

Drummond ET L'EXPÉRIENCE DU REGARD¹

Celia Pedrosa
Universidade Federal Fluminense

RÉSUMÉ:

Lecture de la manière dont l'expérience du regard s'organise et se déploie dans la poésie de Carlos Drummond de Andrade. Fondamentale pour la figuration de la subjectivité lyrique et de sa relation problématique avec la réalité vécue, au présent aussi bien qu'au passé, cette expérience permet de penser le dialogue critique établi par la poésie drummondienne avec le paradigme occidental de la vision éclairée et le processus dialectique de sa réaffirmation et déconstruction dans la Modernité, révélé, entre autres aspects, par la valeur attribuée à la photographie.

RESUMO:

Leitura do modo como a experiência do olhar se organiza e desdobra na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Fundamental à figuração da subjetividade lírica e de sua relação problemática com a realidade vivida, no presente como no passado, essa experiência permite pensar o diálogo crítico estabelecido pela poesia drummondiana com o paradigma ocidental da visão esclarecida e com o processo dialético de sua reafirmação e desconstrução na Modernidade, revelado, entre outros aspectos, pelo valor atribuído à fotografia.

MOTS-CLÉ:

poésie, modernité,
visualité

>>

PALAVRAS-CHAVE:

poesia, modernidade,
visualidade

... devenue image, la voici instantanément convertie en l'insaisissable, l'inactuel, l'impassible, non la même chose éloignée, mais cette chose en tant qu'éloignement, la chose présente dans son absence, saisissable parce qu'insaisissable, surgissant dans la qualité de disparue, le retour qui ne revient pas, le cœur de l'étrange lointain comme vie et cœur unique de la chose.

Maurice Blanchot

54>55

Dixième livre de Carlos Drummond de Andrade, paru en 1962, *Lição de coisas* [*Leçon de choses*] est considéré par Antonio Candido comme un mouvement de retour à la sérénité esthétique. Découlant de la configuration du discours poétique en tant que simple reconnaissance et enregistrement de l'événement, sans incertitudes ni problématisations, cette sérénité serait la caractéristique de *Alguma poesia* [*Quelque poésie*] et de *Brejo das almas* [*Marigot des âmes*], les deux premiers livres de l'auteur, parus respectivement en 1930 et 1934. Entre les deux, de *Sentimento do mundo* [*Sentiment du monde*], de 1940, à *Fazendeiro do ar* [*Fermier de l'air*], de 1954, une autre phase aurait eu lieu, marquée par l'inquiétude crispée, par l'oscillation entre le moi, le monde et l'art. De ces marques viendrait donc, selon le critique, la force de la poétique de Drummond, partagée entre la conscience de l'inévitabilité de la crispation et la nostalgie de la vision sereine, semblable à celle du bœuf. De son pâturage sans problèmes, celui-ci observerait notre incapacité à nous organiser avec calme, en communion permanente et nécessaire avec la nature, comme nous le figure le poème "Um boi vê os homens" [Un bœuf voit les hommes], dans *Claro enigma* [*Claire énigme*], de 1951:

(...) Coitados, dir-se-ia que não escutam
nem o canto do ar nem os segredos do feno,
como também parecem não enxergar o que é visível
e comum a cada um de nós, no espaço.² (Andrade: 250)

Dans sa lecture, Antonio Candido utilise ces images associées à la vision sans pour autant s'y attacher plus longuement, dans leur spécificité constitutive, soucieux qu'il est d'entamer une recherche plus vaste fondée sur le thème psychologique de la crispation. Il est pourtant conscient du fait que celle-ci n'est qu'un thème parmi d'autres qui demande à être confirmé par une analyse formelle. Cette conviction est certainement ce qui l'amène à nuancer ses évaluations et à signaler l'affirmation du fait en soi, ou bien l'absence d'une problématisation ostensible dans ces livres où régnerait, souveraine, la simple circonstance enregistrée avec une relative gratuité (Candido 1970: 93-122). De telles nuances suggèrent d'autres lectures et la nécessité même d'une approche plus restreinte de la conception lyrique constituée par différentes manières de configurer l'expérience du regard. La curiosité par rapport à cette lecture alternative est encore plus aigüe quand on s'y trouve confronté, très exactement dans le livre *Lição de coisas*, et, intervenant pratiquement comme clôture et synthèse, avec le poème "Cerâmica" [Céramique]. Minime mais inquiétant, il vient bouleverser, précisément par la façon de regarder qui y est mise en scène, la sérénité objective du simple enregistrement dont la prépondérance est identifiée par Candido: "Os cacos da vida, colados,/ formam uma estranha taça./ Sem uso/ ela nos espia do aparador"³ (*idem*: 407).

>>

Court et simple, le poème se présente effectivement comme l'identification descriptive et apparemment neutre d'une perception visuelle. Mais il le fait de manière à constituer son évidence en tant qu'image. En ce sens, celle-ci devient le signe de cette inquiétante étrangeté qui, selon Freud, adviendrait des choses simultanément proches et lointaines, intenses parce que distantes, étranges parce que proches. C'est cette sensation que l'on retrouve formulée par Maurice Blanchot, dans la citation en épigraphe sur l'effet révélateur de l'image (1987: 257). Réunies dans un seul tableau objectif et, plus encore, associées par la logique syntaxique et sémantique du premier vers, *vie* et *tasse* demeurent pourtant irréductibles l'une et l'autre, composantes

d'une métaphore irrésolue et en cela plus significative. C'est ainsi qu'elle ressemble à une mosaïque dont la forme finale demeurerait autre par rapport aux fragments réunis dont elle a été constituée. Cette image de la vie réduite à la banalité de la tasse recollée, ainsi que, réciproquement, celle de la tasse élevée à l'abstraction et à la généralité d'une vie brisée en tessons suggèrent intimité et compréhension et, en même temps, extériorité et inaccessibilité.

56>57

Le cadrage visuel de cette céramique bifrontale sera en outre renforcé par une façon de regarder également ambiguë. Celle-ci bouleverse le lieu et le sens habituel des choses, de même qu'elle bouleverse la relation entre sujet et objet, devenus ici étrangement équivalents. Parce qu'il regarde la tasse sur le buffet en tant que chose sauvage, une fois perdue la domesticité que lui confère l'usage quotidien, le sujet lyrique finit par lui concéder une vie inattendue faite de regards. À travers de ces regards, il se concrétise alors dans le poème sous la forme du *nous*, tout en devenant lui aussi, en retour, l'objet d'une inquiétante vigilance. Et, pendant qu'il épie, ce regard dépasse de loin la condition d'un simple enregistrement, tranquille et désarmé.

L'étymologie nous confirme en effet que, dès son origine indo-européenne, le verbe épier renvoie aussi bien à l'idée de spéculer qu'à celle d'examiner, à celle de penser qu'à celle de voir, de près comme de loin, par conséquent. Épier et spéculer, en tant que manières de voir et de penser, sont des expériences simultanément du dedans et du dehors dans lesquelles l'homme se constitue en sujet et en objet parce qu'il voit, parce qu'il se voit se regardant, parce que sa vision de l'autre est aussi sa visibilité pour autrui. Épier et spéculer sont ainsi, de façon semblable, des modes de réflexion – de réfléchir, de voir, se voir – et ce n'est pas par hasard qu'ils partagent la même origine du *speculum* / miroir, lieu par excellence de l'image comme appréhension simultanée de la ressemblance et de la diversité, du dedans et du dehors, où tous les êtres ont identifié leur forme et, avec elle, leur spectre.

Répercutant poétiquement cette trajectoire instigatrice,

celle d'un mot et, avec elle, celle d'une expérience refoulée de la pensée et de la vision en Occident, Drummond va déconstruire l'idée de paysage comme objet de contemplation et le mettre en évidence comme étant le lieu et le temps d'un processus de réflexion, de vision, de pensée et devenir, ouvert et imprévu, et devant lequel nous, qui voyons et pensons, devenons également "Contemplés./soumis/ nous en sommes la pâture./nous sommes le paysage du paysage"⁴. C'est ce que nous dit le poème "Paisagem: como se faz" [Paysage: comme on le fait], du livre *As Impurezas do Branco* [*Les impuretés du blanc*], de 1973, dont le titre, d'ailleurs, par sa suggestive polysémie, ouvre d'autres possibilités interprétatives pour le rapprochement entre les expériences de voir, d'écrire, de peindre, de penser, de vivre. >>

En tant que paysage, composition d'une image visuelle et mise en scène de l'expérience du regard, le poème devient alors une cristallisation paradoxale d'une certaine forme indéterminée, ouverte, spectrale – cristallisation réverbérante qui redimensionne et impose aux êtres un mouvement inattendu. C'est ainsi que la tasse, immobile sur le buffet familial, mais animée d'une étrange vie à travers le regard, bouleverse l'immobilité du sujet qui, spectateur en expectative, la contemple. Un peu comme si, à travers cette fixation, cet "enregistrement", nous étions en train de réapprendre à voir le visible, à penser en voyant, à voir en pensant. Et ce à la manière de Cézanne qui a révolutionné la peinture dans la modernité en cherchant à soumettre la réalité à un effort d'attention objective et paralysante, de façon à ce que, dans chacun de ses aspects les plus minimes, elle nous fasse voir, paradoxalement, la contingence la plus absolue et la plus fugace. Sur cette réalité et sur lui-même, le peintre Cézanne, faisant écho au poème de Drummond, déclare: "Je suis la conscience du paysage qui se pense en moi".

Cette valeur paradoxale que Cézanne attribue à l'exercice pictural du regard se présente itérativement sous différents aspects tout au long de l'exercice poétique de Drummond. C'est la raison pour laquelle celui-ci tient pour fondamental l'effort de

figuration de la *contingence essentielle*, selon l'expression de Roberto Schwarz, à propos du célèbre poème "No meio do caminho" [Au milieu du chemin]. Ici, l'apparente simplicité de l'enregistrement visuel d'un événement immobilisé et vidé, en principe, par la répétition, par l'objectivité, par la fatigue des rétines qui le cadrent, puise sa force interrogative et son mouvement directionnel dans cette apparence même.⁵ Faisant partie de *Alguma poesia*, mais publié deux ans auparavant en 1928 dans la *Revista de Antropofagia*, ce poème est emblématique du choix qui va situer Drummond, dès le début de sa production, dans une perspective bien différente de celle qui passionnait notre Modernisme mobilisé par la croyance euphorique du "voir avec des yeux libérés", de façon à capter la poésie existant dans les faits, comme Oswald de Andrade l'avait postulé peu avant dans le *Manifesto da poesia do pau-brasil*, de 1924.

La conscience de l'obstacle inamovible que représente la pierre motive bien entendu chez Drummond un regard mélancolique, ironique, doté d'une vie si précocement fatiguée qu'elle semble indépendante de celle du reste du corps du jeune poète. Celui-ci, des années plus tard dans *Claro enigma*, radicalise la compréhension de cet obstacle dans le poème intitulé bien à propos "Opaco" [Opaque] (260), confondant l'objet qui empêche la vision avec sa propre vue qui se limite d'elle-même. L'étrangeté significative de ce regard qui possède une vie en soi et qui s'impose, y compris contre la volonté du sujet lyrique – puisque, dans les deux poèmes, il la constate simplement, entre apathie et perplexité – réapparaît d'innombrables fois par le biais d'un recours typique du langage drummondien.

Ce recours consiste à fragmenter l'image corporelle en morceaux qui, loin de renvoyer métonymiquement le lecteur à une certaine idée de complétude ou d'inter-action intime entre la partie et le tout, accentue la discorde, la différence, l'impossibilité de la réunion. Si ce recours fait fréquemment appel aux mains et leur donne le relief avec lequel le poète écrit ou cherche à s'approcher de ses compagnons – mains sales, mains penchées,

mains qui conversent – il est encore plus souvent utilisé avec les yeux qui figurent comme la principale référence de la subjectivité lyrique dans sa relation amoureuse, inquiète et souffrant avec le monde. Ainsi, dans le poème “Os rostos imóveis” [Les visages immobiles] de *José*, de 1942, la mort est définie comme “douce paix sans yeux, dans l’ombre”⁶; et dans “Mundo grande” [Grand monde] de *Sentimento do mundo*, devant la souffrance et le doute, le poète suggère, pour lui-même et pour qui le lit : “Ferme les yeux et oublie”.⁷ Toutefois, il imagine en même temps que de l’ombre de la mort et de l’oubli peuvent surgir de manière inattendue des yeux étincelants qui seraient des augures d’où “se lèvera notre aurore”. Dans cette belle image, l’aurore, tant de fois évoquée par le poète, se révèle simultanément constituée et constituante, résultat et condition du voir. >>

Elle est figuration aussi bien du regard en attente que de ce qu’il attend, car elle se crée en lui et elle le crée, dans l’interrelation entre le dedans et le dehors, entre le sujet et l’objet, entre l’homme et le monde. L’aurore représente, en outre, la manière dont s’ébauche dans ce regard une imprécise utopie faite de couleurs, de rouge et de blanc, de sang et lait, comme dans le poème “A noite dissolve os homens” [La nuit dissout les hommes], de ce même livre, et dans “Morte do leiteiro” [Mort du laitier], de *A Rosa do povo* [Rose du peuple]: “Da garrafa estilhaçada,/ no ladrilho já sereno/ escorre uma coisa espessa/ que é leite, sangue...não sei./ Por entre objetos confusos,/ mal redimidos da noite,/ duas cores se procuram,/ suavemente se tocam,/ amorosamente se enlaçam,/ formando um terceiro tom a que chamamos aurora” (165-6).⁸

Par l’exercice du regard, donc, les choses sont perçues telles que le sujet les aperçoit et se constituent en tant que pure contingence, obstacle à la paix, à l’immobilité et au définitif, provoquant par conséquent fatigue, mélancolie et inquiétude. Ces sentiments sont imbriqués au moyen de l’ironie dans la poétique de Drummond, de façon à empêcher qu’elle ne s’affirme soit par l’auto-commisération, soit par l’euphorie de la quête et de la

découverte. Ce paradigme, ainsi que son inflexion émotive, parcourt toute l'œuvre du poète, empêchant que l'on puisse identifier des phases aussi antagoniques que celles initialement indiquées par A. Candido, polarisées entre les simples enregistrements visuels et l'intense *problématisation* d'un "monde retors". Cependant, au lieu de cette polarisation, on peut sentir des différences assez significatives soit dans le choix de groupes d'images, soit dans l'emphase éthique et psychologique, qui peuvent servir à indiquer d'intéressantes nuances constructives de ce paradigme tout au long de ses livres.

60>61

Ainsi, dans les deux premiers ouvrages, comme l'avait remarqué le critique, on peut en fait percevoir un premier mouvement de l'affirmation du regard comme instrument de l'enregistrement des événements et de l'adhésion immédiate à la vie. Au moment de la publication de son œuvre contenant le célèbre "Poema de sete faces" [Poème aux sept faces], le poète se définit au moyen d'yeux qui ne demandent rien, qui se laissent simplement aller au plaisir visuel du tramway rempli de jambes blanches, noires et jaunes. A partir de cette immersion dans le plaisir visuel et dynamique de la ville, le poème paraît fragmentaire, composé d'une succession d'images disparates équivalentes aux autres facettes du poète, dont l'identité devient ainsi multiple.

Cependant, ce regard kaléidoscopique, fragmenté, qui semble tout vouloir embrasser, loin de motiver une simple euphorie de la vision, est déjà qualifié de problématique, dans la mesure où s'oppose à lui, dans le même poème, un cœur qui se questionne sur le sens de tout ce torrent d'images visuelles. On retrouve là le procédé mentionné ci-dessus de fragmentation corporelle, sorte de métonymie mal résolue, comme la métaphore dans "Céramique" qui, tout en accentuant des parties du corps tels que les yeux ou les mains, fait également ressortir leur désaccord.⁹ Et le désaccord entre les yeux et le cœur, ainsi que la *problématisation* du simple enregistrement qu'il implique, réapparaîtront de nouveau, curieusement inversés, dans un autre

poème du même livre, "Coração numeroso" [Cœur nombreux]. Dans ce poème, le poète, étranger à Rio où il n'a de cesse de sentir le souffle du vent du Minas Gerais, finit par s'abandonner à la fascination de la ville. Cet abandon fasciné est rendu possible par la transformation du cœur en un tout multiple fait de ces mille images kaléidoscopiques qui l'ont déjà envahi et occupé, annulant l'éloignement de la perspective, à l'insu des yeux qui, inutiles, pleurent des rêves paralytiques et du mal de vivre: "O mar batia em meu peito, já não batia no cais./ A rua acabou, quede as árvores? a cidade sou eu/ a cidade sou eu/ sou eu a cidade/ meu amor" (19).¹⁰

Les yeux qui pleurent sont ceux qui, plus tard, s'ouvrent sur les nouvelles de la guerre comme des yeux qui ne verraient pas, des yeux qui poseraient des questions, tandis que l'amour, au contraire, essaie de faire en sorte qu'ils se ferment pour oublier la réalité, comme dans le poème "Outubro 1930" [Octobre 1930], également du livre *Alguma poesia*. Cette déstabilisation provoquée par l'inquiétude de la question, par l'ironique mélancolie de ce sujet qui sait que son désir et sa volonté sont partagés et inachevés, est déjà présente dans *Brejo das almas*, où le poème "Un homme et son carnaval" cesse d'être le registre d'une bienheureuse orgie visuelle, faite de déguisements de *bahianais* et d'égyptiennes, de rubans, de couleurs et de bannières de défilés, pour représenter une scène de "ondas de éter/ curvas curvas curvas" [ondes d'éther/courbes courbes courbes] (43), où le sujet lyrique sans regard se sent perdu, abandonné, noyé, comme A. Candido l'avait déjà remarqué dans l'essai mentionné. Et ce sujet exilé de lui-même et de l'espace qu'il habite, dont les yeux pleurent, posent des questions et se perdent au milieu de ce qu'ils voient, verra cette condition encore accentuée par le choix ostensible de la part du poète du regard qui épie, qui espionne. Aussi bien que ces objets présumables s'y soumettent réciproquement, immergés ainsi dans ce climat d'inquiétante étrangeté, de proximité distante, que nous identifions dans l'image de la tasse qui, sans usage, nous épiait depuis les étagères du buffet dans le premier poème commenté ici.

>>

Dans le "Poema de sete faces", "as casas espiam os homens" [les maisons épient les hommes] et la vie quotidienne devient un "vasto mundo" [vaste monde], sans rimes ni solution (3). Dans "Casamento do céu e do inferno" [Mariage du ciel et de l'enfer] du même livre, le diable épie avec un regard tors par les fentes domestiques ("frestas domésticas") de la maison familiale dont la familiarité se révèle ainsi pleine de mystères. Quand il revient à la condition du sujet et que c'est lui même qui épie, le moi lyrique le fait pour, à nouveau, enregistrer le malaise, l'éloignement, le doute. Dans *Alguma poesia* encore, dans le poème "Moça e soldado" [La fille et le soldat], notre vision est entraînée dans une rue banale, dans un décor prosaïque de jolies filles qui flirtent avec des soldats barbus, au long de vers rythmés et facilement reconnaissables par l'insistante répétition de "meus olhos espiam/ espiam espiam" [mes yeux épient épient, épient] (26) – des yeux qui, pourtant, séparés du corps, ne peuvent se dédoubler en aucun geste de rapprochement, et réaffirment la différence et la solitude. Dans le même livre, si le poème "Europa, França e Bahia" [L'Europe, la France et Bahia] créé un espace où, à partir du rêve, sont permis le rapprochement et la ressemblance entre des terres et des vies si éloignées, il insinue d'autre part le trouble causé par le cauchemar où, méfiants, des yeux épient d'autres yeux vigilants... Dans cet espace ambigu, si le cœur enthousiaste se hâte de battre au même rythme que celui de Lénine à Moscou, le regard attentif sonne l'alerte devant "um brilho estranho nos olhos" [un éclat bizarre dans les yeux] des bolcheviques dont l'histoire est alors perçue comme la création d'un *film*, d'une image, en même temps réelle et irréaliste, du lointain masqué en proche, de ce qui d'un côté est familier et de l'autre est si étrange (7-8).

Tout en indiquant que l'expérience du visible représente en fait une forme de médiation problématique entre la subjectivité lyrique et le monde qui l'entoure, cette association du regard corporel avec le regard de la caméra cinématographique – tous deux également perçus comme source de méfiance, d'étrangeté – indique aussi une façon de *contextualiser* la poétique

drummondienne devant un des principaux traits de la modernité, à partir du milieu du XIX^e siècle. S'en détache le processus de dénaturalisation des rapports entre vision et connaissance qui, au moins depuis l'allégorie platonicienne de la caverne, ont transformé la vision claire et ascétique, libérée des imperfections et des précarités du corps, en un emblème de la vérité philosophique. Ces rapports impliquaient la séparation entre rationalisme et sensibilité, entre pensée/vision et regard, ainsi qu'entre sujet et objet, entre dedans et dehors – séparation constituée à partir de la fixation d'une perspective statique et transcendante. La tentative de déconstruction de cette politique de la vérité et du sujet ascétique – intrinsèquement liée à celle de l'idéologie de la représentation mimétique – est déjà entamée par la philosophie nietzschienne. Au lieu de rejeter la vision à cause de son engagement envers cette politique, le philosophe se propose de repenser ses possibilités, signalant une pratique de la pensée analogue à celle d'une peinture qui aurait le courage de s'organiser par l'interaction entre la lumière et l'ombre, le dévoilement et l'occultation, propre à saisir la condition abyssale de tout ce qui est visible.

>>

Devient alors évidente la possibilité d'association entre ce postulat moderne et l'image de la *claire énigme* qui ne sert pas seulement de titre au livre de Drummond considéré comme le plus désengagé des événements et de leur enregistrement – présentant en épigraphe le vers emblématique "Les événements m'ennuient", de Paul Valéry. Mais cette possibilité est également sous-jacente, par exemple, dans un livre antérieur, *Rosa do povo*, considéré, au contraire, comme le symbole de son rapport majeur avec l'événement individuel et collectif le plus immédiat. On va cependant y trouver cette rose qui va figurer au travers des images comme une *fleur inaperçue*, dont le nom ne se trouve pas dans les livres. Imprévue et incompréhensiblement laide, elle est cette *forme incertaine* qui, du poème "A flor e a náusea" [La fleur et la nausée] (112), jette un pont à l'orchidée anti-euclidienne du poème "Áporo" [Aphorisme] (137).

Toutes ces images concernent une expérience de la connaissance où sujet et objet, ouverts à une fécondation mutuelle, représentent une expérience du regard dont la force est précisément constituée par l'acceptation de la précarité. Les yeux chassieux, assis par terre et sans défense, dans une rue de la capitale, objet de surveillance de la part de mélancolies et de marchandises, le sujet lyrique se constitue peu à peu comme une forme aussi laide et incertaine que celle de la fleur ou de l'insecte minuscule qui creuse la nuit et ses labyrinthes, sans connaître les issues ni les réponses, comme dans le deuxième poème ci-dessus mentionné. Ce type d'expérience sera encore défini dans le poème "Fragilité" appartenant aussi à ce livre, lorsque l'œil visite, embrasse les choses sans les réduire, choisissant le mouvement de l'arabesque autour de l'éternel inaccessible, au lieu de la ligne droite, de la perspective fixe, du sens unique.

Ainsi, la philosophie et la poésie modernes mettent à jour, par leur propre apparition euclidienne à l'intérieur de la culture idéaliste, cette réalité en même temps claire et énigmatique de l'expérience de la vie et de la pensée. Une telle dialectique va également présider à l'émergence de pratiques et de valeurs imprévues et déstabilisantes, associées à une vision telle qu'elle avait été potentialisée au tout début par le développement technologique issu du même modèle hégémonique de rationalité ascétique. C'est ce qui va arriver avec l'apparition de la photographie (comme plus tard avec celle du cinéma), signe initial d'une potentialisation technique du regard objectif, immunisé contre les fragilités du corps et les inquiétudes de la volonté et pouvant se reproduire indéfiniment ainsi que ses objets, sans distorsions.

Mais, comme le perçoit avec acuité Walter Benjamin, "la technique la plus exacte peut concéder une valeur magique à ses créations", et avec le développement et la généralisation de la photo, des procédés comme l'amplification, le zoom et la prise de distance de l'objectif vont révéler des virtualités jusqu'alors inconnues qu'il attribue à un "inconscient optique", semblable à

l'inconscient pulsionnel freudien et qui, bien évidemment, concernent une conception renouvelée non seulement du regard mais aussi du rapport qui, à partir de lui, s'établit entre sujet et objet (Benjamin 1985: 94). Excessifs devant les paramètres de l'objectivité optique commune, le rapprochement et l'éloignement obtenus par la technique estompent les frontières entre ces mouvements ainsi qu'entre l'étrange et le familier, remettant en question l'univocité de la référence visuelle objective et objectivée. Cet effet les rapproche de ceux que nous surprenons dans la vigilance du regard drummondien et dans son association avec l'image produite comme film – tous deux concernant un bouleversement visuel découlant de l'interférence du magique et de l'énigmatique dans des relations claires et objectives établies dans l'ordre spatial.

>>

Mais, en réalité, ce qui, à notre avis, singularise la vision photographique, est la force avec laquelle s'établit en elle une autre tension entre l'acte de reproduire et celui de transformer, entre rapprocher et éloigner. Cette tension concernerait cette fois-ci non plus la spatialité mais la temporalité qui, quoiqu'invisible, soutiendrait la production de cette forme de visibilité en lui conférant une valeur intense et paradoxale. Il est vrai que l'image photographique, quand elle se veut la reproduction d'une forme dans l'espace, finit par devenir, avant tout, la fixation d'un mouvement dans l'instant. Les fulgurations de ce geste sont innombrables et vont donner sens à la présence marquante de l'image photographique dans le discours poétique de Drummond, surtout à partir de son troisième livre, *Sentimento do mundo*, qui s'ouvre sur le poème qui lui donne son titre.

Là, le sujet lyrique, confus et solitaire, définit aussi bien sa condition que celle du monde par une image en même temps affective et visuelle, où se mêlent clarté et ombre, attente et défiance, au moyen d'un autre mélange, entre les temps, entre commencement et fin, avant et après – "cette aube plus nuit que la nuit". Quoique ce mélange de couleurs et de temps ne surgisse que cristallisé en images qu'à la fin du poème, il renvoie à ce qui,

en réalité, l'organise depuis le début. L'aube y concerne aussi bien le lever du jour encore prêt à s'éveiller au moi lyrique que la venue d'un nouveau temps d'utopie pour tous les hommes, et, surtout, d'un temps déjà écoulé, Elle désormais est devenue nuit et, pourtant, le jour renaît dans le poème à travers les souvenirs égrenés, souvenirs goutte à goutte.

Ce travail avec le temps autour des souvenirs – fondamental pour Drummond à partir de là – sera rapidement visible dans le poème qui suit, "Confidência do itabirano" [Confidence de l'itabirano¹¹] justement lors de la première apparition, dans l'œuvre du poète, d'une référence à la photographie, articulant deux vers qui sont devenus célèbres parce qu'emblématiques de sa poétique: "Itabira é apenas uma fotografia na parede./ Mas como dói!" (65).¹² Si, dans le premier livre du poète, comme nous l'avons déjà vu, l'identité lyrique est présentée comme multiple, à sept faces, en fonction d'un regard qui se disperse, fragmentaire, en différents espaces du paysage urbain, cette identité, aussi conflictuelle soit-elle, va maintenant se caractériser en fonction d'un regard qui, à travers la photo, marque une tension entre des temps divers. Et si, pour identifier le premier, nous employons la notion de *regard kaléidoscopique*, créée par Julia Kristeva pour définir la poésie moderne à partir de Lautréamont et de Mallarmé (Kristeva 1974), pour identifier le second, la proposition de Walter Benjamin d'une *dialectique du regard* nous semble assez précise et peut constituer une *vision stéréoscopique* du moment présent, fécondé par la tension bidimensionnelle avec des images récupérées du passé.¹³

C'est ainsi qu'en s'identifiant dans ce poème comme fils de la petite ville d' Itabira, le poète fera ressortir, par son appartenance à un espace physique et social – la ville et les grandes propriétés latifundiaries du Minas Gerais –, la coexistence conflictuelle de deux temps bien distincts, passé et présent. Par cette articulation du temporel et du spatial, il s'identifie comme un habitant d'un lieu suspendu entre hier et aujourd'hui, dont l'origine devient paradoxalement concrète en tant qu'absence en

permanente actualisation, au moyen de traits entre lesquels se mélangent, fraternels dans leur même condition spectrale, objets et sentiments – dissemblables, mal articulés, comme le sont, on l’a déjà vu, le sont les mains, les yeux et le cœur du poète: l’orgueil et la tête basse, la diversion dans l’habitude de souffrir, l’aliénation et la volonté d’aimer, le cuir du tapir et l’image de Saint Benoît... Placée à la fin du poème, suggérant une synthèse possible entre ces traits, si proche et si éloignée, la photographie sur le mur représente en vérité son commencement. Car le poème se forme à partir des réminiscences que la photo engendre, et il va ainsi nous présenter à nouveau, à une moindre échelle, le mouvement par lequel l’origine et la fin, le passé et le présent se confondent. >>

En ce sens, il est assez significatif qu’Itabira, à l’origine de tout, n’apparaisse comme sujet que dans ces derniers vers, précisément là où, en principe, elle était réduite à élément décoratif, pur objet d’une contemplation inutile. Mais c’est justement dans cette contemplation qu’elle ébauche sa propre vie, au moment où elle devient photographie et s’anime par la douleur, pour se faire de nouveau origine, celle d’un autre sujet lyrique qui, de ce résidu, va extraire son aliment. C’est pourquoi, si la contemplation du passé est perçue comme une perte, l’effet en sera de boire “un verre de venin”. Cela reviendra aussi à boire le tonique de l’imagination et de la mémoire qui, entrelacées, organisent le langage poétique. Ainsi, dans le poème “Edificio Esplendor” [Edifice Splendeur] de José, fondé concrètement sur l’invasion de l’espace par le temps, s’associent également un portrait sur le mur et une épine dans le cœur – portrait qui rappelle le souvenir de la morte qui, pleurant, reprend vie, rendant leur place aux meubles, aux tapis, aux morts qui entrent de nouveau par les fenêtres... Dans la description de Drummond et en raison de cette double perspective, murs et paysages se liquéfient, deviennent toujours flux d’eau, de sang, de corps et d’images.

C’est ainsi que le “à peine” qui qualifie la photo dans “Confidence de Itabirano” finit par résonner comme un procédé

plein d'ironie et d'auto-ironie qui nous prévient des pièges du regard et de la "distance espace-temps créative" qui peut s'y installer, remodelant chaque paysage et chaque histoire. La technique se révèle magique, la reproduction s'avère être la déflagration d'un mouvement incontrôlable où le réel passé se transforme en passé réel. Grâce à cette ambivalence de la technique et de la magie, la photo chez Drummond apparaît toujours brumeuse, poussiéreuse, attributs qui concernent son processus de vieillissement et de perte de pouvoir référentiel et, simultanément, son pouvoir d'évocation transfiguratrice: "O jardim tornou-se fantástico./ As flores são placas cinzentas./ E a areia, sob pés extintos, é um oceano de névoa"¹⁴, du poème "Retrato de família" [Portrait de famille] (180), dans *Rosa do povo*. Les parents cités dans le poème reviennent. Ils sont proches, mais étranges, prisonniers d'un cadre qui leur permet cependant de voler, de se multiplier. Et ce qui est fixe se manifeste aussi par son dynamisme : devant son portrait, le moi lyrique perçoit, "... apenas/ a estranha idéia de família/ viajando através da carne." [l'étrange idée de la famille/ cheminant à travers la chair]¹⁵ – image qui réapparaît dans le titre du poème "Viagem na família" [Voyage au sein de la famille], de *José*.

Reprenons le mouvement du regard surpris, dès le commencement, dans le poème "Cerâmica" où, rappelons-le, la tasse nous épiait depuis le buffet, ou bien dans le poème "Paisagem: como se faz", où voir et être vu étaient interchangeables; c'est maintenant le portrait qui, seulement contemplé auparavant, se met à son tour à regarder et à se contempler dans le brillant poussiéreux, nuageux des yeux du sujet lyrique. Poussiéreux et nuageux sont les portraits et les yeux, raison pour laquelle ils voient plus et mieux; ils regardent l'invisible, devinent les spectres qui sévissent sur le réel et lui donnent consistance et légèreté. Lieux de réflexion, au double sens de voir et penser, yeux et portraits fonctionnent mutuellement comme des miroirs, faisant en sorte que la *spectralité* féconde aussi l'identité même du moi qui regarde. Dans "O retrato malsim" [Le portrait dénonciateur], de

Lição de coisas, celui-ci voit dans le miroir, devant lequel, chaque matin, "se faz a barba amarga" [on se fait la barbe amère], "o inimigo maduro" [l'ennemi mûr], l'autre et le bourreau de lui-même (390). Miroirs et portraits sont en fait des boîtes à surprises, comme les albums de famille, palimpsestes où se superposent, dialoguent et divergent des images innombrables, images de temps avec cette mise en scène poétique du regard photographique qui devient lieu de fixation et de transfiguration de la référence et de la compréhension positiviste de l'espace et du temps, Drummond établit également une relation de dialogue et de résistance simultanée avec les exigences de son propre temps moderne. Prêtant à la photographie une forme de représentation nucléaire du regard poétique, il oblige le regard à répondre à la quête pragmatique et accélératrice par laquelle la relation de l'homme avec la prolifération effrénée d'images visuelles techniquement produites et reproduites, devient vertigineusement aplatie, le faisant vivre dans un présent sans profondeur et sans histoire. Il essaie en même temps de boycotter les fondements de cette quête en infléchissant les cadrages, en allongeant les surfaces, en conférant densité et profondeur à chaque petit détail visuel, en subvertissant les relations de familiarité et d'étrangeté, de manière à montrer que la réalité, telle que le regard et la photo qui l'enregistrent, est tissée de brouillard, de poussière, de séduction et de fourberie. Cette étrangeté, une fois provoquée, comme nous l'avons vu, par l'introduction d'une dynamique temporelle dans la fixité des formes et des espaces physiques, sous-entend d'autant plus la problématisation du propre concept de l'histoire qui s'est constitué comme une marque même de la modernité.

Roland Barthes nous suggère d'ailleurs qu'une telle problématisation serait intrinsèque à ce concept de modernité; car celui-ci porterait en lui les germes qui le consomment, dans la mesure où le siècle qui a vu s'accroître et s'accélérer le processus de modernisation a donné lieu aussi bien à l'histoire qu'à la photographie. Et ce parce que, d'après lui, dans l'une comme dans

>>

l'autre, la fixation positive de l'évènement est inévitablement accompagnée de sa fugacité. A l'inverse du monument, taillé en pierre ou en marbre chez les sociétés anciennes pour que la mort soit immortalisée, la photographie, fragile devant la corrosion imposée par le temps, commence à pâlir et à jaunir à partir de l'instant où elle est exposée. Elle témoignerait ainsi de l'impuissance moderne devant la durée et devant l'expérience de la maturation (Barthes 1984) – impuissance masquée d'un côté par l'excès de présence et de présent et, de l'autre, par l'emprisonnement exhaustif du passé –, toujours au moyen de l'exacerbation technique du visuel. A contre-courant de ce remplissage obsessionnel de toutes les lacunes, de l'accélération et de la reproduction automatisée de tout et de tous, la poésie photographique de Drummond, en explicitant les vides et les pertes, les lumières et les ombres dont se constitue toute vision, nous parlerait alors d'une autre historicité, construite par la conscience douloureuse du contingent, par l'effort d'inversion du sens du temps et de cristallisation du flux des jours, de manière à retrouver le passé stéréoscopiquement contenu dans le présent et, à partir de cette rencontre, à faire bourgeonner ce qui est encore à venir, inquiétude et doute toujours mélancoliques et ironiques, fragilisant toute certitude et toute volonté. <<

NOTES

[1] Écrit en portugais, cet essai fut traduit en français par Irene Ernst Dias.

[2] "... Les pauvres, on dirait qu'ils n'entendent/ ni le chant de l'air ni les secrets du foin./ et semblent ne pas voir ce qui est visible/ et commun à chacun de nous, dans l'espace". Traduit par Ilda Mendes dos Santos pour le livre *La Rose du Peuple. La poésie de Carlos Drummond de Andrade*, coordonné par Dionysio Toledo, Wander Melo Miranda et Celso Libânio. Belo Horizonte, EdUFMG, 2005, 18. Les citations en portugais de la poésie de Drummond sont extraites de *Carlos Drummond de Andrade. Nova Reunião. 19 livros de poesia*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1983.

[3] "Les tessons de la vie, colés./ forment une étrange tasse./ Sans emploi/Elle nous épie de la desserte du buffet". Traduit par Irene Ernst Dias.

[4] Traduit par Didier Lamaison, in *Carlos Drummond de Andrade, La machine du monde et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 2005: 229. >>

[5] La remarque de Schwarz a été citée par Drummond dans le livre organisé par lui-même, contenant les différentes réactions et lectures suscitées par ce poème (Andrade 1967: 90).

[6] Traduit par Irene Ernst Dias.

[7] Traduit par Didier Lamaison, *op.cit.*: 42.

[8] "De la bouteille éclatée./ sur le pavé déjà rassérééné/se répand une chose épaisse/ c'est du lait, du sang... je ne sais./ Parmi les objets confus./ à peine délivrés de la nuit./ deux couleurs se cherchent./suavement s'attouchent./amoureuusement s'enlacent./formant un troisième teint/ que l'on appelle l'aurore." Traduit par Didier Lamaison, *op. cit.*: 83.

[9] Cette technique de fragmentation de l'image est tenue par Luiz Costa Lima pour une manière d'introduire le crible de l'ironie et de réfréner soit le *mood* romantique, soit la joie anarchique moderniste. Cf. Drummond: "as metamorfoses da corrosão!", in *AAguarrás do tempo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1989: 287.

[10] "La mer cognait dans ma poitrine, elle ne cognait plus contre le quai./ La rue a pris fin, mais où sont les arbres? La ville c'est moi/ Je suis la ville/ c'est moi la ville/ mon amour". Traduit par Didier Lamaison, *op. cit.*: 23.

[11] De Itabira, Minas Gerais, la ville où le poète est né. [N. T.]

[12] "Itabira n'est qu'une photographie sur le mur./ Mais comme cela fait mal!". Traduit par Irene Ernst Dias.

[13] Les notions de *vision stéréoscopique* et de *dialectique du regard* sont élaborées par W. Benjamin au long de plusieurs essais, notamment celui mentionné ci-dessus, sur la photographie. "Petite histoire de la photographie", celui "Sur le concept de l'histoire" et aussi "Le Surréalisme; dernier instantané de l'intelligence européenne", tous réunis dans Benjamin 1985.

[14] "Le jardin s'est fait fantastique. /Les fleurs sont des plaques cendrées./ Et sous des pieds défunts, le sable/ est un océan de brouillard". Traduit par Didier Lamaison.

[15] *Idem*.

BIBLIOGRAPHIE √

Andrade, Carlos Drummond (1967), *Uma pedra no meio do caminho – biografia de um poema*, Rio de Janeiro, Editora do Autor.

Barthes, Roland (1984), *A câmara clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Benjamin, Walter (1984), *Obras escolhidas*, São Paulo, Brasiliense.

Blanchot, Maurice (1987), "As duas versões do imaginário", in *O espaço literário*, Rio de Janeiro, Rocco, 257.

Candido, Antonio (1970), "Inquietudes na poesia de Drummond", in *Vários escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 93-122.

Kristeva, Julia (1974), *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.