

La MORT ET L'IMAGE

DANS LE POÈME

HELDÉRIEN

Daniel Rodrigues
Université de Paris III
Sorbonne Nouvelle

RÉSUMÉ:

Notre étude vise à analyser les modes d'utilisation de la technique du cinéma, de la photographie et de la sculpture comme outils de représentation de la mort et de la création poétique dans deux textes d'Herberto Helder, "Canção em quatro sonetos" et "Equação". Les correspondances entre la pellicule et la page blanche acquièrent, chez Herberto Helder, une perspective au-delà de la simple métaphore: l'impression de la voix dans le poème devient davantage une manifestation de sa mort que la manifestation de son identité.

RESUMO:

Analisaremos a utilização da técnica do cinema, da fotografia e da escultura como instrumento de representação da morte e da criação poética em dois textos de Herberto Helder, "Canção em Quatro Sonetos" e "Equação". As relações entre a película e a página branca adquirem, na poesia helderiana, uma perspectiva que ultrapassa a simples metáfora: a inscrição da voz no poema aproxima-se mais da manifestação da morte do que da manifestação de uma identidade.

MOTS-CLÉ:

Herberto Helder, mort, cinéma, photographie, sculpture

>>

PAVAVRA-CHAVE:

Herberto Helder, morte, cinema, fotografia, escultura

Dans la poésie heldérienne, la mort est souvent représentée par la confusion d'images et de temps. Notre intention est de tracer un fil conducteur permettant de croiser l'image et la mort dans la poésie heldérienne. Ce fil est donné principalement par la lecture des deux textes du poète: "Canção em quatro sonetos", de "Cinco Canções Lacunares", et "Equação", du recueil *Os Passos em Volta*.

Notre analyse est menée sous le prisme de différentes techniques artistiques liées au regard et à la lumière, donc à la production d'images. Nous nous intéresserons d'abord à l'évocation de la sculpture et plus précisément au rapport entre cette technique et la lumière, pour ensuite développer le rapport entre la photographie et le mot. Enfin, à l'image statique se substituera l'image en mouvement, en transformation, celle du cinéma.

106>107

Sculpter la lumière

Dans un passage de la nouvelle "Equação" d'Herberto Helder, une vieille grand-mère est veillée par son petit-fils, le poète, sur son lit de mort. A son côté, une photographie jaunie projette le temps passé sur le temps présent: "Bate-me em cheio. Bate em mim, junto à cama, em mim que assisto a um tempo bem actual, à fluente e temível demonstração do corpo que continuou o movimento. Para diante, para diante. Rompendo as ficções do estatismo, o mito incomportável das fotografias" (Helder 2001: 131). Dans le sonnet "Canção em quatro sonetos", apparaît une relation entre la violence du coup, la mort et la lumière: "Sobre os cotovelos a água olha o dia sobre/ os cotovelos. Batem as folhas da luz/ um pouco abaixo do silêncio. Quero saber/ o nome de quem morre: (...)" (Helder 2004: 251). Dans l'espace du silence, la lumière est en mouvement, telles des images projetée sur le poète. Cet espace est celui de la projection des temps passé, présent et futur les uns sur les autres: la mémoire agit sur le

temps présent en y annonçant le devenir de celui-ci. Ce conflit des temps dans l'espace du poème permet le rassemblement d'images diverses et y instaure une crise du sens – un conflit de forces (Didi-Huberman 2002) – qui génère finalement la forme du poème.

Dans la poésie heldérienne, la mort est souvent mise en scène à travers un conflit d'images. Cette technique se rapproche de celles utilisées dans la photographie et dans le cinéma. Une troisième technique se fait également présente dans l'art poétique heldérien: la sculpture, illustrée par l'action de frapper, dans les deux fragments cités précédemment. Dans l'extrait ci-après, Silvana Lopes Rodrigues, en rapprochant le marteau heldérien de la philosophie de Frédéric Nietzsche, suggère que la sculpture, elle aussi, travaille l'image en faisant appel à un conflit temporel:

É evidente que nos golpes de martelo dos poemas de Herberto Helder ressoam os golpes nietzscheanos do pensamento, dito como tal, por ex., no subtítulo de *O Crepúsculo dos Ídolos*, ou no capítulo de *Assim Falava Zaratustra*, intitulado "Nas ilhas afortunadas", onde se fala da necessidade de a golpes de martelo procurar na pedra uma imagem que seja "a imagem das minhas imagens". (Lopes 2003: 88)

Les coups sur la pierre représentent ainsi la quête de l'image, qui n'est pas une simple synthèse de l'ensemble des images du sujet, mais plutôt le symptôme du conflit contenu dans la synthèse. En croisant sculpture, cinéma et photographie, la poésie heldérienne sculpte la lumière. Or, la lumière est insensible aux coups de marteau, mais frappe à son tour celui qui se sert d'elle. L'acte de sculpter rappelle ainsi celui de projeter. Herberto Helder affirme: "O filme projecta-se em nós os projectores" (Helder 2006: 141). Cette projection à l'envers – le film sur le projecteur – se rapproche de la "situation d'écriture" évoquée par Roland Barthes:

>>

L'auteur n'a jamais, en aucun sens, photographié le Japon. Ce serait plutôt le contraire: le Japon l'a étoilé d'éclairs multiples; ou mieux encore: le Japon l'a mis en situation d'écriture. Cette situation est celle-là même où s'opère un certain ébranlement de la personne, un renversement des anciennes lectures, une secousse du sens, déchiré, exténué jusqu'à son vide insubstituable, sans que l'objet cesse jamais d'être signifiant, désirable. (Barthes 2005: 14)

108>109

On s'aperçoit ici que, dans cette "situation", le sujet est ébranlé, c'est-à-dire que la projection de l'objet sur le sujet aboutit à une secousse de ce dernier, et finalement à sa ruine. Or, nous sommes ici très proches de la poétique heldérienne, comme l'illustrent les derniers vers du poème "(a morte própria)": "e tu fosses um espelho que a árvore despedaçasse pela sua força/ e no espelho eu, como uma imagem, fosse despedaçado./ brilhando" (Helder 2006: 169). Dans ces vers, le moi trouve sa mort, son éclatement, car le miroir se brise. Écrire, créer de la poésie, c'est investir l'objet chanté, de même que l'objet chanté éclate et, étoile, investit le sujet qui le chante.

La mort dans la poésie heldérienne n'est pas un mouvement à sens unique, mais un flux et un reflux continu: elle creuse, dans le présent du texte, l'espace du conflit entre la mémoire et l'avenir. Le dernier vers de la somme anthologique de 2001, *Ou o Poema Contínuo: súmula*, souligne la continuité entre mort et résurrection: "que te encontrete redivivo, tu que tinhas morrido um momento antes,/ apenas" (Helder 2001b: 126). La mort est comme une porte qui ouvre sur les deux côtés:

- a morte é passar, como rompendo uma palavra,
através da porta,
para uma nova palavra. E vejo
o mesmo ritmo geral. Como morte e ressurreição
através das portas de outros corpos. (*idem*: 10)

Le mot, "a palavra" de la citation ci-dessus, rappelle la pierre où le marteau va chercher l'image symptôme du sujet. Le

mot est rompu, brisé; des étincelles apportent leur lumière à la vision du poète qui peut enfin voir. L'action de sculpter le mot est ainsi semblable à celle de sculpter la lumière, toutes deux projetant leur énergie lumineuse sur le poète.

L'image joue un rôle fondamental dans la poésie heldérienne, dont le texte se construit autour de la quête d'un savoir matriciel. Il est donc nécessaire de "faire voir" l'objet qui incarne ce savoir, de "faire apparaître" la mort, ainsi que son effet, ou "la chose en acte" (Ricœur 1975: 50). Dans le sonnet, ce désir de savoir est manifeste: - "Quero saber/ o nome de quem morre" (Helder 2004: 251). Dans la nouvelle, il l'est également: "Bem: vejo-me assim a servir os poderes que ignoro, a realidade que ignoro, a ficção, as ficções que ignoro. Papel próprio para a juventude" (Helder 2001: 134). >>

Dès lors, une question se pose: quelle image est offerte à la vision du poète? Est-ce la réalité? Dans *Photomaton & Vox* le poète écrit: "A minha visão confiante é uma alucinação" (Helder 2006: 22). Ainsi, dans l'acte de voir, le poète inscrit une dimension autre que la réalité, l'hallucination qui naît de la mémoire:

O passado, a memória, a experiência constituem esse fundo de irrealidade que, semelhante a um feixe luminoso, aclara este momento de agora, revela como ele é cheio de surpresas, como já se destina à memória e é já essa incontrolável gramática sonhadora. (*ibidem*)

Sculpter l'hallucination revient en réalité à tailler le mot. En essayant de capter l'ici et le maintenant de l'écriture sur la page blanche, le poète transforme la matière en image. Ce procédé démontre l'importance de la photographie dans la poésie heldérienne, comme le font par ailleurs les titres *Photomaton & Vox*, *Retrato em Movimento*, *Kodak*, *Flash*, parmi tant d'autres.

Photographier le mot

L'œuvre heldérienne est un jeu complexe de renvois internes et externes. Chaque mot trouve une résonnance ailleurs, que cet ailleurs soit dans le temps, comme ses réécritures, ou dans l'espace, comme les références à d'autres poètes, Raul Brandão par exemple. Ce jeu de renvois crée la cohérence de son œuvre, comme si celle-ci pouvait se lire comme un long poème. En effet, le poète vise à un continuum de sa production, comme le montre le titre de son recueil, *Ou o Poema Contínuo*.¹ La continuité se révèle non seulement dans l'assemblage des textes, mais s'insinue dans l'ensemble du corps de l'œuvre, étant à la fois sa cause et son leitmotiv: elle représente le flux vital du poème.

110>111

Chaque mot s'inscrit dans ce continuum comme s'il ajoutait de l'énergie au faisceau lumineux qu'est le poème. Le poème est en mouvement, en transformation, en transit d'un mot à l'autre, passant par la porte que représente la mort. Le poète met en branle la lumière, la capture et, ce faisant, transforme l'expérience en mémoire. Ainsi, toutes les images sont reliées entre elles, comme dans un montage obtenu à partir d'une séquence d'"images fondamentales". Ce montage fonde le vertige onirique de la poétique heldérienne et rend possible la création d'un système qui transforme le regard du poète sur la poésie. Celui-ci se pose alors sur l'expérience écrite du monde et non plus sur le monde lui-même. Le regard mimétique est aveuglé par l'intensité lumineuse du poème: le mot n'est plus ici le référent érodé du monde, mais un condensé d'énergie prêt à exploser, qui entraînera *in fine* la mort du poète.

Pour Herberto Helder, l'adjectif "fondamental" désigne des mots qui, tels des photons, des particules fondamentales de lumière, se lient en formant des faisceaux. La règle qui détermine ces liaisons est la grammaire onirique – "gramática sonhadora" – comme le poète le précise dans *Photomaton & Vox*. Le terme "mot fondamental" a été suggéré dans le premier texte de *Os Passos em Volta*, intitulé "Estilo". Dans cette nouvelle, le poète affirme que

son style naît du processus d'évidement, de dégonflement des mots: "Palavras fundamentais, curioso... Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo" (Helder 2001: 11). En réalité, plutôt que de les vider comme il prétendait le faire, le poète confère à ces mots une hyper présence dans le texte; il les fait vivre, les invoquant en une sorte de chant chamanique. Le processus d'évidement des mots aboutit ainsi à une concentration par l'écriture de l'expérience du monde, car la charge sémantique des mots se vide de leur partie stérile, ne gardant que leur pouvoir d'expression. Nous pensons ici à la lecture de Mallarmé faite par Michel Collot: "La référence poétique n'est pas descriptive, mais expressive. Elle intègre les composantes subjectives de l'expérience. Il s'agit, selon Mallarmé, de 'peindre, non pas la chose, mais l'effet qu'elle produit'" (Collot 2008: 62). Ne pourrait-on lire ici le "peindre" de Mallarmé comme "photographier", ou "filmer"?

>>

En effet, pour un poète inscrit dans un monde postérieur à la modernité de Mallarmé comme Herberto Helder, la technique du cinéma semble plus adéquate que celle de la peinture à l'expérience hallucinatoire, car elle suppose la vitesse, le mouvement dans son effet. Herberto Helder explique ainsi le dialogue entre peinture et cinéma: "O cinema extrai da pintura a acção latente de deslocação, de percurso" (2006: 142). La technique du cinéma offre au poète un nouvel art poétique, qui se trouvait à l'état latent dans la technique de la peinture. C'est le regard cinématographique qui permet donc d'extraire l'effet de chaque "mot fondamental" et de les mettre en mouvement. La technique du cinéma définit une nouvelle façon de reproduire le vertige du conflit des temps, qui y prend souvent la forme de métamorphoses.

La technique du cinéma porte en son sein celle de la photographie et Herberto Helder n'y est pas insensible. Dans les poèmes heldériens, les mots peuvent être lus comme des marqueurs du temps, comme des photographies d'un corps

inscrit dans le mouvement du poème, ainsi que le poète le souligne dans *Photomaton & Vox*:

Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exactamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo. (*idem*: 140)

Il semblerait que la mort constitue ici la limite de l'expérience poétique, car le temps du poème est celui qui précède immédiatement la mort, c'est-à-dire exactement le temps où le passé, le présent et l'avenir se confondent. La mort se présente souvent dans le texte heldérien en tant qu'objet d'une annonce, comme l'illustre le vers de "Do Mundo": "Porque ela vai morrer" (Helder 2004: 521). Parce qu'objet d'annonce, la mort est en effet porteuse d'une bonne nouvelle: un nouveau corps naît. La mort met ainsi la nature en perspective; elle est en fait perçue comme une des métamorphoses du monde. Pierre Brunel définit la métamorphose "comme un phénomène insolite parce qu'apparemment contre nature. Contre une certaine idée de nature" (Brunel 2004: 43). Si l'on veut inscrire la mort dans les métamorphoses du monde, il faut qu'elle soit réversible, car, comme l'explique encore Pierre Brunel, la métamorphose est une route à deux sens.

Filmer la mort

Dans "Canção em quatro sonetos", Herberto Helder questionne la mort: "- Quem ouvirá em que planeta esta imagem/ da minha morte, quando eu abrir o lenço/ sobre o coração terrível e suspenso?" (2004: 248). Le poète semble ici se dédoubler. Il est à la fois le corps mort, et celui qui ouvre le voile sur le cœur arrêté. Ce doublement est également caractéristique, en d'autres termes, de la photographie, qui désigne un présent tout en l'annonçant

comme passé, comme temps périmé. L'idée de mort, ou plutôt son concept, sont présents dans la photographie, comme l'a remarqué Roland Barthes (Barthes 1980) en reconnaissant la morbidité de cet art fondé sur le regard qui se pose sur un objet qui n'est plus. Par ailleurs, la création d'un concept est elle-même liée à la mort, comme l'explique Yves Bonnefoy (1992). Selon lui, par la quête d'éternité, l'angoisse de la mort est génératrice de "concepts".

L'annonce de la mort par la photographie est également génératrice de métamorphoses, car la photographie met en lumière une pose, une transformation du corps.² Herberto Helder part donc de ces traits caractéristiques de la photographie pour aller au-delà, car sa vision cherche l'image en mouvement de la mort: le regard du poète en matérialise l'effet et y laisse comme fertilisant, comme déchets, les concepts. Il met constamment en tension – en crise – la mort d'un sens et la création d'un autre sens de ses mots fondamentaux. Dans la citation de "Canção em quatro sonetos" ci-dessus, le corps mort et le corps qui le regarde sont séparés par un voile funéraire, mais coexistent dans le poème. Symptôme du temps, passé et avenir se confrontent dans le présent.

L'écriture dépend de la mort du corps, de l'effacement de la main qui écrit, de l'arrêt de la respiration qui dicte le rythme des vers. Ainsi, un autre corps naît sur la page blanche; le sujet devient un autre moi, l'auteur, le poète, l'objet du poème, comme le souligne Diana Pimentel (2007: 26). Dans le texte heldérien, le corps qui écrit devient mémoire, tandis que le poème lui-même devient un *Retrato em Movimento* [Portrait en Mouvement] de la mort, finalement capturée comme un miroir du moi, un objet sur la pellicule. La mort est le mouvement hallucinatoire de la nature qui permet le passage du corps d'un état à l'autre; le corps mort est fertilisant, il est "Húmus", comme l'indique le titre du roman de Raul Brandão lu par Herberto Helder dans un poème homonyme (Helder 2004).

La fertilité du corps se perçoit dans l'érotisme du troisième sonnet de "Canção em quatro sonetos", où il est question d'une jeune fille qui "passe" par le sonnet: "(...) E o soneto/ veloz

>>

abranda um pouco, e ela curva o corpo/ teatral – e o ânus sobe como uma flor animal./ O meu pênis avança, no soneto que soletro/ como uma dança, (...)” (*idem*: 250). Il est question ici d’un anus et non pas de l’organe sexuel de la femme. Toutefois, l’acte sexuel est clairement présent. Est-il générateur d’un autre corps? Oui, même si cet acte sexuel semble incapable de féconder une nouvelle vie, la fleur offerte à la fécondation en est la preuve.³ De l’anus s’élève la fleur. Le verbe “s’élever” est ici la marque d’une verticalité récurrente dans l’œuvre du poète. Selon lui, le point de vue vertical est propre à la poésie, la rendant capable de concurrencer la nature et de se libérer de la mimesis:

114>115

Declaram que a melhor maneira de contemplar a natureza é de cima de uma bicicleta (Marilyn Monroe dixit); talvez a forma eleitadamente apocalíptica e luminosa de escutar a poesia seja de helicóptero. Não se pense que a passagem da bicicleta ao helicóptero seja apenas uma subida de graus, é decerto uma alteração de categorias. Desde que se assegurou aristotelicamente a arte imitar a natureza, a natureza começou a desvir-se dentro da arte; e então a arte obrigou-se à expulsão da natureza, para ter a casa na sua ordem, e nela manter habitação, sono e insónia próprios, e o despertar e a vida seguida. (Helder 2006: 57-58)

Dans “Canção em quatro sonetos”, la verticalité est présente dans d’innombrables images, et peut même être visualisée dans le rythme des métamorphoses du corps, semblable à un grand “travelling” ascendant et descendant sur la vie. Dans “Equação”, l’on retrouve un point de vue horizontal: le personnage est assis à côté de la grand-mère. Cependant, une voix qui parle directement au lecteur, mélange de narrateur et de poète, utilise des images qui nous rappellent la verticalité de la poésie:

Existe uma criatura assim? Ou há simplesmente um bolbo oculto estendendo as raízes frias com terrífica palidez, no fundo, no fundo, de onde não salta nem um brilho, mesmo fugitivo, bolbo compacto e paciente trabalhando no silêncio imemorial? (Helder 2001: 132, 133)

La verticalité comme point de vue suggère une fois de plus la technique cinématographique. En effet, Herberto Helder commente l'utilisation de la caméra par le réalisateur Orson Welles:

A inteligência de Welles, por exemplo, está em desembaraçar os fulcros de energia da inerte matéria que os estrangula, e seguir a sua irradiação. Essa irradiação cria a montagem, a história, a vitalidade do imaginário. Welles aprendeu com Shakespeare, e exemplifica assim a leitura de Shakespeare, não como cinema mas como poesia. (Helder 2006: 140)

>>

Dans *Citizen Kane*, la caméra de Welles poursuit la signification de *Rosebud* (en français, "bouton de rose"), nom prononcé par Charles Foster Kane sur son lit de mort. Ce fait, connu des autres personnages alors que personne ne l'a entendu, bâtit tout le film sur une transgression de la réalité.

A l'ouverture du film, la caméra envahit le domaine du personnage, dans un mouvement d'ascension. La verticalité de cette séquence transgresse l'interdit inscrit sur l'affiche – *No trespassing*. Elle cherche la matière mourante et, à partir d'elle, suit les traces de son passé. De même, la poésie envahit l'objet chanté et l'ébranle.

La question heldérienne de la fin du sonnet nous semble très proche de la quête de la signification du dernier mot de Kane, le mot qui synthétise la vie: "Quero saber/ o nome de quem morre" (Helder 2004: 251). Dans *Do Mundo*, le poète affirme que le nom est lumière: "O nome é: pulsação da luz" (*idem*: 519).

A la fin du film, la caméra effectue en effet une prise de vue d'en haut, posée verticalement sur le décor, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, comme nous le rappelle Luis Maffei (2007: 273). Elle poursuit un travelling vertical et s'arrête enfin sur une luge en bois où est gravé le nom *Rosebud*. Cet objet est lié à l'enfance du personnage et à la figure maternelle. A la fin de sa vie, Kane est de retour sur le chemin de la mère perdue, tel un Hamlet shakespearien. Dans la séquence qui suit, la luge est jetée

dans le four et brûlée. Le bois devient lumière. Il est intéressant de remarquer que, dans la suite du sonnet heldérien, le poète écrit: "O nome:/ madeira que arqueja, seca desde o fundo do seu tempo vegetal coarctado" (Helder 2004: 251). La mémoire acquiert un caractère végétal, comme dans la nouvelle où elle est racine dans la terre. Dans le film, tout comme dans le sonnet, la caméra retourne au point de départ, fermant ainsi le cycle: la mort est ouverture dans les deux sens. Le film et les deux textes tracent ainsi la totalité d'une vie.

116>117

Dans son commentaire sur Welles, le poète avait écrit: "a vitalidade do imaginário". Il faut que l'imaginaire s'inscrive dans un cycle vital, qu'il soit vivant: "o poema é um animal" (Helder 2006: 138), propose Herberto Helder. Américo António Lindeza Diogo explique que, par son organicité, le texte perd l'intérêt structurel, inorganique:

Essa inorganicidade, ao ser compensada pela montagem coesiva do texto, abre-se a imagens e metáforas que têm certamente a ver com a aura; e parece efectivamente participar de uma estratégia de "recuperação" dela. (Diogo 1993: 60)

Retrouver l'aura serait la conséquence de l'écriture d'une biographie, dans le sens que Silvina Rodrigues Lopes donne au terme "biographie" dans le texte heldérien (Lopes 2003: 19), c'est-à-dire l'écriture d'une vie en ce qu'elle a d'inaccessible. La biographie devient ainsi représentation d'une vie.

Le poème comme une vie

La représentation suppose une "réalité", mais également une autre dimension, une violation de la réalité: la mise en scène de l'acte n'est pas l'acte lui-même, et le reflet d'une expérience n'est pas l'expérience elle-même; mais mise en scène et reflet, œuvres créées d'après (ou contre) ces réalités, sont à leur tour des actes et des expériences en soi. Pour le poète, il est nécessaire de

creuser l'écart existant entre nature et œuvre afin que cette dernière puisse acquérir une aura. Les techniques du cinéma et de la photographie ne sont pas en contradiction avec rapport à cette nécessité. G. Didi-Huberman (2008: 16) remarque que même W. Benjamin reconnaissait la survivance de l'aura dans la photographie, voire dans le cinéma. Lindeza Diogo ajoute que la question de l'aura dans la littérature est liée à la représentation et à la crise des temps: "Até que ponto não será a questão da aura em literatura uma questão de "representação" – deslocamento e anacronismo?" (Diogo 1993: 60). Comment comprendre cet anachronisme sinon par le conflit de temps contenu dans la représentation elle-même? Représenter, c'est retourner à une réalité passée tout en la changeant en présent et en futur. >>

Pour la poétique heldérienne, le poème prend vie: il naît et meurt. Ainsi, le montage de toutes les images qui en font partie finit par saturer la pellicule, la page blanche. Dans "Equação", cette saturation brûle la main du poète, justement l'organe qui écrit:

Assim é porventura a sabedoria: vil, esmagadora. O único tempo que lhe pertence deve ser a idade, mas quando dela se aproxima um jovem fascinado que a si mesmo impôs a condição de mensageiro, como se quisesse tocar no gelo, convencido – ele! – de que o calor dos anos poderá fundir o gelo, então o gelo agarra a idiota mão quente, e queima-a. (Helder 2001: 135)

La main qui écrit est ici brûlée par l'expérience de la mort de la grand-mère; le savoir, celui de la mort, est l'expérience ultime. Sur la pellicule, la lumière brûle l'image, l'efface. Dans "Canção em quatro sonetos", la fin suggère la même saturation de l'image. Le dernier vers est: "olha a loucura com seu nome: indecifrável, cego" (Helder 2004: 251). Le poète écrit à propos du poème: "Representa uma fotografia que se insurge: violenta, branca" (Helder 2006: 84). A partir de l'image brûlée, blanche, il est nécessaire de recommencer, de renaître.

La représentation de la mort dans la poésie heldérienne crée l'image d'une métamorphose en mouvement intense,

aveuglante, délirante. Délire, cette représentation se libère de la mimesis et devient elle-même une expérience. Elle acquiert l'aura d'une vie. La technique reproduit alors non plus le visage de la mort, mais son effet, son vertige. Vertical, le point de vue s'offre tant à la chute qu'à l'ascension, ou encore plus précisément à la circularité de l'ascension et de la chute, car le corps qui s'envole et qui tombe fertilise le sol. Le regard porté sur cette expérience est si intense que le texte de la page en est effacé. Aveuglée, la page redevient blanche et peut de nouveau accueillir l'annonciation d'un nouveau poème. <<

NOTES

[1] Toutefois la publication du recueil sous le titre d'*Ofício Cantante* en 2009 invite à une nouvelle lecture de cette continuité.

[2] Barthes écrit:

Or, dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change: je me constitue en train de "poser", je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active: je sens que la Photographie crée mon corps ou le modifie, selon son bon plaisir (...). (Barthes 1980: 25)

[3] Sans nous éloigner du but de cette analyse, nous voudrions suggérer trois voies possibles de compréhension de cette allusion à la sodomisation. Tout d'abord, Luis Maffei (2007: 249) remarque l'utilisation faite par Herberto Helder de l'inverse de l'objet pour représenter l'objet lui-même. L'inverse peut être ce qui est derrière, mais aussi une image inversée par le miroir, comme le poète l'explique à propos de l'anagramme parfait de ROMA et AMOR: >>

O crime é assim: usa o contrário do nome. Mas quando aparece em frente ao espelho – na confusão de leste e oeste, nascimento e morte da luz – o nome sagrado volta-se de costas, e lê-se: AMOR. (Helder 2006: 76).

L'inverse, c'est-à-dire ce qui est dans le vers – *in-verso* – du vagin est l'anus. Deuxièmement, comme l'ont remarqué Gilles Deleuze et Félix Guattari, la sublimation est fortement liée à l'analité et, par ce processus, elle produit le moi:

L'analité est d'autant plus grande que l'anus est désinvesti. L'essence du désir est bien la libido ; mais quand la libido devient une quantité abstraite, l'anus exhaussé et désinvesti produit les personnes globales et les moi spécifiques qui servent d'unités de mesure à cette même quantité. (Deleuze/Guattari 1973: 168)

Finalement, l'anus est la marque d'un corps érotisé mais qui ne se définit pas dans un genre sexuel. Le corps est ainsi double, transgresseur, comme le travesti brésilien présent dans le dernier livre d'Herberto Helder, *A Faca não Corta o Fogo*: "travesti brasileiro, dote escandaloso, leio, venha a ser minha fêmea" (Helder 2008: 178). Il est important de remarquer que, dans ce poème, même si le poète évoque la femelle, il va chanter l'organe sexuel masculin du travesti. Le corps dans la poésie heldérienne semble être souvent hanté par un corps hermaphrodite.

BIBLIOGRAPHIE ∨

Aristote (1944), *Art Rhétorique et Art Poétique*, trad., introd. et notes par Voilquin, Jean, Capelle, Jean, Paris, Garnier.

Barthes, Roland (1980), *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil.

-- (2005) *L'empire des signes*, Paris, Éditions du Seuil.

Bonnefoy, Yves (1992), *L'improbable et autres essais*, Paris, Gallimard.

Brunel, Pierre (2004), *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Librairie José Corti.

120>121

Collot, Michel (2008), *Le corps cosmos*, Bruxelles, La lettre volée.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1973), *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de minuit.

Didi-Huberman, Georges (2002), *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Editions de Minuit.

-- (2008), *La Ressemblance par contact – Archéologie, Anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Editions de Minuit.

Diogo, Américo António Lindeza (1993), *Modernismos, pós-modernismos, anacronismos: para uma história da poesia portuguesa*, Lisboa, Cosmos.

Eiras, Pedro (2005), *Esquecer Fausto. A Fragmentação do Sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*, Porto, Campo das Letras.

-- (2005a), "Sherzo com Helicópteros: A Metáfora do vôo em Herberto Helder", *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXII, Porto, 151 – 184.

Helder, Herberto (2001), *Os Passos em Volta*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2001b), *Ou o Poema Contínuo: sùmula*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2004), *Ou o Poema Contínuo*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2006), *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2008), *A Faca Não Corta o Fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2009), *Ofício Cantante*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Lopes, Silvina Rodrigues (2003), *A Inocência do Devir*, Lisboa, Edições Vendaval.

Maffei, Luís Cláudio de Sant'Anna (2007), *Do Mundo de Herberto Helder*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponible sur l'adresse web: <http://www.lettras.ufrj.br/posverna/doutorado/MaffeiLCS.pdf>.

Pimentel, Diana (2007), *Ver a Voz, Ler o Rosto: Uma polaróide de Herberto Helder*, Porto, Campo das Letras.

Filmographie

Welles, Orson, *Citizen Kane*, RKO/ Aires, 1941. (DVD, Paris, Editions Montparnasse, 2003)

>>