine, avec des contrastes chromatiques plus accusés et plus dynamiques.

« Cavaliers » 1913, est un tableau important, reprenant un thème récurrent chez Amadeo, celui du cheval, façon d'affirmer la cohérence de son œuvre. L'artiste est ici à un tournant, entre figuration et abstraction. Ayant parfaitement assimilé le cubisme, tout en lui imprimant son aspect personnel, il est confronté à la résonance delauinienne avec sa thématique circulaire et ses contrastes simultanés, mais aussi soumis à la référence futuriste, présente dans la fusion et l'interpénétration sur l'ensemble du tableau d'éléments figuratifs, croupes de chevaux, cavaliers, maisons

peintes, paysage et d'éléments abstraits. Cet aspect va donner au tableau, une densité très particulière. Autre point, le traitement de la lumière, décomposée, dans les transparences des cercles orphiques, et enfin la couleur, violente et contrastée, vibrante en raison d'un léger pointillisme. Au total, l'effet de dynamisme obtenu est particulièrement réussi.

Autres recherches sur l'abstraction : le tableau A comporte des motifs géométriques, très dynamiques, ceux du premier plan, semblant vouloir se transformer en solides volumineux, dans un espace qui cherche à gagner en profondeur ; lignes, formes, variations chromatiques, participent à une sorte de chorégraphie. Le tableau B s'organise quant à lui autour de ce grand cercle orphique, au sein duquel s'enchevêtrent une foule de formes géométriques s'animant par des contrastes colorés. Le Tableau suivant, complètement abstrait, d'une grande cohésion, très proche du simultanésisme de Delaunay, révèle des formes s'articulant les unes aux autres, dans une très belle lumière, aux grands contrastes chromatiques.

Mais les recherches d'Amadeo ne s'arrêtent pas là. Les deux compositions « Titre inconnu 1913 », sont totalement différentes, la structuration faisant appel à de grandes lignes obliques ou horizontales, formant un quadrillage, ou à des formes géométriques, souvent circulaires, qui créent une sorte de mouvement d'ensemble.

Cette même année 1913 voit se multiplier des œuvres où figuration et abstraction s'entrecroisent. « Jockey », mêle un personnage central, coiffé d'une casquette, qui donne le titre au tableau, et des figures géométriques, tout autour, paraissant flotter comme en apesanteur. Des effets de chevauchements, majorés par les oppositions de couleurs, donnent un effet dynamique à l'ensemble. « Titre inconnu 1913 » est le prototype de l'indéfinition abstrait-figuration ; l'œil est d'abord attiré par la vibration des couleurs, l'aspect tactile des textures, l'enchevêtrement des motifs, signant l'abstraction, et pourtant en regardant attentivement, on remarque : une feuille de papier enroulée, une bouteille, une règle, un verre avec des crayons, ou des pinceaux, et un vase.

L'année suivante, 1914, Amadeo explore de nouvelles techniques plastiques autour de l'abstraction. Ici, la symbolique se réfère au passage, à l'ouverture. Des formes, lourdes, déstabilisées par des effets de déconstruction, une couleur, pointilliste, jouant un rôle essentiel, créent l'espace et donnent une expressivité visuelle étonnante.

La série 1914-1916 met en scène le paysage transformé par l'homme, thème futuriste, dans des compositions figuratives, épurées à l'extrême, à la manière de son ami Brancusi, adepte de la purification des formes. Dans « Phare breton », le corps du phare est réduit à un rectangle, surmonté d'un triangle contenant un cercle, et une sorte de fil relie les deux parties, coordonnant le fonctionnement mécanique, si bien qu'on évoque un être hybride mi-machine, mi-animal. Dans « Moulin », le thème du moulin est quant à lui un reflet de l'artiste qui, comme les constructeurs de moulins, veut faire naître et transformer le mouvement. Amadeo place donc au centre de sa toile le cœur du moulin, sous forme d'un grand cercle jaune. C'est lui qui va actionner les ailes, figurées par des lignes continues, se brisant pour pouvoir tourner. Le zigzag central, symbole de la modernité est le lien reliant les deux entités. Enfin, « Verre Blanc, Ailes Rouges » est une superbe composition, où l'objet est esthétiquement valorisé, entouré d'ailes aux courbes harmonieuses. L'extension spatio-temporelle du verre, s'oppose aux formes statiques du bas du tableau et crée une vivacité qui domine la composition.

Autre manifestation de ce génie multiforme qu'a été de Souza, sa période expressionniste : 1914-1916. Déjà, très impressionné, entre 1910 et 1913, par des artistes comme Edvard Munch, Ferdinand Hodler ou Oleksandr Bogomazov, il approfondit sa culture germanique auprès d'Otto Freundlich, avec lequel il se lie

d'amitié. Enfin, la guerre va déclencher chez lui des crises d'angoisse alternant avec des périodes de mysticisme, liées à ses lectures de Saint Augustin. Ces influences vont donner naissance à une nouvelle approche artistique, qu'on peut qualifier d'expressionniste ; en voici quelques exemples. Les paysages, aux arbres immenses, aux troncs torturés, la petite habitation noyée dans un environnement sombre, suggèrent une atmosphère d'inquiétude. Dans les deux tableaux suivants, très comparables, les figures du cavalier et du bucheron se confondent dans l'épaisse forêt qui les entoure. La symbiose figure nature donne à la composition une grande intensité dramatique, accentuée par la palette chromatique sombre et les grands coups de pinceaux verticaux. La série des têtes reflète avec évidence l'état d'esprit dans lequel se trouve Amadeo à cette époque dominé par un sentiment d'aliénation. Les couleurs sombres ou sinistres comme dans « Deuil, fume-cigarette » instillent une sensation de tristesse. Les visages expriment des états émotionnels ou psychiques morbides ; les attitudes sont résignées, hiératiques ; l'ensemble traduit un processus de déshumanisation. Ajoutons, pour le personnage de Rata, le « ravi » du village, les gestes décousus, le regard perdu, le visage déformé. Quant à « Masque d'acier », il pourrait s'agir d'un autoportrait, ou du moins de l'allégorie de l'artiste « prisonnier », isolé dans la forêt, lisant une correspondance, seul lien avec le monde extérieur. Son visage barré par d'étranges lunettes, qui dissimulent son regard, en font un personnage qui n'a plus rien d'humain. Dernier exemple de cette série : « la Chaloupe », curieux et magnifique tableau marin, très inhabituel chez Amadeo, peintre de la campagne. Ici, la composition est d'une grande intensité dramatique, l'embarcation paraît en perdition, entourée de vagues houleuses et déchainées que les larges coups de pinceaux aux couleurs froides rendent encore plus menaçantes.

La dernière partie des œuvres d'Amadeo, peut être la plus importante et la plus originale, peut être la divisée en quatre paragraphes : Chansons populaires ; Têtes Océan ; Zigzags et vie des instruments ; Un monde rêvé. Ces tableaux ont été, comme nous l'affirme Amadeo, conçus en même temps : « il m'arrive d'utiliser plus d'une manière sur un même tableau de la même façon que je peins plusieurs tableaux simultanément, car il m'est impossible de travailler sur une seule et même toile ».

a) Chansons populaires :

Premier thème la culture populaire dont Amadeo est si profondément imprégné. Ces deux tableaux font partie d'une série, prenant pour modèle principal une poupée régionale. Le personnage principal, la poupée, joue de l'ambiguïté ; entouré de fenêtres, de poteries, et d'un fragment de titre d'un journal ; de plus, il tient à la main un oiseau exotique ; on a donc bien là un travail plastique original, associant culture locale et mouvements avant-gardistes, tout spécialement « le primitivisme moderne ».

Deuxième exemple « Femme décapitée, Crime abime bleu- Remords » fait partie d'un cycle d'aquarelles, inspirées de l'imaginaire populaire de la ville natale d'Amadeo, Amarante, où sont narrées les légendes du fleuve maléfique, de la femme fatale, et des histoires d'amour tragiques. La représentation ici littérale, femme décapitée, couteau ensanglanté, costumes des personnages très réalistes, utilise un graphisme ingénu, qui ne diminue pas l'horreur du récit.

« Chanson d'Abée », poème en couleur, reproduit une chanson populaire portugaise, inspirée du poète Castello Branco. L'originalité tient à la fonction plastique des mots et des lettres qui interfèrent avec d'autres éléments visuels, pont, oiseaux, paysage, maisons. Enfin, et toujours en référence à la culture locale, deux petits tableaux, faisant partie d'une série, utilisent l'aspect plastique d'éléments d'architecture (portes, fenêtres, tuiles, escalier) pour créer une fragmentation de

l'espace. Par ailleurs, la violence du chromatisme aiguise la perception visuelle de l'œuvre.

b) Têtes Océan.1915.

Comme beaucoup de peintres modernes, Amadeo a emprunté à l'esthétique du masque africain ou océanien, séduit par leur plastique, mais aussi par leur référence à l'imaginaire, au monde symbolique, au surnaturel. Il va introduire dans ces créations, un nouveau concept venu d'Otto Freundlich la décomposition ; « la tendance de la décomposition est la tendance de la vie même. La vie forte, c'est l'énergie à décomposer, c'est-à-dire à spiritualiser. Cette négation doit être voulue et joyeuse » Dans *Promontoire*, *Mer d'Ossian*, disques et contrastes chromatiques, marqueteries de petits quadrilatères, fusionnent avec l'environnement extérieur, dans une composition d'une grande étrangeté, mais à l'inverse du cubisme, la tête masquée est parfaitement identifiable. « Masque de l'œil vert » ajoute une note barbare par sa richesse polychromique. Les autres exemples reprennent le processus de la fragmentation géométrique colorée de la forme. Et dans l'ensemble, on est frappé à la fois par l'incongruité de ces masques, mais aussi par leur caractère festif, où les couleurs paraissent jaillir et danser.

c) Zigzag et vie des instruments : 1915 / 1916.

Coupé de ses attaches parisiennes, Amadeo travaille intensément, stimulé aussi par l'organisation du mouvement moderniste portugais, et par les essais de diffusion de son œuvre au Portugal. Une foule de souvenirs, d'impressions, d'impulsions, enregistrés naguère et mûris en secret, se télescopent en lui, et vont participer à l'élaboration de son art. Et puis, il y a Rimbaud, qu'il lit sans cesse ; il reproduit ces vers « Nous savons donner notre vie toute entière / tous les jours / Je ne suis pas prisonnier de ma raison / Bénissons la vie / Saluons la naissance d'un travail nouveau ».

Premier exemple « Mucha » et « Toros », œuvres à forte expression graphique, sorte de jeu entre texte et image. Mucha, peut se traduire de différentes manières, et Amadeo nous laisse libres de notre propre interprétation, d'autant que l'objet représenté, le disque chromatique et son entourage sont très ambigus. Notons l'application directe de la couleur en matière picturale épaisse. Toros est presque entièrement recouvert par des mots, des lettres, des chiffres, certains en partie occultés, comme pour démembrer le texte. On sent la volonté de limiter l'écriture à sa dimension visuelle, en lui enlevant sa signification. Peut-être y a-t-il à travers cette facture abstraite, et volontairement naïve, matière à ironiser sur un certain modernisme.

« Arabesque dynamique » est un kaléidoscope de la vie moderne, une exaltation futuriste de la machine et de la technologie. Tableau complexe, où l'espace est fragmenté, saturé, avec superposition de plans organisés sous forme chromatique. La structuration est donnée par une sorte de squelette de robot, matérialisée par une ligne rouge zigzagante, reliée à des engrenages. On y a vu un lien avec la poésie de Fernando Pessoa : « le vertige multi sensoriel de la modernité ». « Pair- Impair » va dans le même sens ; sur un fond tacheté de plans verts et gris, un homme au corps mécanisé est traversé par une structure anguleuse. Son regard angoissé, interpelle le monde moderne qui l'entoure.

« L'ascension du carré vert » est une composition dynamique, une véritable chorégraphie de carrés, le carré vert grimant vers le sommet du tableau, dans une ambiance qui pourrait évoquer le music hall, où règnent danse, musique et lumière. Si maintenant, on regarde « Le voleur du carré rouge », la dimension ironique des deux tableaux apparaît clairement. N'est-il pas ridicule de voler un carré, comme s'il

s'agissait d'un trésor, et voyez le voleur, c'est un paysan en costume local ! Amadeo veut certainement se moquer de cette avant-garde qui a porté le carré au pinacle, a voulu en faire une icône ; d'ailleurs le mot AVAN, dans l'angle inférieur droit du tableau de gauche, paraît explicite.

Les tableaux qui vont suivre mettent en scène des instruments de musique, et révèlent les recherches d'Amadeo sur le cubisme analytique, le dialogue avec Picasso s'exprimant par le motif emblématique de la guitare.

Sur les deux toiles suivantes, Amadeo atteint un purisme géométrique extrême, réduisant les instruments à des carrés ou des rectangles, tout en construisant des plans successifs donnant une impression de relief. Dans « Vie des Instruments », intensité des couleurs pures, presque fauvistes, et note simultanée persistente. Dans « Musique sourde » la composante expressionniste est évidente avec ce musicien privé d'archet et désarmé.

À l'inverse « Violon, canard, insecte » est peut-être une recherche sur la définition même de la peinture, question posée par Malevitch et les suprématises pour lesquels, la peinture n'est pas une représentation de la réalité. Amadeo traite ici son tableau par l'absurde, avec ces présences inattendues à une échelle inappropriée.

Dernier exemple de cette série « Accouchement de la guitare », titre en correspondance encore avec la poésie futuriste de Pessoa, le tableau pouvant servir de pont entre peinture et littérature. Autour du personnage central, la guitare, est disposée une ronde d'objets de la culture populaire, poupées, céramiques, une fraise géante, des motifs géométriques. Des collages ou des imitations de collages y sont associés. Tous ces objets sont parfaitement identifiables, en quelque sorte magnifiés, autrement dit le quotidien, le modeste sont sublimés.

d) Un monde rêvé.

Nous voici arrivés au terme de notre voyage avec Amadeo de Souza ; cette dernière période, la plus complexe est la synthèse de toutes ses expériences, et peut être l'annonce d'autres expériences artistiques. Pressentait-il sa fin toute proche ? Il va déployer alors une énergie fulgurante à la réalisation de ses derniers tableaux. Empreints d'une grande émotion, ils sont marqués par une liberté d'expression et une violence d'écriture, hors du commun.

L'évocation, plus que le portrait de Paul Alexandre, médecin, collectionneur et mécène, se concentre sur la deshumanisation traversant les dernières œuvres de l'artiste ; on identifie les objets liés à la profession de médecin mais ils semblent faire partie du corps du médecin, qui prend ainsi une dimension robotique, teintée d'ironie, puisqu'il prend son pouls et écoute son cœur. Les couleurs vibrantes, le fond peuplé de livres aux dimensions exagérées, et les objets flottant anarchiquement dans l'espace, expriment pourtant un sentiment de joyeux optimisme.

Les deux tableaux suivants, très voisins dans leur structure et leur iconographie, ont une composition très complexe. Un kaléidoscope d'objets, allant de la culture locale et du quotidien aux instruments de musique, à la publicité et aux extraits de journaux, nous invite à une réflexion sensorielle. Les techniques utilisées associent la superposition des plans, la profusion des matériaux, les diverses textures, les collages réels ou en trompe-l'œil. Il y a là un exercice de liberté et d'indiscipline tout à fait évident et parfaitement revendiqué : « Même entre moi et moi-même, je ne retrouve pas un suivi, ni en ce qui concerne la facture de mes œuvres, ni dans ma vision artistique. Tout ce que je fais, diffère de ce que je faisais précédemment ».

« Coty » est un tableau emblématique, où la technique du collage tient une place prépondérante, avec les matériaux les plus divers : sable, miroirs, verres, pince à cheveux, collier de perles, papier, mais aussi les traces de la vie d'Amadeo : la lettre,

les livres, la palette. Tous ces éléments sont intégrés à d'innombrables intersections de plans, et répartis de façon totalement chaotique. Ils réalisent ce que certains ont appelé des associations dissonantes, référence musicale bien entendu, matérialisée par cette source sonore centrale diffusant des ondes à travers la toile. Le titre du tableau correspond au nom du parfumeur français, inscrit dans l'angle inférieur gauche. Cette inscription est associée à d'autres éléments de la toilette féminine, représentés ou collés, et d'ailleurs la femme est omniprésente avec ces fragments de corps répartis sur le tableau. Cette fragmentation renvoie à l'absurdité de la vie que ressent Amadeo. Il évoque ses souvenirs de la vie mondaine et cosmopolite de Paris, alors qu'il est confiné dans une ruralité pesante, et que les échos dramatiques de cette interminable guerre ne cessent de lui parvenir. Peut-être avait-il en tête ce poème de Sa-Carneiro :

« Mes yeux fardés de Nouveau

Oui - mes yeux futuristes, mes yeux cubistes, mes yeux intersectionnistes,

Ne cessent pas de frémir, d'absorber et d'irradier

Toute cette Beauté sans support »

« Caisse enregistreuse » est centré sur une machine qui ressemble plus à une calculatrice, manipulée par un humanoïde, possédant un bras bionique, composé de disques chromatiques. On retrouve ici le goût d'Amadeo pour l'esthétique de la machine et des inventions technologiques, mais de façon surprenante, l'introduction de lettres, de chiffres et surtout de marques de produits modernes, donne à la toile un aspect de pop art, avant l'heure.

Enfin, dernière œuvre « Zinc » une des plus troublantes d'Amadeo, qui a pu faire penser à un tableau surréaliste ; c'est un tableau dans le tableau, une sorte de collage, avec au centre ce Christ en croix, inspiré du modeste Christ sculpté de la chapelle de Manhufe. Ce Christ est très particulier, halluciné, rouge sang se détachant sur un fond vert, avec cette inscription blasphématoire au dessus de lui, Zinc, remplaçant l'habituel INRI. Quelle est sa signification ? Souvenir des comptoirs des cafés parisiens ? De la matière destinée à la peinture au pochoir ? Ou plutôt, du mot utilisé par les aviateurs de la Première Guerre mondiale pour désigner leurs appareils ? C'est l'interprétation la plus plausible, d'autant que deux cercles chromatiques évoquent parfaitement des lunettes d'aviateur. Il se dégage de cet ensemble à la fois une impression de vertige avec toutes ces formes géométriques, mais surtout de souffrance, à l'image de ce Christ. La référence à l'atrocité de la guerre est évidente et pour Amadeo, à cet instant, plus rien n'a de sens, ni la grande Histoire, ni son histoire personnelle.

Telle est l'œuvre d'Amadeo de Souza, longtemps rejetée, ou incomprise surtout dans son propre pays. Pourtant, son travail a participé de façon éclatante aux grands courants modernistes du début du XX^{ème} siècle, tout en étant très original, très personnel. Et, comme le souligne Anibal Cavaco Silva, le président de la fondation Gulbenkian de Lisbonne : « C'est ce mélange de local et d'universel, de Manhufe et de Paris, du Portugal et du monde, qui fait d'Amadeo un artiste parmi les plus importants du 20^{ème} siècle, auteur d'une œuvre unique, auquel revient incontestablement une place de premier plan dans l'histoire de l'art contemporain. ».

BIBLIOGRAPHIE

1. Amadeo Cardoso de Souza (ouvrage collectif), Éditions des Musées nationaux, Grand Palais, Paris 2016 (avec références bibliographiques exhaustives).
2. Album de l'Exposition « Amadeo de Souza », Paris, Grand Palais (2016)

3. Paulo Ferreira, *Correspondance de quatre artistes Portugais avec Sonia et Robert Delaunay*, Paris P.U. F. (1972)
4. Paulo Ferreira, *Amedeo Cardoso de Souza peintre Portugais*, Présence Portugaise en France, Dugas et Cie, Centre C. Gulbenkian Lisbonne (1995)
5. Pedro Lapa, *Amedeo Cardoso de Souza*, Park stone Press International, New- York (2017)