

## *De l'Unité des Artistes à l'intervention de la P.I.D.E. : la 2<sup>e</sup> Exposition Générale d'Arts Plastiques<sup>1</sup>*

LUÍSA DUARTE SANTOS

**Abstract.** *From Unity of the Artists to the Intervention of the P.I.D.E.: the 2<sup>nd</sup> General Exhibition of Plastic Arts.* This essay aims at presenting a historical study about one of the most significant artistic event during the Portuguese dictatorship in the twentieth century. We examine how, in that political and artistic context, a range of ten exhibitions – Exposições Gerais de Artes Plásticas (General Exhibitions of Plastic Arts) – designed and made by a new generation of artists who opposed the authoritarian government and wanted to transform the country through art and culture accessible to all, marks the Portuguese artistic and political panorama; in particular, as the Second General Exhibition of Fine Arts which occurred in the Sociedade Nacional de Belas Artes (National Society of Fine Arts) in 1947 in Lisbon becomes a symbol, probably the greatest symbol of political repression and censorship in the creation and exhibition of visual arts during the years of dictatorship in Portugal. The confiscation of art works in this exhibition, all of them with a markedly social realist figuration, and the sequent interrogations to opposition artists by the political police of the regime, while denoting an exercise of power by the authorities, also patent emblematically an attitude of resistance and onslaught of the united front of the artists against the Estado Novo (New State).

**Keywords:** art exhibition; dictatorship; organization of artists; Mário Dionísio; social realism; neorealism

Pendant la Seconde guerre mondiale jusqu'à l'immédiat après-guerre, il y avait eu une progressive et claire structuration et développement d'un paradigme esthétique et artistique, sur la base d'une matrice de matérialisme dialectique, et en assumant une expression réaliste et sociale, avec une croissante production créative et concomitante visibilité publique. Avec la fin de la guerre et la victoire des Alliés, les temps étaient d'espoir, donnant lieu à une certaine euphorie populaire et une certaine attente chez ceux qui voulaient un changement dans le système politique portugais. En même temps, le panorama artistique accompagnait et reflétait cet enthousiasme et l'espoir de transformation avec la production et l'exposition d'œuvres d'art porteuses d'un caractère plus

---

<sup>1</sup> Article écrit dans le cadre d'un programme doctoral soutenu par Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal (ref. SFRH/BD/78069/2011).

idéologique, parce que comme l'a écrit Mário Dionísio, l'un des théoriciens les plus importants du mouvement néo-réaliste portugais « si le monde dépasse en effet un grand coin, la peinture devra dépasser avec lui »<sup>2</sup> (Dionísio 2009<sup>3</sup>: 45).

De la part du régime de Salazar avait, devant ce moment politique, national et international, des « concessions essentiellement cosmétiques » (Rosas 1994: 376), et donc, quelques-unes des actions artistiques ont été, d'une certaine manière, tolérés, parce que l'art a été vu par certains secteurs comme une chose des élites. Mais du côté de l'opposition, la nouvelle génération des artistes voulait jouer un rôle actif, engagé à « la rénovation, sur le triomphe de la culture d'un pays » (Dionísio 2009: 45). Alors, naturellement, ils ont rejoint le Movimento de Unidade Democrática (Mouvement de l'Unité Démocratique – MUD), légalisé dans ce moment d'ouverture fallacieux et d'un certain ralentissement dans les mécanismes répressifs et censoriaux du Estado Novo (Nouvel État), mais qui cesserait bientôt.

L'énorme soutien populaire et par d'éminentes personnalités de divers secteurs idéologiques au MUD a donné lieu à une campagne qui était, dans ces quelques mois, de fête, artistique et politique, en célébrant la fin de la guerre et l'espoir dans les rues, avec beaucoup de gens qui souhaitent à la chute du régime et un pays, mais aussi un monde, plus juste et libre. Dès le début les jeunes et les étudiants se sont joints massivement, en particulier aux trois académies, notamment les deux Écoles des Beaux-Arts, de Lisbonne et Porto, qui en revendiquent des droits civiques et démocratiques, la libération des collègues et des professeurs prisonniers, la réadmission des enseignants révoqués et la création d'associations d'étudiants libres.

En novembre 1945 il a été créé la Comissão dos Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos (Commission des Écrivains, Journalistes et Artistes Démocratiques – CEJAD) du MUD, avec le « but immédiat d'organiser de campagnes journalistiques, des conférences publiques, des expositions, des concerts, à savoir: la défense permanente de la culture et de l'esprit démocratique », ayant pour les premiers signataires des personnalités remarquables de la culture portugaise, liées aux lettres et aux arts<sup>4</sup>, auxquelles

---

<sup>2</sup> Ceci et toutes les traductions des citations sont de la responsabilité de l'auteur de l'article.

<sup>3</sup> D'abord publié en Dionísio 1945.

<sup>4</sup> À savoir, Casais Monteiro, Álvaro Salema, Alves Redol, Aquilino Ribeiro, Armindo Rodrigues, Lopes Graça, Ferreira de Castro, Irene Lisboa, Gaspar Simões, João da Silva, José Bacelar, Manuel Mendes, Rodrigues Lapa, Mário Dionísio, et d'autres (FMS-CC-DMJ, Pasta: 02969.052.001 – *Circular da Comissão dos Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos do MUD* [Circulaire d'information], Lisboa, Nov. 1945).

se sont associés plus de deux cents membres, beaucoup d'entre eux faisant partie d'un Comité pilote composé de plusieurs artistes plastiques<sup>5</sup>.

La CEJAD du MUD a rassemblé, pour la première fois, de nombreux artistes autour d'une opposition critique au régime, reliés par une prise de conscience politique jusqu'ici pas pris, contrairement aux écrivains qui « par de amples et noires périodes [...] étaient la seule voix élevée dans le pays visible », bien que ceci ne signifie pas que « la plupart d'entre eux [les artistes] étaient adeptes ou même un sympathisant de la doctrine et de l'action [de la dictature] » (Dionísio 1975) ; ce point de vue de Dionísio doit toutefois être mise en perspective de façon plus globale et dans le contexte de la réflexion sur la portée d'un mouvement collectif et intégrateur, de sorte qu'il ne soit pas considéré comme un peu excessif et inexact, car il se rapporte principalement à la décennie précédente lorsque la question esthétique dominante concernait à « un discutable concept de " l'indépendance " de l'art et de l'artiste [qui] deviennent beaucoup d'entre eux une proie facile de l'action habile de António Ferro et de sa " politique de l'esprit " » (Dionísio 1975).

Avec cette prise de conscience, il y a eu une adhésion massive à la CEJAD

de nombreux artistes de tous âges et tendances esthétiques et idéologiques [que] d'un jour à l'autre, [...] ont compris que, aussi importants que les différences qui les séparent puissent être, et certainement elles étaient, quelque chose de commun les unit. Que en plus d'impressionnistes ou de naturalistes, de surréalistes ou de néo-réalistes, étaient aussi antifascistes qui, sans préjudice de leurs propres positions dans le domaine de l'art (ce qui n'est jamais seulement l'art) et des polémiques [...] sa place était là, dans le grand front finalement formé contre l'ennemi de tous, de chacun de nous. (Dionísio 1975)

Cette union, cet effort collectif a permis plusieurs réalisations, notamment la conquête de la Sociedade Nacional de Belas Artes (Société Nationale des Beaux-Arts) (SNBA) et de sa direction, au cours de l'année 1946, et la réalisation ultérieure des Exposições Gerais de Artes Plásticas (Expositions Générales des

<sup>5</sup> Le Comité pilote était composé par remarquables personnalités comme Assis Esperança, Avelino Cunhal, Julião Quintinha, Manuel da Fonseca, Manuela Porto, Raul Rego, ainsi que de nombreux artistes nouveaux et moins nouveaux qui se sont opposés au gouvernement, comme Anjos Teixeira, António Pedro, Arlindo Vicente, Euclides Vaz, Castro Rodrigues, Keil do Amaral, João da Silva, João Simões, José Farinha, José Segurado, Júlio Pomar, Manuel Ribeiro Pavia, Marcelino Vespeira, Maria Barreira, Maurício Penha e Vasco da Conceição (FMS-CC-DMJ, Pasta: 02969.052.003 – *Circular da Comissão dos Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos do MUD* [Circulaire d'information], Lisboa, Mar. 1947).

Arts Plastiques) (EGAP), en plus d'autres initiatives où les artistes ont pris un engagement, « unanimement accepté », que aux expositions « auraient accès seulement ceux qui ne travaillaient pas [ou] ne reviendra pas à faire, bien sûr, pour les instances politiques du Estado Novo »<sup>6</sup>, et ainsi, à leur avis, en apportant un coup sévère « dans le souverain bastion du SNI »<sup>7</sup> (Dionísio 1975).

En plus de l'élaboration d'un programme pour CEJAD – où Mário Dionísio était le coordonnateur des Arts Plastiques –, on été déterminé qu'ils avaient besoin d'une place pour les diverses initiatives qu'ils veulent accomplir. C'était dans une des réunions de la Commission, qui, selon le témoignage de Castro Rodrigues, « quelqu'un se souvient de la SNBA, ne savent plus qui était. Manuel Mendes était un homme pour ça [...] Je pense en fait plus au Mário Dionísio ». Alors ils ont décidé que la SNBA était un espace convenable et privilégié pour mettre en œuvre le « programme d'action » (Rodrigues 2009: 173), mais pas le seul, parce que, par exemple, A Voz do Operário et d'autres institutions et espaces à Lisbonne ou dans d'autres localités, ont accueilli plusieurs initiatives.

Mais sans doute « l'initiative la plus importante de la CEDAJ – que d'autres il y a eu – était l'organisation des célèbres Expositions Générales des Arts Plastiques » (Dionísio 1975). Il a été créé un comité d'organisation, en mars-avril 1946, initialement dirigé par Mário Dionísio, « présence active et décisive » (Ribeiro 2003: 20) et dont faisait partie des architectes et des artistes tels que Keil do Amaral, Castro Rodrigues, João Simões, Júlio Santos, Huertas Lobo, Vasco da Conceição ; au cours des ses onze années d'existence, ont collaborés d'autres jeunes artistes tels que João Abel Manta, José Dias Coelho, Lima de Freitas, Louro de Almeida, Rogério Ribeiro et Sá Nogueira.

En remplissant une double fonction de l'unité antifasciste et de diffusion culturelle massive et intégrale, la première Exposition et les neuf suivantes ont pris une pertinence significative par plusieurs facteurs :

1 – d'abord, par leur choix de la diversité. On a présenté de différents types de travaux, de différentes orientations esthétiques, de qualité variable, et peut même « sembler un peu bizarre cette fusion des genres et des courants esthétiques » (catalogue *Exposição Geral de Artes Plásticas* 1946) – comme l'ont

<sup>6</sup> MNR-C2-A.3.2.20 - Rodrigues, F. C. 1994. [Mário Dionísio, responsável político...], [Carte], Azenhas do Mar, 10 Nov.

<sup>7</sup> Le Secretariado de Propaganda Nacional (Secrétariat de Propagande Nationale) (SPN) crée en 1933, change son nom pour Secretariado Nacional de Informação (Secrétariat National d'Information) (SNI) en 1945, et il était l'organisme public responsable de la propagande politique qui patronnait et contrôlait les beaux-arts et d'autres domaines artistiques – la politique de l'esprit – pendant le régime du Estado Novo au Portugal.

reconnu dans le texte du premier catalogue –, en ouvrant ainsi le salon à tous les artistes empêchés de participer aux expositions de la SNBA parce qu'ils étaient soumis aux jurys académiques et conservateurs, ou ils n'avaient pas le choix du SPN/SNI pour leurs expositions, ou ils ne se sont pas senti identifiés avec la ligne officielle de la 'politique de l'esprit' ;

2 – d'autre part, en étant une exposition sans jurys et sans prix, ne serait pas en cause la valeur de chacune des œuvres présentées, et des noms importants peuvent apparaître à côté des débutants, des œuvres d'un certain souffle à côté des œuvres plus expérimentales, selon le libre choix de l'artiste, et en promouvant le libre jugement à ceux qui voyaient son travail, en ouvrant l'esprit et le regard artistique à la différence ;

3 – finalement, par l'inclusion de diverses disciplines artistiques et leur présentation ensemble pour la première fois : peinture, sculpture, architecture, dessin, aquarelle, gouache, pastel, publicité, photographie, en un défi à l'abîme qui semblait se lever entre les différents arts et entre les différents artistes, et répondant aux besoins du temps et de la vie contemporains.

Ces principes sont énoncés dans le prologue du catalogue – écrit par Dionísio mais pas signé en raison de l'esprit collectif qui façonne l'initiative –, mais qu'en synthèse révèlent cette intention de l'unité et de diversité dans des différents plans: l'unité fraternelle entre les artistes, l'approche ou l'interdépendance des arts, la convergence entre les artistes et le public, sans déprécier ainsi la diversité, ou plutôt, en encourageant la différence, c'est-à-dire, une unité dans la diversité :

les arts viennent à se rapprocher, à perdre quelque chose de son exclusivisme, à vivre de certaine manière en fonction unes des autres, comme des expressions différentes mais solidaires d'un Homme ayant été séparé, incomplet, brisé et maintenant cherchant avidement le chemin de son intégration. Il semble que l'on découvre à nouveau la valeur de la coopération et de l'unité. [...]

L'attention doit se tourner d'abord vers les intentions de l'exposition, vers l'affirmation de cette volonté de coopération, vers ce besoin d'unité que l'Art réclame aujourd'hui en leur faveur et ici fraternise les artistes si différents et si éloignés jusqu'à présent. (Catalogue *Exposição Geral de Artes Plásticas* 1946)

La première EGAP reçoit un accueil chaleureux du public et de critiques élogieuses de la presse, soit à la spécialisée soit à la généraliste, et même dans la presse proche du régime, comme le *Diário da Manhã*. Selon le catalogue, 94 artistes participent avec 284 œuvres dans les disciplines de Peinture, Sculpture, Architecture, Dessin-Aquarelle-Gouache-Pastel-Gravure, Publicité et Photographie; dans le même espace coexistent, par exemple, des œuvres naturalistes et académiques avec des travaux de la nouvelle génération dans

lesquelles la demande expérimentale s'entrecroise avec l'expression d'un engagement social; ou comme l'a dit Ernesto de Sousa en se référant à l'action des jeunes peintres, « ils essaient de indiquer les bases d'une nouvelle expression qui répond à des nouvelles circonstances: d'autres préoccupations, intérêts et combats des hommes... » (Sousa 1946a : 11) et, de ce fait, déclencher une « profonde révolution artistique » (Sousa 1946b : 223).

Cette première exposition est considérée, d'une façon générale, comme une incontestable manifestation de la vitalité artistique qui a provoqué une agitation dans le panorama artistique portugais et marquant de manière décisive « une date dans l'histoire de l'art national » (Dionísio 1946), de sorte que les organisateurs ont envisagé une seconde édition à l'année prochaine. Et tel a été le cas, mais l'environnement politique avait été changé, ou plutôt, l'apparente ouverture avait se refermée.

Si la première EGAP était un « grand rassemblement sans voix », possible parce que la « victoire des Alliés si récent, n'a pas levé ni pourrait lever des grandes réactions » (Dionísio 1975), on ne puisse pas dire la même chose de l'édition suivante qui survient jours après l'interdiction du MUD, bien que les intentions des organisateurs restent identiques:

La 2<sup>e</sup> Exposition Générale des Arts Plastiques, tout en restant fidèle à l'esprit qui a conduit à la réalisation de la première, reste l'exposition des artistes portugais, l'exposition organisée par les artistes eux-mêmes, avec leur effort, avec leurs sacrifices, sans autre but que celui de lutter pour l'unité [...] [et] la santé de l'Art. [...]

Dans ces intentions on ne doit pas oublier qui est présent un vivant désir d'approcher l'art du peuple. D'amener au peuple qui, toutefois indirectement, est toujours présent dans le travail des artistes, le résultat d'une année de travail; d'amener au peuple [...] les différents langages des arts plastiques, côte à côte, afin qu'il apprécie et découvre leurs réciproques relations; d'amener au peuple un message d'amitié et de solidarité. (Catalogue 2<sup>a</sup> *Exposição Geral de Artes Plásticas* 1947)

Mais le temps d'espoir d'un changement se fanait, les luttes de l'opposition s'accroissaient, notamment les universitaires, la répression est devenue plus violente avec de nombreuses arrestations<sup>8</sup> et des démissions compulsifs dans les universités, et en étant conscient de cela, l'organisation a affirmée avec une plus grande véhémence que « l'unité d'art implique l'unité des artistes, le seul chemin de défendre l'Art si menacé aujourd'hui » (*ibid.*).

---

<sup>8</sup> Notamment le peintre Júlio Pomar et le futur architecte Castro Rodrigues qui sont emprisonnés à ce moment-là.

La deuxième exposition est inaugurée le 4 mai, et selon le catalogue, ont participé à la 2<sup>e</sup> EGAP, 87 artistes avec 240 œuvres. Avec une affluence vraiment exceptionnel, selon la presse, et par rapport à la précédente « la qualité a améliorée, est devenue encore plus affirmative, a eu plus publique, si c'est possible » (Dionísio 1975), étant visitée par un nombre inhabituel de gens, avec des heures d'ouverture prolongées et où se vendent des reproductions à un prix abordable (Lobo 1947).

Cette fois, les échos dans la presse sont beaucoup plus importants, en particulier dans *Vértice*, *Seara Nova* ou *Horizonte – Jornal das Artes*, journal qui a consacré à cette II EGAP un numéro spécial abondamment illustré<sup>9</sup> qui souligne

l'importance de cette exposition où l'académisme, le modernisme, le surréalisme et le néo-réalisme se réunissent pour dire que, au-delà de l'interprétation de l'Homme, au-delà d'une conception, au-delà des intérêts, au-delà des personnalités, au-delà des amitiés, il existe un Homme convergente, une Humanité dans laquelle nous participons tous, dans le tourbillon d'une réalité contradictoire et non immuable. (Da existência dum público solicitado e interessado 1947 : 15)

L'Unité des artistes a été réaffirmée à cette exposition.

Malgré les copieux éloges non seulement à la presse culturelle, mais aussi à la presse générale – ou peut-être à cause de cela – cette 2<sup>e</sup> EGAP est indélébile par l'action de la police politique, qu'a saisie un certain nombre de tableaux 'subversifs' affichés. Quelques jours après l'inauguration le *Diário da Manhã*, journal officieux du régime, avait publié une première note que « tous ou presque tous [des exposants sont] marqués politiquement comme serviteurs des anciennes factions favorables à la guerre civile [espagnole], comme des ennemis déclarés ou déguisés de la Révolution Nationale qui a sauvé le Portugal de la désordre, de la ruine et de la honte et on l'a restitué aux Portugais » (*Diário da Manhã apud Referências...* 1947), en retournant à la 'charge' deux jours plus tard avec un article qui remplit la première page presque en totalité, avec un long titre résumant leur contenu:

<sup>9</sup> Le bimensuel *Horizonte* consacre un double numéro à la 2<sup>e</sup> EGAP, car c'est l'événement le plus remarquable dans le domaine des arts plastiques de l'année 1947, notant avec documents, les différentes facettes de la importante réunion, et avec plusieurs photographies impliquant un effort financier important par le périodique.

Le « Front populaire » de l'art ou « l'unité » dans le pessimisme et le désordre se manifeste dans une exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts, où apparaissent des vrais bourgeois et des pseudo-révolutionnaires et où surviennent les vieillots tel que M. Falcão Trigoso et le modernisme de couvercle de boîte aux amandes en soutenant les « insurgés sociaux » (Pamplona 1947)

et avec des photographies des œuvres, ou des « monstruosités », suivantes: *Composição [Ordem]* de Viana Dionísio, *Ansiedade* de Nuno Tavares e *Pintura* de José Chaves (pseudonyme de Mário Dionísio), sous-titrés dans le ton tout aussi belliqueux et sûrement en incitant encore plus l'état d'esprit de la censure que jusqu'à ce moment n'avait pas ressenti à la SNBA.



Fig. 1. *Diário da Manhã*, le 9 Mai 1947

indirectes de personnes liées à la SNBA (Rodrigues 2009: 181); toutefois et indépendamment de cela, il est certain qu'au *Auto Preliminar de Busca*, le document officiel, se déclaré qu'ils opèrent sous les ordres du ministre.

Neuf jours après l'inauguration et à deux jours de sa fermeture<sup>10</sup>, l'inspecteur Ferry Correia Gomes et l'agent Mário Constâncio de Oliveira, de la PIDE<sup>11</sup>, en présence de la délégué du Comité d'organisation de la EGAP, Ester Lopes, et ayant comme témoins Rofina Ligo et José Ferreira, entrent à l'heure du déjeuner dans la salle d'exposition pour exécuter une perquisition et une saisie « par ordre de Son Excellence le ministre de l'intérieur, de quelques tableaux »<sup>12</sup>. Plusieurs fois, on a posé l'hypothèse de le ministre de l'intérieur Cancela de Abreu puisse être accompagné la visite de confiscation, mais il n'y a pas de données pour le confirmer, seulement des témoins

<sup>10</sup> L'exposition se termine le 15 mai, le jour qui les organisateurs, par la large affluence du public, la maintient ouvert jusqu'à minuit pour permettre les dernières visites.

<sup>11</sup> La PIDE – *Polícia Internacional e de Defesa do Estado* (Police internationale et de sûreté de l'Etat), c'était la police politique pendant le régime dictatorial.

<sup>12</sup> CA-CMD, cx.16, doc.002, Processo ANTT-PIDE/DGS-SC-494/47-4925 – *Auto de Busca e Apreensão*, 13 mai. 1947.

Les travaux saisis étaient: *Pintura* [Peinture], de Arco (pseudonyme de Rui Pimentel, sous l'acronyme de Artiste Comunista) (n° 13), *O Menino da bandeira branca* [Le Garçon de la bannière blanche], de Avelino Cunhal (n° 18), *Pintura* [Peinture], de José Chaves (pseudonyme de Mário Dionísio), *Composição (Ordem)* [Composition (Ordre)], de José Maria Viana Dionísio (n° 50), *Resistência* [Résistance], de Júlio Pomar (n° 52), *Regresso à terra* [Retour à la terre], de Maria Keil do Amaral (n° 59), *Ansiedade* [Anxiété] (n° 63) et *Filho morto* [Fils mort] (n° 64), les deux de Nuno Tavares, en Peinture, et *Aquarela* [Aquarelle], de Arnaldo Louro de Almeida (n° 22), *Guerra* [Guerre], de José Maria Lima de Freitas (n° 39), et *Asilo* [Asile] de Manuel Filipe (n° 67), et encore un autre 'sans numéro' et d'auteur inconnu, en Dessin et l'Aquarelle.



Fig. 2. *O Menino da bandeira branca* [Le Garçon de la bannière blanche], de Avelino Cunhal (n° 18)



Fig. 3. *Resistência* [Résistance], de Júlio Pomar (n° 52)



Fig. 4. *Aquarela* [Aquarelle], de Arnaldo Louro de Almeida (n° 22)



Fig. 5. *Guerra* [Guerre], de José Maria Lima de Freitas (n° 39)

Les douze travaux ont été saisis et emmenés au siège de la PIDE, dans la rue António Maria Cardoso, à Lisbonne. Le Comité d'organisation des EGAP a rédigé d'immédiate une Demande au ministre de l'Intérieur, signée par Francisco Keil do Amaral, Roberto Araújo, Arlindo Vicente et Almeida Segurado, sollicitant des éclaircissements sur la saisie des œuvres d'art, car elle était l'entité « responsable de la possession, la conservation et le retour des travaux à la date limite de l'exposition », et demande de plus

- a) que ces travaux puissent être livrés en sorte que nous puissions retourner à leurs propriétaires;
- b) que Votre Excellence nous veuille communiquer le fondement qui a conduit les employés à cette appropriation, pour la première fois dans l'histoire des arts plastiques dans ce pays, de sorte que,
- c) de notre part, nous permettant d'informer leurs auteurs, des raisons pour lesquelles ils ont été privés de poursuivre cette exposition.<sup>13</sup>

Cela a été la première Demande d'une série de correspondance entre le Comité d'organisation des EGAP et le ministère de l'Intérieur, et entre ce dernier et la PIDE<sup>14</sup>, dans une affaire qui rapidement a débordé les frontières de l'exposition et de la SNBA, en particulier car le MUD Juvenil a pris position et a publié un communiqué en français.

Aussi le lendemain, et en guise de parodie, ou provocation, des artistes ont été publiés, dans le journal *Diário de Notícias*, une annonce fait par un fictif « José Estevão de Faria, 32, rue Barata Salgueiro, rc », dont le texte est le

<sup>13</sup> Demande datée du 19 juin (voir note suivante).

<sup>14</sup> Datée du 15 mai, une lettre du Bureau du ministère de l'intérieur (n° 1109-L-491/2807) adressée au directeur de la PIDE, décrète que s'informer « les signataires [les artistes avec des œuvres saisies] que les peintures sont à leur disposition, mais ne peuvent pas être exposés ». Dans une autre Demande, le Comité d'organisation a affirmé n'avoir aucune réponse à sa demande antérieure et que, d'autre part, « certains des auteurs des tableaux saisis ne peuvent pas passer à la Direction de la PIDE, une personne pour être en prison [il s'agit de Júlio Pomar] e et d'autres parce qu'ils vivent loin de Lisbonne et avec des tâches qui ne leur permettent pas de se rendre là » et ont réitéré la demande que les travaux doivent être livrés à SNBA (Lettre du 17 juin 1947). Deux jours plus tard, la SNBA continue à protester parce que les travaux étant confié à elle, donc devrait être renvoyés, car elle est, sur le cas, le médiateur des artistes (Lettre du 19 juin 1947); cette position est prise probablement pour empêcher les artistes de se rendre au siège de la PIDE, pour lever les tableaux, et donc échapper à l'interrogatoire qui si devinait, mais cette tactique dilatoire n'a pas réussi (CA-CMD, cx. 16 - Processo ANTT-PIDE/DGS-SC-494/47-4925).

suivant: « Au voleur. Qui, le 13 mai, a volés des tableaux à la rue Barata Salgueiro<sup>15</sup>, on demande à envoyer coupon de gage. »<sup>16</sup>. Blague qui a provoqué la colère de la PIDE, probablement pour être exposée publiquement, et avec plaisanterie, leur intervention, mais ayant des conséquences pour les artistes, comme nous le verrons.

Une autre conséquence immédiate de cette action de pouvoir, à deux jours de la fermeture de l'exposition, a été l'effet paradoxal produit, puisque « après cela, le public a augmenté: tout le monde voulait voir les grands espaces vides, où seulement

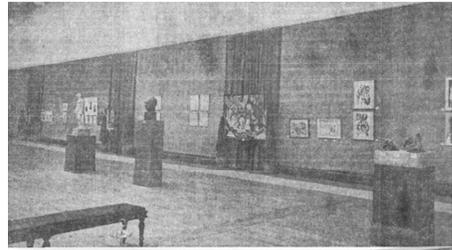


Fig. 6. Vue de la 2e exposition, après et avant la saisie

se conservaient les numéros correspondant à des œuvres qui n'étaient pas là... » (Dionísio 1975). Une autre conséquence a été le report de la conférence « Le problème de l'Art au Portugal », par Manuel Mendes qui devrait avoir lieu le 15 mai.

Contrairement à une ordonnance du ministre, les douze travaux ont été renvoyés et livrés à Domingos Alvares da Cunha, chef de l'administration de la SNBA<sup>17</sup>, « dans le même état de conservation et de propreté » de la saisie<sup>18</sup>. Toutefois, les artistes ont été intimés à se déplacer au siège de la PIDE, pas plus pour soulever les œuvres, mais pour être interrogés d'une manière intimidatrice sur leur appartenance au MUD Juvénile, s'ils connaissaient les membres du Comité de leur Direction provisoire et finalement s'ils savaient et étaient d'accord avec un communiqué écrit en français par cette organisation et dirigé aux exposants; ces artistes étaient encore obligés d'écrire sur une feuille blanche le titre de leur tableau saisi, leur nom complet et respective adresse, en datant et en signant ce document, de sorte que la PIDE puisse confronter

<sup>15</sup> C'est l'adresse de la SNBA.

<sup>16</sup> Annonce dans le Diário de Notícias, le 14 Mai 1947 (CA-CMD, cx. 16 – Processo ANTT-PIDE/DGS-SC-494/47-4925).

<sup>17</sup> Cette ordonnance est réitérée par le ministre au directeur de la PIDE, dans une lettre du 24 juin, après le retour des œuvres (CA-CMD, cx. 16 – Processo ANTT-PIDE/DGS-SC-494/47-4925).

<sup>18</sup> *Auto de Entrega*, 23 Jun. 1947 (CA-CMD, cx. 16 – Processo ANTT-PIDE/DGS-SC-494/47-4925).

leur calligraphie avec l'original manuscrit de l'annonce écrit pour le journal, en essayant d'identifier l'auteur de la 'blague', une tâche qui s'est révélée improductive comme on peut confirmé par le propre rapport de la police.

Avelino Cunhal, José Maria Viana Dionísio et Mário Dionísio ont été les premiers interrogés, le 30 Juin au siège de la PIDE à Lisbonne; le lendemain ce fut la fois de Júlio Pomar qui était détenu dans la prison de Caxias, et de Maria Keil; deux jours plus tard, ils ont été interrogé Arnaldo Louro de Almeida; le 5 Juillet ce fut la fois de Lima de Freitas; le 9 juillet ils auditionnait Manuel Filipe<sup>19</sup>, demeurant à Leiria; à la délégation de la PIDE à Porto, ils ont écouté des déclarations de Nuno Tavares et de Rui Pimentel le 15 juillet; l'auteur de l'œuvre 'sans nombre' n'a jamais été identifié et, en conséquence, n'a pas été écouté par la police politique.

Presque toutes les artistes interrogés nient appartenir à le MUD Juvénile ni connaître des membres de leur Comité et disent qu'ont pris note de cette déclaration seulement à ce moment; il existe néanmoins quelques exceptions à ces déclarations, généralement faux: Júlio Pomar affirme appartenir au Comité du MUD juvénile, mais ne connaît pas les autres membres, en niant aussi la responsabilité de cet organisme dans le communiqué; Louro de Almeida a dit que peut-être Castro Rodrigues, qu'il connaît, fasse partie du comité de la Direction; et Rui Pimentel (ARCO) a déclaré qu'il a adhéré au MUD Juvénile mais son activité s'est limitée à des signatures de protestations et est déjà éloigné de l'organisation.<sup>20</sup>

Pour avoir écrit une lettre à la Direction de la SNBA en déplorant que la livraison des tableaux à la SNBA n'ait pas « constitué le terme de cette humiliation inutile et dénuée de sens imposée aux artistes, donc les auteurs des peintures saisies ont été convoqués à des interrogatoires par la PIDE », les membres du Comité d'organisation des EGAPs, Francisco Keil do Amaral, Almeida Segurado, Roberto Araújo et Arlindo Vicente, ils ont été convoqués aussi à prête des déclarations individuellement, au 10 juillet.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Pour Manuel Filipe c'était la dernière fois aux EGAPs et pendant une douzaine d'années il arrête de peindre et d'exposer, en canalisant son intervention sociale à l'enseignement, notamment, en réalisant un Compendium de Dessin pour les lycées. Face aux menaces de la PIDE pendant l'interrogatoire qu'il souffrirait des sérieuses complications dans leur vie professionnelle, et qu'il pourrait être destitué du Lycée s'il insistait à montrer ce type de travail, Filipe, au contraire de deux ans avant face à d'autres intimidations, abandonne la peinture parce, pendant ce temps, il est créé famille (*Fase negra de Manuel Filipe*, 1979).

<sup>20</sup> CA-CMD, cx. 16 – Processo ANTT-PIDE/DGS-SC-494/47-4925.

<sup>21</sup> *Ibid.*

Cette intervention de la police, avec tous ces événements ultérieurs, a eu des conséquences dans les éditions suivantes:

– Une plus visible, ce qui était l'exigence de la censure préalable à la 3<sup>e</sup> EGAP qui impliquait une inspection par la PIDE, à la veille de l'inauguration<sup>22</sup>; et ainsi, le 30 avril 1948 « se déplace à la Société un lieutenant de la police politique qui a visité l'exposition en cas de falloir enlever des œuvres qui considéraient de caractère politique et sociale, selon l'orientation donnée précédemment dans un communiqué officiel, ce qui ne venait pas à se produire » (Tavares 2006: 136 sq.).

– Le retrait soudain et imprévisible des œuvres de certains exposants liés au surréalisme, à la veille de la 3<sup>e</sup> EGAP, en provoquant une rupture dans le front uni des artistes.<sup>23</sup>

– Un autre conséquence était une probable auto-censure des artistes exposants, peut-être relativement au thème manifeste dans l'œuvre, mais certainement dans les titres donnés aux œuvres exposées; les titres des œuvres de thème socio-politique des artistes néo-réalistes étaient depuis lors, beaucoup plus modérés de ce qu'aux précédentes expositions; il n'y avait plus de *Résistance(s)* ni de *Guerre(s)* ni de *Drapeau(x)* ni de *Prisonnier(s)* ni de *Désespoir(s)*. Bien sûr, ce n'est pas d'exclure que le changement ait été provoqué par l'évolution artistique elle-même des créateurs, mais sous conditions de censure annoncée, c'est de placer l'hypothèse d'une certaine auto-modération.

– Toutes les expositions suivantes ont continué à avoir cette censure préalable.

Si depuis les EGAP sont devenues « moins “ féroce ” que les précédents » (*Impressões da 3<sup>a</sup> Exposição... 1948*), elles devenaient, pour un autre point de vue, « un défi à la sensibilité et à l'intelligence » (*A III Exposição... 1948*), non seulement artistiquement, mais aussi politiquement. Et malgré de ces conséquences, pour le groupe organisateur des expositions ce qui importait c'était que les EGAP ont continués à se réaliser et ont réussi à subsister jusqu'en 1956, presque avec le même vigueur, et avec les caractéristiques « d'un salon indépendant et expérimental » (Nobre 1956), en restant côté à côté, de peintres, de sculpteurs et d'architectes, de tous les âges et des tendances, et avec la même

<sup>22</sup> Depuis la 3<sup>e</sup> EGAP les expositions ont une obligatoire censure préalable. La SNBA essaye encore qu'est elle-même à exercer cette action, mais infructueusement, car après des contacts entre la Direction de la Société et la PIDE, ils n'arrivent pas à accord.

<sup>23</sup> Un jour avant la visite de censeur de la PIDE et à la veille de l'inauguration, parce qu'ils n'étaient pas d'accord cet acte censorial, huit artistes – Alexander O'Neil, António Pedro, António Domingues, Fernando Azevedo, Pereira Moniz, José Augusto França, Marcelino Vespeira et Mário Cesariny – enlèvent leurs 38 œuvres ; le catalogue est également retiré de la circulation (França 1991: 384).

« grande affluence de visiteurs, de toutes les classes sociales, jamais vu dans des expositions artistiques de ce genre » (Q.[Quintinha] 1948), et sous les circonstances politiques défavorables dans lesquelles elles se sont réalisés.

Au total, les dix éditions des EGAP ont mobilisées 281 artistes et ont présentées 2788 œuvres, sans aucun doute des nombres considérables dans le panorama artistique portugais. Finalement, il faut rapporter certaines des significatives conquêtes des EGAP malgré le contexte rétrograde et censorial :

1 – la diversité et l'expérimentation artistique qui transpercent ces salons, marquent de manière indubitable et indélébilement une ouverture à la modernité ;

2 – celui-ci était, décidément, un lieu de convergence et de l'unité où « ont éclate les nouvelles générations, entouré à la fois dans les nouvelles formulations du surréalisme, ou bien en esquissent [...] un nouveau réalisme de matrice humaniste » qui, à un certain moment, « donne le ton dominant à ces expositions » (Soares 1956 : 468) ;

3 – par la diffusion systématique et par le grand engagement de certains artistes et organisateurs, il y avait une tendance qu'il s'est cimenté, comme s'été reconnu immédiatement au bilan réalisé dans la préface du catalogue de la 10<sup>e</sup> exposition :

un autre trait, non moins important à l'histoire de ces dix expositions [...] est le fait qu'elles ont apportée au public pour la première fois, le mouvement connu sous le nom de néo-réalisme, au point que l'histoire du néo-réalisme dans les arts plastiques, au Portugal, est en grande partie l'histoire des Expositions Générales des Arts Plastiques (*X Exposição Geral de Artes Plásticas 1956*),

ou mieux encore, l'histoire du néo-réalisme, mouvement culturel et artistique qui avait des intentions d'intervention, socialement transformatrices, ne se peut pas faire sans l'histoire des EGAP ;

4 – ces conquêtes contribuent à une ouverture et à une diversité dans le panorama artistique portugaise, en apportant au public les problèmes de la moderne architecture, faisant resurgir la gravure, comme une forme d'art populaire et démocratique<sup>24</sup>, en promouvant le renouvellement des arts populaires – de la tapisserie à la broderie, de l'azulejo à la céramique, des œuvres

<sup>24</sup> Présent depuis la première EGAP, la gravure prend à chaque édition, plus d'importance, pour devenir autonome en une section à l'exposition de 1953, conséquence du potentiel et de l'intrinsèque force de l'action artistique et sociale de ce moyen, et pour laquelle très tôt Júlio Pomar a appelé l'attention, par exemple dans son article « O pintor e o presente » [Le peintre et le présent], en 1947, dans la *Seara Nova*.

en verre aux pièces en cuivre – en montrant le design de meubles et de panneaux décoratifs pour les espaces intérieurs, ou même des expériences autour de la scénographie, comme des exemples de liaison inter-arts; de manière analogue, la divulgation dans ce contexte expositif d'autres arts considérés comme mineurs, tels que les arts graphiques ou la publicité dans ses nombreuses formes, des cartes à des affiches, ou la présence constante d'illustration, ou l'inclusion de la photographie ;

5 – les EGAP ont contribuées de manière décisive à casser le milieu restreint et élitiste dominante dans les arts. Avec cette dynamique de « centre vivant de convivialité » entre des artistes et des publics créé autour des expositions, avec la participation des « couches culturelles hétérogènes » (Soares 1956 : 468), il se produit aussi une plus grande compréhension et un élargissement des « frontières de l'acceptation de l'art moderne » (Nobre 1956) et une conséquente adhésion par l'actualisation du goût esthétique.

Toutes ces contributions et réalisations démontrent que les EGAP ont été, en substance, une preuve de résistance et de lutte par une création artistique libre, contre la répression politique et la censure, de la part des centaines d'artistes qui y ont participé.

**Luísa Duarte Santos**

*luisaduartesantos@gmail.com*

Instituto de História da Arte (FCSH, UNL)

Rua José Afonso, n° 14–6° C

2625 Póvoa de Santa Iria

PORTUGAL

## Bibliographie

- A III Exposição Geral de Artes Plásticas. 1948. – *Arquitectura*, 23–24, 35–38.
- Dionísio, M. 1945. O princípio dum grande pintor. – *Seara Nova*, 956, 232–234.
- Dionísio, M. 1946. Uma grande exposição de artistas independentes. – *O Globo*, 31.07, 1, 3.
- Dionísio, M. 1975. Para a história da resistência portuguesa. – *Diário de Notícias*, 5 Mar., CA-CMD-RI-DA-3-doc.4.
- Dionísio, M. 2009. *Entre Palavras e Cores: alguns dispersos (1937–1990)*. Lisboa: Livros Cotovia / Casa da Achada.
- França, J.-A. 1991. *A arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand.
- Impressões da 3ª Exposição Geral de Artes Plásticas em que se reúnem 250 trabalhos. 1948. – *Diário de Lisboa*, 9133, 6.
- Lobo, H. 1947. Panorama: Segunda Exposição Geral de Artes Plásticas. – *Vértice*, 46, 62–67.

- Nobre, R. 1956. Dez anos de Exposição Geral. – *O Primeiro de Janeiro*, [coupure de presse] CA-CMD RI-OA-4 doc.36.
- Pamplona, F. 1947. A «Frente Popular» da arte ou a «unidade» no pessimismo e na desordem manifesta-se numa exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes... – *Diário da Manhã*, 5744, 1.
- Q., J. [Quintinha, J.] 1948. A 3ª Exposição Geral de Artes Plásticas... – *República*, 1 e central CA-CMD RI-SA-CP.
- Referências da Imprensa à 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas. 1947. – *Horizonte*, 11–12, 3.
- Ribeiro, R. 2003 – Ao lado dos outros vou crescendo. – R. Ribeiro, coord., *Um tempo e um lugar: dez exposições gerais de artes plásticas*. Vila Franca de Xira: C.M.V.F.X./Museu do Neo-Realismo, 18–20.
- Rodrigues, F. C., Dionísio, E. 2009. *Um cesto de cerejas: conversas, memórias, uma vida*. Lisboa: Casa da Achada – Centro Mário Dionísio.
- Rosas, F. 1994. O Estado Novo (1929–1974). – J. Matoso, dir., *História de Portugal*, 7. Lisboa: Círculo de Leitores, 291–299, 353–415.
- Soares, M. G. 1956. A X Exposição Geral de Artes Plásticas. – *Vértice*, 156, 467–470.
- Sousa, E. 1946a. Três pintores do nosso tempo. – *Mundo Literário*, 12, 11, 16.
- Sousa, E. 1946b. Rumos da pintura. – *Seara Nova*, 990, 223–225.
- Tavares, C. A. 2006. *A Sociedade Nacional de Belas-Artes: Um século de História e de Arte*. [Vila Nova de Cerveira]: Projecto, Núcleo de Desenvolvimento Cultural de V. N. Cerveira/Fundação da Bienal de V. N. Cerveira.
- Da existência dum público solicitado e interessado. 1947. – *Horizonte*, 11–12, 1, 15.

## Archives

- Archives de la Fundação Mário Soares (FMS-CC)
- Archives de la Casa da Achada – Centro Mário Dionísio (CA-CMD) – Processo ANTT-PIDE/DGS-SC-494/47–4925
- Archives du Museu do Neo-Realismo (MNR)

## Catalogues

- Exposição Geral de Artes Plásticas*, 1946. Lisboa: S.N.B.A.
- 2ª Exposição Geral de Artes Plásticas*, 1947. Lisboa: S.N.B.A.
- X Exposição Geral de Artes Plásticas: 194[6]-1956 Dez anos de Exposição Geral de Artes Plásticas*, 1956. Lisboa: S.N.B.A.
- Fase negra de Manuel Filipe*, 1979. Lisboa: Filográfica (imp.)