

POÉSIE ET PHOTOGRAPHIE

OU L'EMPREINTE DU REGARD POÉTIQUE

CHEZ VASCO GRAÇA MOURA, ANA LUÍSA AMARAL ET AL BERTO.

Sandra Teixeira
Université de Poitiers

RÉSUMÉ:

À partir d'un poème photographié, d'un poème-photographie et d'une séquence poétique photographique, Vasco Graça Moura, Ana Luísa Amaral et Al Berto interrogent l'*ekphrasis* et la vision du réel qu'elle implique. Métaphore de la révélation photographique, discours sur l'immanence et la transcendance, ou encore exercices de la mémoire qui oscillent entre les jeux de lumière et la recomposition des images, l'*ekphrasis* unit le visible et le lisible et nous offre l'image toujours démultipliée du réel. Si le langage poétique semble toujours affirmer sa souveraineté face à l'image, c'est pour mieux suggérer les paradoxes que les techniques du regard mettent au jour.

RESUMO:

A partir de um poema fotografado, de um poema-fotografia e de uma sequência poética fotográfica, Vasco Graça Moura, Ana Luísa Amaral e Al Berto interrogam a *écfrase* e a visão do real que ela implica. Metáfora da revelação fotográfica, discurso sobre a imanência e a transcendência, ou ainda exercícios da memória que oscilam entre jogos de luz e a recomposição das imagens, a *écfrase* une o visível e o legível e oferece-nos a imagem sempre desmultiplicada do real. Se a linguagem poética parece afirmar sempre a sua superioridade frente à imagem, é apenas para sugerir melhor os paradoxos que as técnicas do olhar fazem surgir.

MOTS-CLÉ:

photographie, poésie, *ekphrasis*, réel, vision, immanence, transcendance, révélation

>>

PALAVRAS-CHAVE:

fotografia, poesia, *écfrase*, real, visão, imanência, transcendência, revelação

Montrer l'écrit comme spectacle: s'il apparaît, il s'anéantit; il commence à être visible; il cesse d'être lisible (...) les significations que les lettres couchent par écrit sont incommunicables aux représentations que les images dressent devant nos yeux (...).

Pascal Quignard, *Petits traités*

Les photographies accomplissent, méthodiquement, leur mission de réduire le monde à l'épaisseur interstitielle de l'image (...) Une photographie peut, cependant, de temps en temps, nous sauver de ce désert euphorique de l'image. À travers elle, parfois, revient l'espoir d'une profondeur très ancienne du monde. Elle s'éveille à la rêverie, elle réveille en nous cette corde ancienne dont la vibration s'appelle imaginer. Alors la photographie cesse, durant un bref instant, d'être prose pour être un lieu où s'insinue silencieusement et se loge la poésie.

Bernardo Pinto de Almeida, *As imagens e as coisas*

(...) le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui s'il n'y avait pas l'art resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre (...).

Marcel Proust, *Le temps retrouvé*.

De Sophia de Mello Breyner à Al Berto, d'Eugénio de Andrade à Jorge de Sena, de Pedro Tamen à Vasco Graça Moura et Ana Luísa Amaral, la poésie portugaise trouve dans les œuvres d'art matière à créer. Qu'il s'agisse de suggérer une œuvre, de transposer dans le poème la structure des langages picturaux ou musicaux, d'imaginer le contexte qui a vu naître des œuvres spécifiques, le poème nous mène du prétexte au texte, de l'image à la description, à la transposition ou à l'interprétation et devient donc une mise en abyme de l'art. Nous nous intéresserons ici à la façon dont le regard et le langage poétiques d'Al Berto, de Vasco Graça Moura et d'Ana Luísa Amaral mettent en abyme la photographie qui, parmi les autres arts, affirme sa spécificité: elle

capte le réel, le prend sur le vif et nous en offre des images. Et c'est par l'intermédiaire de ces images qui semblent se contenter de représenter fidèlement des objets, des paysages, des personnes, des référents en somme, que le regard du spectateur s'évaderait: la photographie voudrait dire plus qu'elle ne semble dire et, comme l'affirme Bernardo Pinto de Almeida dans l'épigraphe, réveillerait l'imagination. Rien de très différent, donc, des autres arts, dont l'œuvre, selon Gérard Genette, est d'unir le matériel et le sensible, l'immanence et la transcendance (Genette 1994).

Cependant, dans la photographie, selon André Rouillé, d'une part, "les images, en tant qu'empreintes chimiques des choses, n'émanent que de ce monde-ci et ne renvoient qu'à lui. L'immanence remplace la transcendance" (Rouillé 2005: 69); d'autre part, l'image photographique désigne les choses à l'aide de référents à la fois "corporels" et "incorporels", ces derniers étant définis comme les référents qui "échappent aux pouvoirs figuratifs de l'optique et de la chimie, qui ne peuvent donc pas être représentés directement, mais qui ne s'insèrent pas moins dans l'image — selon d'autres voies que celles de l'empreinte matérielle" (*idem*: 271-272). La photographie affiche donc son paradoxe: si l'image réside dans l'immanence, celle-ci n'en est pas moins ambiguë et complexe car ses référents mettent en œuvre un mode de désignation à la fois explicite et implicite, fait de liens directs et de suggestions. L'instant et l'espace que capte la photographie finissent ainsi par s'échapper des données objectives qui sous-tendent l'image à laquelle ils ont donné lieu. C'est ce que Walter Benjamin qualifie de "valeur magique":

>>

la plus exacte technique peut donner à ses produits une valeur magique, beaucoup plus que celle dont pourrait jouir à nos yeux une image peinte. Malgré toute l'ingéniosité du photographe, malgré l'affectation de l'attitude de son modèle, le spectateur ressent le besoin irrésistible de chercher dans une telle image la plus petite étincelle de hasard, d'ici et maintenant, grâce à quoi la réalité a pour ainsi dire brûlé de part en part le caractère d'image, le besoin de trouver l'endroit invisible où, dans

l'apparence de cette minute depuis longtemps écoulée, niche aujourd'hui encore l'avenir, et si éloquemment que, regardant en arrière, nous pouvons le découvrir. Car la nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil; autre d'abord en ce que, à la place d'un espace consciemment disposé par l'homme, apparaît un espace tramé d'inconscient. (Benjamin 1996: 1088)

150>151

L'appareil photographique instaure donc une médiation entre l'œil de l'artiste et l'objet photographié. Il participe de la composition de l'image résultant de la prise et qui est déjà, en soi, une telle transformation du réel que l'image parvient à être plus réelle que la réalité. Technique et magie, disposition et hasard, visible et invisible, passé et avenir, ou encore conscient et inconscient: la photographie est l'art de réconcilier les contraires. Elle instaure une temporalité qui lui est propre: le présent de l'instant est un passé toujours réactualisable par le regard qui le soumet à l'interprétation. Ce regard, aussi bien celui du photographe que celui du spectateur, fait advenir le réel figé par l'image hors de l'espace et du temps. La différence entre réalité et réel qu'établit Henri Vanlier prend alors tout son sens:

la *réalité* désigne le réel en tant qu'il est déjà ressaisi et organisé dans des systèmes de signes, donc par des signaux intentionnels, conventionnels et systématiquement définis [...] Le *réel*, par contre, c'est ce qui échappe à la réalité ainsi comprise, tout ce qui est avant elle, après, en dessous, ce qui n'est pas encore apprivoisé dans nos relations techniques, scientifiques, sociales (...) même très figurative, une photo c'est de la *réalité* sourdant du *réel*. Inversement, c'est de la *réalité* rongée de *réel*. (Vanlier 1983: 42ss)

Nouveau paradoxe: à la fois réalité organisée et intuition d'éléments qui la désorganisent, mais n'en sont pas moins "réels", la photographie oscille entre ce qui est montré sans forcément être dit, et ce qui est dit sans être montré. C'est ce qu'affirme A. Rouillé lorsqu'il insiste sur la capacité de la

photographie à "inventer des mondes" et non à "référer le monde" (Rouillé 2005: 86), car elle "n'enregistre jamais sans transformer, sans construire, sans créer" (*idem*: 93ss); elle est une machine "à capter plutôt qu'à représenter [...] non pas représenter le réel, mais produire et reproduire *du* visible (non *le* visible)" (*idem*: 38). Le "visible" ne dépend donc pas tant de la réalité ou du réel que du regard porté sur eux et des transformations auxquelles les pratiques artistiques les soumettent. Ainsi, au-delà de l'image statique qui la constitue, la photographie dévoile une dynamique fondée, d'une part, sur des machines et des opérations techniques et, d'autre part, sur un regard sélectif, créateur, qui fait exister le "visible" dans une image; elle donne accès, enfin, à des interprétations multiples. Ce que nous avons appelé les "paradoxes" de la photographie s'affine d'autant plus qu'en donnant l'illusion d'associer directement réel et image, réel et visible, image et visible, c'est notre propre regard que la photographie cherche à surprendre et à exercer.

>>

Parce qu'elle joue notamment de cette illusion, la photographie a une dimension que l'on peut qualifier de "poétique". La poésie recompose elle aussi les données du réel, complète le réel objectif avec un autre type de réel, à l'image de la fonction de l'art qui, selon Umberto Eco, n'est pas de connaître le monde mais de créer des formes qui s'ajoutent à celles qui existent (Eco 1965: 28). La poésie viserait ainsi un degré de réel spécifique qui s'opposerait à une perception pragmatique et matérialiste du monde. Pour Mikel Dufrenne,

ce n'est pas ce monde objectif que vise la poésie. De ce qui est réduit à la 'positivité', elle fait surgir le tout-autre [...] Ce surgissement, elle ne le produit pas, mais elle le montre ou elle l'annonce: comme d'une apparition. Car ce réel, c'est l'imprévisible, qui 'advient' et qui apparaît à qui le laisse être.
(*apud* Ducros 1987: III, IV)

Vasco Graça Moura, Ana Luísa Amaral ou encore Al Berto exploitent cette notion de réel double,¹ toujours autre, en utilisant

principalement les métaphores de la révélation et de l'illustration photographiques. Les poèmes que nous avons choisis (trois vers de "tercetos do aleijadinho" de Vasco Graça Moura (Moura/Castelo-Lopes 2000), "Coisas poéticas" de Ana Luísa Amaral (1993: 16) et la séquence "Trabalhos do olhar" éponyme du recueil d'Al Berto (2000: 205ss) agissent comme une *ekphrasis*. Tout se passe comme si leur discours était fondé sur un objet servant de référent à l'écriture et mis en abyme à la fois par la photographie et l'écriture poétique. L'objet est transformé et réinterprété à partir de l'empreinte laissée sur le papier, dans l'espace du poème ou dans la mémoire du poète. Photographie et poésie se côtoient pour interroger le visible qu'elles véhiculent et les "techniques du regard" qu'elles mettent en œuvre. Considérer la dimension poétique de la photographie permettrait-il de trouver un juste milieu entre l'immanence et la transcendance? Art du fragment et du contraste, la photographie ne retrouverait-elle alors son unité qu'à travers les vers qui lui donnent forme, résolvant ainsi l'incommunicabilité qui existe pour Pascal Quignard entre le lisible et le visible (Quignard 1990: 131ss)?

I. Vasco Graça Moura et le poème photographié

La photographie multiplie les couches de sens, ouvrant dans l'image, dans l'empreinte matérielle et immatérielle qu'elle implique, des failles, des interstices qui élargissent l'interprétation et le sens du visible. Comme l'affirme Bernardo Pinto de Almeida:

La poésie et la photographie se rejoignent en un point. L'une et l'autre cherchent quelque chose qui est de l'ordre d'une concentration (...). Sans doute la poésie et la photographie se conjuguent-elles dans ce que l'on pourrait désigner comme le plan d'une désidentification du même, du semblable, donnant plutôt à voir ce qui suscite chez celui qui regarde l'intuition d'un devenir, d'une transformation, d'un passage à un autre état, en

somme, d'une transfiguration. Cette capacité à transfigurer est ce qui coupe le regard en deux (...). [L]a photographie devient poésie lorsqu'elle transfigure. (Almeida 2002: 55ss)

Orientées vers le même point de fuite, poésie et photographie déploient et dévoilent l'altérité de ce qu'elles semblent seulement montrer ou dire au spectateur. Face à elles, le regard de celui-ci doit techniquement s'adapter, en quelque sorte: s'il est "coupé en deux", c'est parce qu'il se trouve entre le connu et l'inconnu, le visible et l'invisible, ou, mieux encore, parce qu'il achoppe sur une faille par laquelle l'imagination est invitée à s'évader. La poésie de Vasco Graça Moura exploite abondamment cette notion de "faille", le plus souvent sous la forme des "plis du monde" ("dobras do mundo"), ces petits détails que le mot poétique vient réveiller.² Nous retrouvons donc la notion de dynamique que nous avons déjà évoquée. Poésie et photographie font vaciller les images, en reconstruisant le regard porté sur elles.

Ce regard "coupé en deux", nous le mettons doublement à l'épreuve dans l'ouvrage bilingue que Vasco Graça Moura a réalisé conjointement avec le photographe Gérard Castello-Lopes, *Em demanda de Moura. Giraldomachias* (Moura/Castello-Lopes 2000) et dans lequel le poète met en avant un cas unique dans son œuvre, un poème photographié. La première partie de l'ouvrage, "Em demanda de Moura", est constituée de photographies réalisées à partir de poèmes de V. G. Moura sélectionnés par G. Castello-Lopes. La deuxième partie, "Giraldomachias", résulte de la pratique inverse: V. G. Moura a écrit des poèmes sur des photographies qu'il a choisies parmi celles que lui a présentées Gérard Castello-Lopes. C'est dans la première partie que l'on trouve le poème photographié: il s'agit de trois vers du poème 6 de la série "tercetos do aleijadinho" initialement publiée dans *a sombra das figuras* (Moura 1996), "o mundo não aguenta/ a narração/ de mais nada". Pour illustrer le poème, G. Castello-Lopes a photographié ces vers écrits sur un morceau de papier, donnant ainsi aux mots une consistance matérielle, comme s'ils

>>

occultaient ou remplaçaient l'image. V. G. Moura commente ce procédé par lequel un poème photographié est (ou "devient", aurions-nous envie d'écrire) photographie:

Ces trois vers, sur un plan large, sont dominés par le chiffre '6' qui est le numéro d'ordre de la séquence dont ils sont tirés, eux qui composent l'objet représenté dans la photographie, sur la légère touche de gris que la fibre du papier tire de l'agrandissement.

Je regardais l'épreuve que Gérard me montrait, parfaitement déconcerté. Par moments, étant donc l'auteur des vers, je n'étais pas l'auteur de cela et cela participait d'une nature ambiguë: représentation d'épigraphe? mise en scène d'aphorisme? recitation d'une citation? déclaration de désistement de l'image devant la signification des mots? pierre tombale pour les arts qui décrivent? (...) je me suis aperçu (...) à quel point était assumée cette mise en scène-là (...) d'une sorte de paradoxe-limite: photographier un texte 'objectualisé', affirmer et nier par là même les pouvoirs et les intentions de la photographie, proposer une esthétique et une sémantique chargée de la vider dans l'acte même affirmant ses possibilités, profiler, enfin, une négation qui serait matière de l'affirmation même, renoncer à tout objet tridimensionnel en faveur de quelques rares lignes imprimées sur une page, s'amuser de la perception de toutes ces voies d'accès entre le réel et sa perception. (Castello-Lopes/Moura 2000: 121ss)

Victoire du verbal sur le visuel, par le biais d'un poème devenu image qui renonce paradoxalement au langage tout en ne se fondant que sur lui, le procédé-limite de G. Castello-Lopes montre que toute photographie est narration, récit, histoire; elle transforme le réel, même lorsque celui-ci n'est fait que de mots. Dans un geste quelque peu provocateur, elle donne corps à la dimension intertextuelle, culturelle et peut agir, elle aussi, comme la peinture ou le langage, par citation. En s'appropriant une bribe du poème initial de V. Graça Moura, elle confère à ces trois vers une existence autonome, une signification qui leur est propre. Décontextualisés, ces vers sont devenus autres – c'est-à-dire ceux

de quelqu'un d'autre mais aussi des vers différents, à l'origine d'un nouveau poème. Nous retrouvons la "désidentification du même" évoquée par Bernardo Pinto de Almeida. En simulant une adhérence sans faille au référent, pour reprendre l'expression de Barthes (Barthes 1980), le geste de G. Castello-Lopes est créateur, transformateur, poétique. Il confère aux vers une nouvelle temporalité, une nouvelle lumière aussi, à travers l'agrandissement et les couleurs du papier et de l'encre; il attire l'attention de notre propre regard en nous montrant ce qu'il voit tout en occultant ce qu'il a vu, l'intégralité du poème dont il a extrait ces trois vers. Le regard du photographe se fonde donc sur le paradoxe même de la photographie: ancrage dans le réel et distanciation, extraction et recontextualisation, fragmentation et mise en scène – immanence et transcendance. Photographier des vers, c'est donner aux mots une existence matérielle encore plus forte que celle que le poème leur confère. Les mots nient l'objet en devenant objets eux-mêmes, et ce geste créateur imprime donc un double mouvement à l'*ekphrasis*: le "visuel" est bien transformé en "verbal", selon la définition que V. Graça Moura donne de l'*ekphrasis* (Moura 2002),³ mais c'est également le verbal qui se voit transformé en visuel. Photographie et poésie font jouer les sens dans une dynamique que l'on retrouve chez Ana Luísa Amaral et chez Al Berto. Il ne s'agira cependant plus de photographier un poème mais de photographier des bribes de réel par le truchement des vers.

>>

II. Ana Luísa Amaral et le poème-photographie

Dans l'impossibilité d'insérer une photographie dans le poème, Ana Luísa Amaral écrit une strophe qui en tient lieu; décalée, compactée, celle-ci décrit à la fois l'objet – l'arbre – et ce qui lui manque, ce que le regard perçoit et ce qu'il imagine:

Coisas poéticas

Poema
onde pudesse pôr
à margem
uma fotografia a ilustrar

De que serve falar
sobre esta árvore, a sua sugestão
de corpo nu:

cabeça decepada, mas seios tão perfeitos
(menos um), e braços que mais longos,
lanças medievais, o resto a sugerir
outros lugares. Só pés ausentes, raízes
invisíveis, mas possível na água era essa
imagem

Poema
onde o que à margem
fosse o centro
e as palavras podiam
deixar-se

cair (Amaral 1993: 16)

Les vers construisent l'image de cet arbre qui fonctionne comme le prétexte du poème, tout en niant paradoxalement l'efficacité d'une telle démarche: une image a plus de force que les mots, mais les mots font office d'image; et l'arbre vaut alors plus pour ce qu'il suggère que pour ce qu'il montre – une silhouette humaine. Par la prétérition qui lui donne plus de force – “De que serve falar sobre esta árvore” – le poème s'auto-illustre, en quelque sorte, en volant à la photographie le pouvoir de capter l'objet, de le transfigurer plus que de le représenter. Comme chez Vasco Graça Moura, poésie et photographie esquissent leurs limites sans les définir précisément, car le poète joue des deux pratiques artistiques en exploitant leur pouvoir commun de suggestion tout en dénotant un pan de réel – l'arbre en question.

Nouveau paradoxe: le poème montre plus qu'il ne dit, dit plus qu'il ne montre, puisqu'il se fonde sur une hypothèse: "onde pudesse pôr/ à margem/ uma fotografia a ilustrar". C'est justement ce questionnement sur la marge et le centre, les deux pôles du poème, qui fait sens. Il ne s'agit plus de l'illustration, comme chez Vasco Graça Moura, qui devient à elle seule un geste poétique, mais d'un paratexte qui finirait par se substituer au texte. Mais il y a un renversement de cette perspective à la fin du poème. La marge devient le centre, puisque ce qui constituait celui-ci, le texte, abdique face au pouvoir de l'image: "Poema/ onde o que à margem/ fosse o centro/ e as palavras podiam/ deixar-se// cair". Ce qui illustre le poème devient le poème lui-même, le poème devient photographie; de la photographie d'un poème chez Vasco Graça Moura, nous passons avec Ana Luísa Amaral à un poème-photographie qui, comme l'arbre qu'il décrit, est elliptique tout en mettant en abyme la suggestion: le poème suggère un arbre qui suggère à son tour un "corps nu" ... le champ lexical de l'arbre et celui du corps humain se mêlent, invoquant un imaginaire à construire, des interrogations à forger autour de cet objet capté – "lanças medievais, outros lugares". La révélation poétique est ici la métaphore de la révélation photographique: le regard oscille entre la marge et le centre, matérialité et immatérialité s'unissent et font se côtoyer le réel le plus concret et les préoccupations ontologiques. De l'arbre au corps nu, du corps nu de l'arbre à notre propre corps, il n'y a alors qu'un pas qui ne se contente plus des mots. Nous naviguons donc à nouveau entre l'immanence et la transcendance, entre les racines ancrées dans le sol et ces bras levés vers le ciel.

Photographie et poésie sont donc liées par la même quête, la lutte "avec et contre le visible", comme l'affirme B. P. de Almeida: "prendre une photographie, c'est lutter avec et contre le visible lui-même: comment argumenter avec une photographie face à la souveraineté du visible?" (Almeida 2002: 38). C'est exactement ce que nous dit Ana Luísa Amaral: "de que serve falar sobre esta árvore...", puisque l'arbre lui-même dit déjà tout.

>>

Nous trouvons donc apparemment le mouvement inverse du poème photographié de Vasco Graça Moura qui affirmait selon lui le “désistement de l’image devant la signification des mots” (voir supra). Mais la seule raison pour parler de l’arbre, c’est justement que le poète est le seul à le voir et qu’il souhaite que le lecteur l’imagine. L’arbre finit donc lui aussi par ne plus être image mais discours. Il n’est plus seulement ce qui est vu mais ce que le langage fait exister par la seule force des mots.

Loin de la description fidèle d’une image, l’*ekphrasis* vaut plus par la remise en cause du langage qu’elle constitue que par le discours qu’elle parvient à construire. Plutôt que de “faire voir ce qu’[elle] dit”, selon Barbara Cassin (2003), l’*ekphrasis* fait voir ce qu’elle ne dit pas, ou ce qu’elle ne peut dire. Chez Al Berto, c’est la mémoire qui est au cœur de cette remise en cause du langage et de l’image.

III. “Trabalhos do olhar” ou les clichés de la mémoire

a memória poderá reconstruir tudo a partir das imagens

Al Berto, *O Medo*, 203

Entre le poème photographié de Vasco Graça Moura et le poème-photographie d’Ana Luísa Amaral, la séquence “Trabalhos do olhar” (Al Berto 2000), porte à son tour un regard singulier sur les rapports qui unissent poésie et photographie. Celle-ci est invoquée pour l’objet qu’elle constitue, l’image, mais aussi et surtout pour les procédés techniques qu’elle suppose et qui maintiennent une médiation entre le *je* poétique et l’image. C’est l’une des lignes de force que distingue Maria Teresa Dias Furtado pour qui la photographie agit, dans ces poèmes, comme un “mode de distanciation” (Furtado 1984). En effet, cette séquence de douze poèmes est construite à partir d’un processus de remémoration chez un *je* poétique qui couche sur le papier les images qui défilent dans sa mémoire et connotent une réalité toujours latente. Celles-ci font surgir le souvenir, parfois la

nostalgie de ce qui n'est plus, ou de ce qui n'est plus que fragmentaire. Le poète est alors un peu comme ces veuves endeuillées qu'il décrit: "suspiram ao olhar as fotografias dos que partiram/ e tudo esquecem". Si la photographie est là pour témoigner d'un passé, pour rappeler quelqu'un, pour attester d'une existence, elle est aussi un lieu de l'oubli de soi; elle semble faire le vide autour d'elle, en sauvant ce qui a été, en anéantissant ce qui est, comme le montre le dépouillement du *je* poétique ou le jaunissement du papier dans le premier poème de la séquence:

habito neste país de água por engano
são-me necessárias imagens radiografias de ossos
rostos desfocados
mãos sobre corpos impressos no papel e nos espelhos
repara
nada mais possuo
a não ser este recado que hoje segue manchado de finos bagos
de romã
repara
como o coração de papel amareleceu no esquecimento de te
amar.
(Al Berto 2000: 207)

>>

Perçue par le poète comme un remède à son malaise, la photographie permet à la fois de pénétrer au fond des choses et de se contenter de leurs reflets, de pénétrer au cœur des corps ou de décrire les ombres qu'ils renvoient. Ce premier poème présente l'écriture comme un exutoire des sensations. Il fait du papier un calque du corps, et, plus encore, montre à quel point le papier fait corps avec ce qui est écrit et avec le contexte qui a vu naître cette écriture: "recado que hoje segue manchado de finos bagos de romã". Le papier, celui du poème, celui de la photographie, et qui devient même celui du corps d'un poète fragilisé, est l'un des fils conducteurs de ce parcours poétique où l'album d'un village, de ses paysages, de sa population, de ses mœurs, défile sur fond d'un amour qui confine avec la mort dans ces vers adressés à un *tu* distant – "repara como o coração de papel amareleceu no

esquecimento de te amar”. Nous assistons ainsi tout au long de cette séquence à la transposition sur le papier des images vues et/ou remémorées. Chaque poème décrit un aspect de cette réalité figé par la captation photographique mais auquel l’écriture poétique donne vie à travers la référence aux couleurs, aux mouvements, aux sons, comblant ainsi l’immobilité des images, l’absence du *tu*, la peur de la mort.

La mémoire procède à une mise en scène des clichés. Les jeux de surimpressions apparaissent comme la métaphore d’un processus de révélation, à travers la référence au procédé technique qui la sous-tend: “as cabras escondendo o delicado tilintar dos guizos nos saís de prata da fotografia”, lit-on dans le premier poème. La plume et le regard du poète viennent en quelque sorte réveiller et animer ces images endormies. Le troisième poème est l’un de ceux qui instrumentalise le plus explicitement le champ lexical de la photographie et nous fait assister à une révélation à la fois photographique et poétique. Tandis que “os negros surgem à flor do papel” – comme on pourrait lire d’ailleurs “à flor da pele”, tant le papier fait corps avec celui qui (d)écrit –, le poète pénètre progressivement dans ces espaces où ne sont restés que des objets abandonnés: “portas entreabertas cortinas de riscado objectos polidos pelo uso das chitas (...)”. Les traces fragmentaires d’une vie passée émergent, d’une manière presque magique, de ces empreintes matérielles:

os negros surgem à flor do papel

passo a passo

entro pela cal ferida das casas e desvendo (...)

nódoas seculares risos cinzas resíduos de comida ossos. (*idem*:

209)

L’absence de ponctuation mime cette simultanéité des éléments qui apparaissent englobés en une seule prise par le zoom du regard. Et ce regard s’affine au fur et à mesure que les surimpressions se mettent au jour:

quando os brancos recortam-se intensos

a aldeia assemelha-se a um mandala de líquidos cinzentos
um pouco de amarelo arde no centro da fotografia

por detrás dos cinzentos aguados

ouço guinchos de animais recolhendo às tocas
quando a noite cresce
à medida que o revelador actua
o estrangeiro atravessa o crepúsculo
e pára surpreendido pela luz do flash

>>

depois

basta meter a folha de papel no fixador e esperar. (*ibidem*)

De l'impression de l'image par l'émulsion et l'action de la lumière, à la révélation et à la fixation de cette même image par l'action de réacteurs chimiques, le poète nous confronte en quelque sorte à une phénoménologie de la photographie, en nous rendant contemporains des étapes du processus de révélation, mais sans nous dévoiler le mystère final: le dernier mot du poème est "esperar"... mais il ne nous dit pas quoi. Le mot "mandala" qui désigne un cercle représentant l'univers dans les religions brahmanes et bouddhistes, illustre bien la transcendance à laquelle peut nous renvoyer l'immanence de la photographie, tout en connotant cette aura "magique" qui plane sur la représentation.

L'écriture poétique met l'image en mouvement, l'image met le réel en mouvement et change le regard que le poète porte sur lui, un regard qui est toujours médié par la technique de la photographie. Car même ce qui semble relever de l'observation directe est le fruit d'une distanciation, comme dans le poème six où, après avoir décrit les femmes lavant le linge en pleine nature, un vers au milieu du poème fait apparaître "o grito duma criança no fim do zoom". Le 'travail' du regard consiste donc plus ou moins explicitement à construire un référent pour le poème, un point de départ à ce qui devient une *ekphrasis*. Le jaunissement du

papier, l'allusion aux cristaux, aux visages troublés, et, ici, au zoom, sont autant de détails qui donnent aux poèmes une dimension d'*ekphrasis*: les aspects du réel qu'ils décrivent deviennent dignes d'être développés comme autant d'éléments esthétiques.

Dans le poème sept, c'est à travers le toucher, et non plus seulement le regard, que le poète déambule dans la mémoire des objets, de l'espace et du temps représentés dans la photographie et qui est aussi sa propre mémoire:

162>163

contemplo o horizonte quebrado dos montes
no sítio onde rasgaram a fotografia (...)
ergo o olhar para os tectos
fixo-o no cruzamento dos arcos que constituem a memória
ainda sólida da casa
percorro com a ponta dos dedos a caligrafia enigmática dos
telhados

aperto de mão ao despedir-me
digo mudos olhares aos que ficam na casa a definhar (...) (*idem*:
213)

Et cette mémoire "solide" côtoie une mémoire fragile dans la mesure où le poète est confronté à une faille: "no sítio onde rasgaram a fotografia", précise-t-il. C'est à partir de là que le poète procède, dans le neuvième poème, à une véritable recomposition du paysage:

se colar os pedaços da fotografia
surprenderei a noite gorgolejando tépida por entre os
eucaliptos
o regresso a casa em 18x24 à hora dos rebanhos beberem
vigados pelos vagarosos pastores. (*idem*: 215)

La photographie, en donnant, au sens propre, un format et un rythme aux images vues ou imaginées, et en nous replongeant dans une approche phénoménologique de la photographie,

informe la réalité et est le prisme par lequel le poète donne vie à ses souvenirs, aux "rumores que as imagens deixam escapar como saudades". C'est ainsi que dans le poème onze, regard et toucher laissent la place à l'ouverture totale du corps face aux images: "tenho uma iluminação de astros rebentando do arco-íris da noite/ quando abro o diafragma todo para as linhas do rosto em telha quase rubra" (*idem*: 217). La photographie est intériorisée et se fait respiration, dans une explosion presque magique de couleurs. C'est là que la métaphore de la révélation photographique et poétique s'exprime avec le plus de force. Il ne s'agit plus de l'image qui abdique face au langage, mais du corps qui abdique presque face à l'image. >>

À la fois témoignage vivant mais fixe du passé, pan de mémoire déchiré et donc fragmentaire, ou révélation contemporaine de l'objet révélé, la photographie, dans ces poèmes d'Al Berto que nous pouvons qualifier de "photographiques", remet en cause l'*ekphrasis* ainsi que les "recantos nómadas da memória" évoqués dans le poème huit. Cette "mémoire nomade" défie l'immobilité des clichés qui n'arrêtent pas le cours du temps: "que horas serão para lá desta fotografia?" (*idem*: 217), s'exclame le poète dans le poème onze, montrant ainsi à nouveau la distanciation à partir de laquelle les poèmes prennent forme, interrogeant le réel et la mémoire sur lesquels ils se fondent. C'est finalement la peur qui domine dans les derniers poèmes. De la peur face au silence de la nuit et de la nature, devenue en quelque sorte nature morte ("o silêncio tem a espessura das papoulas murchas") à la "peur de la mémoire", la peur de voir l'image, l'objet de la photographie "courir" subitement "hors du papier photographique/ et détruire ces précieux travaux du regard" (*idem*: 218). Cette peur de ne plus pouvoir maîtriser des images que les vers ont eux-mêmes permis de (re)construire. Cette peur, en somme, de voir le langage abdiquer pour de bon face aux images.

Conjuguant, selon Henri Vanlier "une extrême évidence" et "un extrême flou" (Vanlier 1983: 21), la photographie met au jour ses paradoxes, décrits, amplifiés ou résolus par la poésie qui

leur donne forme. Un poème photographié, un poème-photographie, un poème photographique – Vasco Graça Moura, Ana Luísa Amaral et Al Berto nous mettent, chacun à sa manière, face au lisible et au visible qui se convoquent inévitablement, lorsqu'il s'agit de faire dialoguer poésie et photographie, pour se corriger, se compléter, se contredire parfois. Le langage poétique affirme, certes, sa souveraineté face à l'image, mais celle-ci est le socle sur lequel il repose ou l'horizon vers lequel il tend. Au-delà de l'incommunicabilité, cette confrontation amène le lecteur-spectateur à affiner le regard qu'il porte sur ces deux arts dont les points de convergence sont plus éloquents et féconds que les différences. Faire "travailler" le regard, pour reprendre le mot d'Al Berto, c'est maîtriser la réalité et l'imagination, la mémoire et les souvenirs auxquels la photographie et la poésie donnent à la fois un corps, un espace, un temps et une forme. Mais c'est aussi abolir les frontières entre les arts pour accueillir pleinement l'expérience personnelle et esthétique qu'ils sont toujours prêts à offrir. C'est, surtout, accepter d'être engouffré dans l'immobilité toujours mouvante des images et du rapport de notre corps au monde. <<

NOTES

[1] Voit notamment à ce sujet Clément Rosset (1984).

[2] "Escrevo poemas quando uma certa disponibilidade, uma certa informação e uma certa tensão agudizam a minha percepção do mundo e me permitem operar, por via da palavra poética, uma manipulação dele (...). // Tudo se passa como se o mundo tivesse dobras, pregas, ondulações, fracturas, sinuosidades, recessos de vária curvatura, textura e resistência, que a experiência poética permite atravessar ou inflectir, entre diacronia e sincronia, religando aspectos muito heterogêneos, mas que estavam entre si nessa relação determinante e a prova de que estavam é que ela surgiu, ou se desvendou, por força e acção da palavra."

[3] "J'écris des poèmes lorsqu'une certaine disponibilité, une certaine information et une certaine tension aiguissent ma perception du monde (...). Tout se passe comme si le monde avait des pliures, des plis, des ondulations, des fractures, des sinuosités, des recoins à courbure, texture et résistance variables, que l'expérience poétique permet de traverser ou d'infléchir, entre diachronie et synchronie, en reliant des aspects très hétérogènes mais qui étaient déjà liés entre eux d'une façon déterminante et la preuve qu'ils l'étaient est que ce rapport a surgi, ou s'est révélé, par la force et l'action du mot"]

Vasco Graça Moura, "Poesia e autobiografia", *poemas com pessoas*, in *Poesia 1997-2000*, Círculo de Leitores, 2001, 185.

[3] La présence de l'*ekphrasis* dans son œuvre est liée selon lui à la volonté de "restituer le visuel à travers le verbal, que ce soit à partir d'un objet brut ou d'une représentation artistique, afin [d']incorporer les signes d'autres "faïences" dans mon "faïence poétique". Des choses qui m'ont marqué, des processus et des résultats qui m'ont touché, qui ont "travaillé" depuis à l'intérieur de moi-même et que j'ai besoin de reprendre avec mon outillage spécifique. C'est également une sorte de traduction qui ne surgit pas chez moi uniquement dans la poésie". Vasco Graça Moura, "O que farei com esta ecfrase?", préface à Moura 2002: 11-13.

>>

BIBLIOGRAPHIE ∨

Al Berto (2000) [1997], *Trabalhos do olhar* (1979/1982), *O Medo*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Almeida, Bernardo Pinto de (2002), *As imagens e as coisas*, Porto, Campo das Letras.

Amaral, Ana Luísa (1993), *Coisas de partir*, Coimbra, Fora do Texto.

Barthes, Roland (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil.

166>167

Benjamin, Walter (1996), "Petite histoire de la photographie", *Études photographiques*, 1 [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/index99.html>. Consulté le 23 juin 2009.

Cassin, Barbara (2003), "L'*ekphrasis*: du mot au mot", Dictionnaires Le Robert, Seuil, Disponible sur [http://www.robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/\\$DESCRIPTION1.HTM](http://www.robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/$DESCRIPTION1.HTM). Consulté le 9 août 2006.

Castello-Lopes, Gérard et Moura, Vasco Graça (2000), *Em demanda de Moura. Giraldomachias/ À la recherche de Moura. Gérardomachies*, trad. de Michèle Giudicelli et Patrick Quillier, Lisbonne, Quetzal/Casa Fernando Pessoa.

Ducros, Franc (1987), *Le Poétique, le réel*, Paris, Méridiens Klincksieck.

Eco, Umberto (1965), *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil [1962].

Furtado, Maria Teresa Dias (1984), recensão crítica a Al Berto, *Trabalhos do Olhar* in *Colóquio/Letras*, n°79, 90-91.

Genette, Gérard (1994), *L'œuvre de l'art*, tome 1: *Immanence et transcendence*, Paris, Seuil.

Moura, Vasco Graça (1996), *Poemas escolhidos* (1963-1995), Lisboa, Bertrand.

-- (2001), *Poesia 1997-2000*, Círculo de Leitores.

-- (2002), *Imitação das artes. Antologia efrástica*, Porto, Asa.

Quignard, Pascal (1990), *Petits traités I et II*, 2 vol., Paris, Gallimard.

Rosset, Clément (1984), *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard [1976].

Rouillé, André (2005), *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard.

Vanlier, Henri (1983), *Philosophie de la photographie*, Les Cahiers de la photographie, Association de Critique Contemporaine en Photographie, hors série.

>>