

lumière et mouvement dans LES POÈMES-FILMS DE *CINEMATECA* D'EUCANAÃ FERRAZ

Catherine Dumas
Université de Paris III
— Sorbonne Nouvelle

Résumé:

Les trois lumières qui apparaissent successivement dans *Cinemateca* du poète brésilien Eucanaã Ferraz (2008) structurent le recueil tout en faisant l'objet d'une dramatisation qui met en scène le "réalisme solaire" du poète. En nous inspirant de la théorie deleuzienne des *opsignes* et des *sonsignes* autour de "l'image-mouvement", nous analysons ces poèmes en quatre temps: lumière, mouvement, scènes et musique, montrant en conclusion que la relation qu'ils entretiennent avec la technique cinématographique peut être assimilée au lien qu'ils ont avec la musique.

RESUMO:

As três luzes que aparecem simultaneamente em *Cinemateca*, do poeta brasileiro Eucanaã Ferraz (2008), estruturam o livro sendo ao mesmo tempo alvo de uma dramatização que encena o "realismo solar" do poeta. Inspiramo-nos na teoria deleuziana dos *opsignes* e *sonsignes*, em torno da "imagem-movimento", para analisar estes poemas em quatro tempos: luz, movimento, cenas e música, mostrando, na conclusão, que a relação tecida por estes poemas com a técnica cinematográfica e o laço que mantém com a música são equivalentes.

MOTS-CLÉ:

image cinématographique,
mouvement, lumière,
vibration, musique

>>

PALAVRAS-CHAVE:

imagem cinematográfica,
movimento, luz, vibração,
música

Le dernier recueil du poète brésilien Eucanaã Ferraz, paru pendant l'été 2008 chez l'éditeur Companhia das Letras, systématise dans sa structure la thématique de la lumière, récurrente par ailleurs dans l'œuvre de ce poète. En effet, Cinemateca s'énonce en une première, une deuxième et une troisième lumière graduées du blanc au noir, puis du noir au blanc. Dans une interview publiée en 2007, Eucanaã Ferraz s'explique ainsi sur la dramatisation de cette thématique:

Minha poesia, de fato, prima pela clareza, pela ordem e pela plástica. Mas se há uma valorização da razão e da materialidade das coisas, não há exatamente uma ocultação do fundo trágico da existência. (...) Assim, há tanto uma vontade de tornar claro quanto um desejo de conhecer o escuro. Essa luz de que tanto falam os meus poemas é da ordem da razão, sim, mas é também a imagem da compreensão da nossa condição trágica. Só que sou um lírico a falar do trágico. (...) A luz é também conforto existencial, físico, tem a ver com o bem-estar que experimentamos quando nos esquecemos da morte. (Ferraz 2007: 66-67)

Plus loin, il confie cultiver "un réalisme solaire" (*idem*: 69) dans la continuité de poètes portugais tels que Sophia de Mello Breyner Andresen et Eugénio de Andrade, auxquels il se déclare très attaché. C'est en tout cas ce "réalisme solaire" qui trace la voie originale de E. Ferraz dans le panorama de la poésie brésilienne actuelle. Synonyme de joie, ce réalisme s'oppose à celui qui cultive l'abject, les déchets (*lixo*) d'une société de marché, comme cela peut être le cas, par exemple, dans la poésie d'un Carlito Azevedo.

Trois lumières pour une *Cinémathèque*, donc. Trois intensités dramatiques pour cette suite organisée de poèmes-films qui se modèle sur le passage de la journée, de l'aube à la nuit. Les mots du poème sont autant de projecteurs et la caméra-regard du sujet poétique balaie l'espace, ou bien se fixe sur des scènes qui alternent paysages et atmosphères. Le mot du poème fait de ces images spatiales des images sonores, ce que Deleuze appelle, dans son essai sur le cinéma, des "opsignes" et des "sonsignes":

"image optique et sonore pure qui rompt les liens sensori-moteurs, déborde les relations et ne se laisse plus exprimer en termes de mouvement, mais s'ouvre directement sur le temps" (Deleuze 1983: 293).

C'est donc avec Deleuze et sa théorie de l'image cinématographique que j'ouvrirai *Cinemateca* pour tenter d'appréhender à quel point l'écriture et l'imaginaire poétiques peuvent être tentés par l'esthétique cinématographique. Je procéderai en quatre temps: lumière, mouvement, scènes, musique.

>>

1. Lumière

La lumière, cadrée par la caméra, donne à voir; et c'est avec le hors-champ, en tant qu'invisible encore à révéler, nous le verrons, que travaille la poésie de Eucanaã Ferraz. Enfin, la lumière agit avec des modalités contrastées sur la couleur et la vibration.

1.1. Le cadrage

Au début de *Cinemateca*, E. Ferraz définit la poésie comme hors-champ:

Quanto a mim, imagino que
talvez pudesse vê-la, a poesia,
naquele vazio, entre um verso e

III

outro, naquela (nesta) espécie de rua cintilante,
silenciosa, reta que vai dar fora da folha. (Ferraz 2008: 12-13)

Deleuze définit le hors-champ comme "l'illimité", "l'infini", comme l'Ouvert qu'est le tout: "Le tout est donc comme le fil qui traverse les ensembles, et donne à chacun la possibilité

nécessairement réalisée de communiquer avec un autre à l'infini" (Deleuze 1983: 29). Il utilise l'image du film pour signifier ce *continuum* d'espaces qu'est le hors-champ, cet "ailleurs plus radical, hors de l'espace et du temps homogène" (*idem*: 30). Il ajoute: "Le hors-champ réalise sa première fonction, qui est d'ajouter de l'espace à l'espace" (*idem*: 31). L'autre fonction du hors-champ, quant à elle, est plus inquiétante: "introduire du trans-spatial et du spirituel dans le système qui n'est jamais parfaitement clos" (*ibidem*). Et Deleuze, à la suite de Claude Ollier, introduit deux nouvelles dimensions de l'image: le temps et l'Esprit. Le hors-champ, c'est le "blanc sur blanc impossible à filmer" (*idem*: 31). Chez Eucanaã Ferraz, ce "blanc sur blanc" fait écho au titre *Branco no Branco* du Portugais Eugénio de Andrade et se trouve dans l'intervalle entre les vers, "naquele vazio, entre um verso e// III// outro (...)" du poème ci-dessus cité. Le hors-champ permet alors d'exprimer la tension-quête de la poésie pure qui est "hors de la feuille". L'invisibilité première de la poésie place le sujet poétique en tension. C'est la tension dramatique des trois lumières de *Cinemateca*. Comme au fil de la vie, l'homme est susceptible d'apprendre à voir l'invisible. Le recueil de poèmes raconte cet apprentissage où le poète-photographe va, en "déphotographiant", libérer le sujet de son cadre. C'est ce que nous lisons dans le dernier poème, "O desfotógrafo", où la totalité du hors-champ se donne à voir:

Hoje, tudo dá-se a ver sem dor,
limo, sem um traço de paixão.
Os poemas se apagaram e, repara,
fazemos um balanço: de nós

restou não mais que a folha livre
de depois do livro, retrato em
branco e branco (Ferraz 2008:167)

Cet ultime poème referme le livre en boucle, puisqu'il répond au premier, "triunfo", qui se limitait à montrer le procédé

du hors-champ, cette “reta que vai dar fora da folha” (*idem*: 13). Ici, c’est le “depois do livro” qui s’impose, vide plus grand, de mort, “blanc et blanc”. La poésie rend effectif cet “impossible à filmer” deleuzien qui devient évident et visible dans la composition photographique de la couverture de *Cinemateca*, où nous retrouvons le “tout” évoqué par Deleuze:



Ce fil, électrique en l’occurrence, est celui des trois lumières. Il alimente le processus lancé dans le premier poème: “vê-la, a poesia” (Ferraz 2008: 13).

1.2. La couleur

Si c’est le blanc de la fin du recueil qui donne à voir le “tout”, au début la première lumière, solaire, consent la couleur. Nous trouvons alors le bleu, le rouge, le vert et ce, même si, en

ouverture, cette lumière est caractérisée comme "atonale": "Da primeira hora do dia a luz atonal,/ aguda do mais alto degrau// desaba [...]" (*idem*: 9). Dès la deuxième lumière, le clair-obscur s'impose comme l'éclairage d'un "rien" présentifié comme "lixo" (*idem*: 79), qui contraste avec la "pureté" du passé (*vd.* "móbile", *idem*: 76). La couleur devient eau-forte (*vd.* "água-forte", *idem*: 105) et les binômes oxymoriques comme "clair-obscur" et "triste Alegria" (*ibidem*) allient de façon paradoxale lumière et couleur. Dans la troisième lumière, la couleur est le noir: "tem cor: a tinta da noite/ em si mesma concentrada;" ("acorda", *idem*: 109). Le noir est matière: "sólido, negro negror" (*idem*: 109). Et le soleil devient délire: "sol absoluto" ("o doido", *idem*: 127). Le fou solaire est pris dans les rets de la nuit: "Viveu assim, entre feridas e piolhos,/ até que desceu a noite/ e uma pedra veio buscá-lo" (*ibidem*).

La première séquence était faite en contreplongée. La dernière est en plongée, en correspondance avec le noir aussi absolu que le soleil peut l'être: "negro sobre negro" ("bandeira e guarda-chuva", *idem*: 133), image du corbeau abrité sous le parapluie.

1.3. Vibration

Mais la qualité de la lumière, chez Eucanaã Ferraz, n'est pas tant la couleur que la vibration. Deleuze reprend les théories bergsoniennes sur la vibration et le rayonnement dans *Matière et Mémoire*.¹ Ce sont les manifestations fondamentales du mouvement, inhérentes à la matière, à ses qualités mêmes. La vibration est, chez E. Ferraz, synonyme de disparition à travers des phénomènes physiques comme l'évaporation. Toujours, la lumière est liée au son par le traitement de l'image: "(...) o que tinha peso// evapora (...)"; "rodopiamos doidos por vales, estrada," ("outros", *idem*: 31). Et, dans le poème "cristal": "(...), agora/ que o motor do instante se agita/ e vibra sua perfeição. Enfim,// vem à luz a experiência" (*idem*: 53). Dans "tambor", vibration et rayonnement, musique et lumière se rejoignent: "E pode-se ouvir, pode-se

mesmo ver/ certa música a crescer como o raio” (*idem*: 61). Ces phénomènes de diffusion du son et de la lumière confèrent au poème un rythme fluctuant qui apparaît et se “dissout”.²

Ces trois fonctions de la lumière dans *Cinemateca* dégagent, selon les termes de Deleuze, des “figures de lumière”³ qui constituent l’“image-mouvement” propre à l’esthétique cinématographique.

2. Mouvement

>>

Pour Deleuze, l’image-mouvement est un “ensemble acentré d’éléments variables qui agissent et réagissent les uns sur les autres” (Deleuze 1983: 291). Le philosophe définit l’espace du mouvement comme le “tout Ouvert” (*idem*: 29). C’est le mouvement de la danse qui conjugue le mieux l’image-mouvement et le rythme. *Cinemateca* contient un poème intitulé “valsa para graça” où la danse est filmée en “grand-angle” et où nous trouvons l’itération du verbe ouvrir structurant toute la première partie:

Abra-se tudo
em grande-angular:

alas a ela, abra-se tudo
em salas que se abram

em salas abertas, salões,
e o que se fechara

antes desabroche
numa sucessão de estrelas

em pleno dia claro.
Abra-se o teto

do planetário, abra-se
o coração do fogo

e nele toda dor
torne a nada e

nada lhe resista
e por onde passa alastre

sua leveza. Alas a ela,
e que ela me leve. (Ferraz 2008, 15)

176>177

Bergson parle de la danse comme d'un "passage (...) d'une forme à une autre forme" (*apud* Deleuze 1983: 13). Deleuze ajoute à ce propos que "la danse, le ballet, le mime (...). Tout cela conspirait avec le cinéma" (*idem*: 16). Dans "valsa para graça", c'est le corps qui effectue son passage vers l'âme ("alto, sobretudo a alma") à travers l'espace phonique grand ouvert de la voyelle "a" associée à la consonne "l": "valsa", "graça", "alas", "ela", "estrelas", "alto", "alma", "palavras" ... Rythme et sonorités du poème impulsent le mouvement de la valse et procurent ce que Deleuze nomme "l'image-action", "réaction du centre à l'ensemble" (Deleuze 1983: 291).

Dans "móbile" ("segunda luz", Ferraz 2008: 77), c'est à l'arabesque d'opérer le décentrement du sujet poétique:

Passamanarias de arame, papel
e luz, que recobri com a pele,

o arabesco,
sem arrimo, (...).

L'image-action est ici, encore une fois, légère, imprimée dans l'air (le vent) qui décentre l'arabesque (*sem arrimo*). Il s'agit bien de ce que Deleuze appelle, à propos de Epstein, "la perte vertigineuse des points fixes" (Deleuze 1983: 112).

Mais l'air n'existe pas sans l'eau, dans *Cinemateca*. Deleuze remarque: "l'eau est le milieu par excellence où l'on peut extraire le mouvement de la chose mue, ou la mobilité du mouvement lui-même: d'où l'importance optique et sonore de l'eau dans les

recherches rythmiques” (*idem*: 112-113). L’image-action liée à l’eau motive chez E. Ferraz un délire, dans “triunfo”:

Lembro-me de Gilliat, doido, que
não podia crer que o ar fosse deserto.

Se o mar é cheio de criaturas, dizia,
também a atmosfera há de ter
seus peixes, cardumes diáfanos
de claridade traspassados, que,

sem sombra, seguem ignorados;
esvaziássemos a atmosfera,
pescando-se no ar como num tanque,
achar-se-iam milhões de seres inexplicáveis

>>

e com eles muitas coisas que se explicariam.
(...) (Ferraz 2008: 11)

Et dans “eau-forte”: “(...) Gastaria a vida assim,/ à orla do céu que se reflete// na água quieta que brota no intervalo/ entre nós” (*idem*: 104).

La danse, l’arabesque comme geste, l’eau comme milieu mènent de l’image-mouvement à l’image-action. Mais l’image-action enchaîne les instants, les instantanés des scènes.

3. Scènes

Le concept de scène convoque le *Cogito* bergsonien à travers la différenciation du sujet empirique et du “sujet transcendantal qui le pense, et dans lequel il se pense” (*apud* Deleuze 1983: 107). Deleuze poursuit, à propos du *cogito* dans l’art: “pas de sujet qui agisse sans un autre qui le regarde agir, et qui le saisisse comme agi, prenant sur soi la liberté dont il le dessaisit” (*ibidem*). C’est le sujet dessaisi qui joue les scènes, tandis qu’au cinéma, la “conscience-caméra” (*idem*: 108) est le *cogito*. Deleuze développe

cette théorie à propos de Pasolini. Chez E. Ferraz, cette "conscience-caméra" existe bien. Elle est manifeste avant tout dans la scène de "a equilibrista", dans "terceira luz":

sua repentina inteligência tateia
o vazio noutra direção: como se
pela primeira vez pensasse

um pensamento, põe-se a considerar,
de um ponto de vista físico e,
simultaneamente, sobrenatural,

a possibilidade de gestos brandos,
de uma outra morte, suave talvez,
enquanto fecha os olhos e goza

a pele de súbito adocicada
pelo vento das buzinas. Desce.
A patroa não dá por nada. (Ferraz 2008:121, 123)

178>179

Un autre personnage complètement dessaisi apparaît au dernier vers: "A patroa não dá por nada" (*idem*: 122). Le point de vue, dans cette scène, agit bien comme la "conscience-caméra", conscience en mouvement relationnel d' "être-avec" (Deleuze 1983: 107).

Il y a de nombreuses scènes dans *Cinemateca*, chacune avec son personnage, entre autres la couturière (Ferraz 2008: 35) et Suzana (*idem*: 62). Il y a même une scène semblable à une fable, "a bela e a fera" (*idem*: 65). Dans "a luta" (*idem*: 82) de "segunda luz", c'est encore une scène qui fait intervenir la chèvre et l'enfant. Tout cela fait penser à deux écrivains contemporains portugais qui ont systématisé le recours à la scène: Fiamma Hasse Pais Brandão avec son recueil *Cenas Vivas*, et Maria Gabriela Llansol avec ses "cenas fulgor". L'une et l'autre travaillent le temps, dans le sens des instants de vie et de la révélation épiphanique de la vision. Ces deux acceptions de la scène se retrouvent chez E. Ferraz où la conscience peut déboucher sur une pensée de l'immanence et de la transcendance tout à la fois. La scène, "image mentale", est une image de la relation (Deleuze 1983: 292).

4. La musique

Je rappellerai ici les concepts deleuziens d' "opsigne" et de "sonsigne" essentiels à l'existence de l' "image mentale": "*Opsigne et sonsigne*: image optique et sonore pure qui rompt les liens sensori-moteurs, déborde les relations et ne se laisse plus exprimer en termes de mouvement, mais s'ouvre directement sur le temps" (*idem*: 293). E. Ferraz pratique presque systématiquement cette épuration de l'image par le son. L'*opsigne* fait mot: c'est le "facão" du poème "triufo" qui, *sonsigne*, fait écho à "fogos" et à "balão". Les sonorités produisent donc la pureté de l'image. C'est également ce qui se passe, comme nous l'avons vu, dans "valsa para graça". On retrouve le même jeu phonique et verbal dans "do boi":

>>

boquilargo, boquinegro,
bosta e patas pesadas

sobre a erva, margaridas,
botões-de-ouro, e sequer
uma pétala se aborrece,
boi-borboleta bordando

entre corredores de biblioteca,
boi de papel, improvável,
botocudo, vermelho,
boi-boto-da-baía-de-guanabara. (Ferraz 2008:19)

Ce poème rappelle à soi l'objet "verbi-voco-visuel" des avant-gardes du poème concret. Dans "a costureira", E. Ferraz établit la relation étroite entre l'*opsigne* et le *sonsigne*, utilisant l'œil pour écouter la musique:

(...) óculos
postos para a escuta, a escuta
desfia-se no vento, o olho

flutua, folha, flor, agulha;
fecha os olhos; ouve
com as pontas dos dedos. (Ferraz 2008: 35)

De cette étroite relation naît la musique. Le poète parle, dans "o roubo", de ce "silêncio ar-/ rancado à música" (*idem*: 43).⁴

Ailleurs, c'est la chanson, "cantiga" (*idem*: 101), qui est agissante. L'alliance de la musique et du silence est présente dans le piano sans touches de "acorda" (*idem*: 111). Dans "o mágico", la musique est le nœud de la magie: "O que serei de mim quando sair de cena/ o mágico? Que restará do encanto?/ Há-de ficar a música de quando?/ Algum espinho? Um ás? O espanto?" (*idem*: 125). Dans le dernier poème, "o desfotógrafo", la musique et la magie sont encore associées: "como se, na nossa frente, tudo/ o que fomos um dia num passe/ de música, num passo-no ar!" (*idem*: 167). Ce "passe de música" final de *Cinemateca* associe de la façon la plus naturelle le cinéma et la musique. Ne pourrait-on franchir le pas et affirmer, comme Yves Bonnefoy qui écrit, dans *Alliance de la poésie et de la musique*, que "la poésie est à l'origine de la musique" (Bonnefoy 2007: 18), que "la poésie est à l'origine du cinéma", à la suite de la lecture de *Cinemateca* de E. Ferraz? <<

NOTES

[1] "Ce que Bergson découvre au-delà de la translation, c'est la vibration, le rayonnement. Notre tort est de croire que ce qui se meut, ce sont des éléments quelconques extérieurs aux qualités. Mais les qualités mêmes sont de pures vibrations qui changent en même temps que les prétendus éléments se meuvent". (Deleuze 1983: 18-19)

[2] J'ai développé à partir de la dernière poésie de la Portugaise Ana Hatherly la possibilité d'une esthétique du son basée sur la vibration (Dumas 2005-2006).

[3] "Dans l'image-mouvement, il n'y a pas encore de corps ou de lignes rigides, mais rien que des lignes ou des figures de lumière". (*idem*: 89)

[4] Voir à propos de cette liaison entre musique et silence l'essai fondamental de Jankélévitch (1974).

>>

BIBLIOGRAPHIE ∨

Bonnefoy, Yves (2007), *L'alliance de la poésie et de la musique*. Paris, éditions Galilé.

Deleuze, Gille (1983), *Cinéma I. L'image-mouvement*. Paris, Les Editions de Minuit.

Dumas, Catherine (2005-2006), "'La vibration perdue'. Autour d'une esthétique du son chez Ana Hatherly", *Espacio/Espaço escrito* 25 y 26, 93-101.

Ferraz, Eucanaã (2008), *Cinematoca*. São Paulo, Companhia das Letras.

-- (2007), "A tristeza não faz a arte melhor, e sim mais triste", in Dau Bastos (*org.*), *Papos contemporâneos, entrevistas com quem faz a literatura brasileira*, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 66-67.

Jankélévitch, Vladimir (1974), *De la musique au silence I — Fauré et l'inexprimable*, Paris, Plon.