

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3

Ecole Doctorale 267

Arts du spectacle, sciences de l'information et de la communication (ASSIC)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RIO DE JANEIRO

Escola de comunicação (ECO)

Samuel de Jesus.

Thèse de Doctorat en Etudes cinématographiques et audiovisuelles

## Non-lieux. Hors-Temps.

Pour une iconographie contemporaine et photographique de la saudade



*A mulher que perdeu a memória*

Thèse en cotutelle dirigée par

Philippe DUBOIS

Consuelo LINS

Jury

Catherine DUMAS

Beatriz JAGUARIBE

Michel POIVERT

Pierre WAT

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3

Ecole Doctorale 267

Arts du spectacle, sciences de l'information et de la communication (ASSIC)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RIO DE JANEIRO

Escola de comunicação (ECO)

Samuel de Jesus.

Thèse de Doctorat en Etudes cinématographiques et audiovisuelles

## Non-lieux. Hors-Temps.

Pour une iconographie contemporaine et photographique de la saudade

Thèse en cotutelle dirigée par

Philippe DUBOIS

Consuelo LINS

Jury

Catherine DUMAS

Beatriz JAGUARIBE

Michel POIVERT

Pierre WAT



## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	p. 6
PREMIÈRE PARTIE : Aphorisme d'une contradiction	
<i>Genèse d'une complexité</i>	p. 20
CHAPITRE I	
1.1. D'une douleur du cœur...	p. 26
1.2. ...Vers « une délicieuse souffrance de cruelle épine »	p. 32
1.3. L'esprit saudosiste	p. 35
1.4. Depuis l'autre rivage.	p. 43
CHAPITRE II	
2.1. Une passion ambiguë de l'âme.	p. 51
2.2. Ontologie d'un sentiment intraduisible	p. 59
2.3. Un doux euphémisme musical	p. 69
2.4. Un art de l'agencement	p. 85
CHAPITRE III	
3.1. Ligne de rupture	p. 90
3.2. Une joute de l'âme	p. 103
3.3. Mélancolia <i>mentalis</i> et mélancolia <i>generosa</i>	p. 113
CHAPITRE IV	
4.1. Incarner l'indicible	p. 130
4.2. Le souffle ténu de la sensation	p. 143
4.3. Donner forme aux fantômes	p. 157
4.4. La parabole du miroir	p. 169
DEUXIÈME PARTIE : Aporie de l'éphémère	
<i>De l'absence</i>	p. 180
CHAPITRE I	
1.1. La coupure irréversible	p. 186
1.2. Disparitions	p. 198
1.3. Le palimpseste mécanique	p. 211



## CHAPITRE II

2.1. Le regard humaniste	p. 228
2.2. Le goût du pittoresque	p. 246
2.3. Le temps de l'inquiétude	p. 264

## CHAPITRE III

3.1. Le point et l'épine	p. 295
3.2. Le jeu du voile	p. 320
3.3. De l'image cristalline au hors-temps de l'image	p. 340

## TROISIÈME PARTIE : Élégie d'une perpétuelle absence

<i>Nostalgies</i>	p. 358
-------------------	--------

### CHAPITRE I

1.1. La chute de l'Eden (Contre l'esthétique compassionnelle)	p. 374
1.2. Empreinte de l'absence	p. 393
1.3. Pour une iconographie contemporaine de la ruine	p. 410

### CHAPITRE II

2.1. Saudades urbaines	p. 429
2.2. Chemins d'exils	p. 447
2.3. Du terrain vague à l'espace de la <i>seca</i>	p. 464

### CHAPITRE III

3.1. L'expérience solitaire	p. 485
3.2. L'Ultime Eden. Paysage et sublime contemporain	p. 500
3.3. Le paysage comme ultime offrande	p. 515

CONCLUSION	p. 524
------------	--------

## ANNEXES

INDEX DES NOMS	p. 533
BIBLIOGRAPHIE	p. 543

## INTRODUCTION

Une salle de lecture d'une bibliothèque, entourée de chaque côté de trois niveaux d'étages successifs sur lesquels reposent toute une suite de rayonnages, où sont soigneusement disposés une suite interminable d'ouvrages, dont la photographie nous présente une vue d'ensemble de manière frontale. Sa composition est d'une parfaite symétrie, rendant compte de toute l'ampleur du lieu. Pour le visiteur averti qui aurait dépassé le seuil de sa porte principale, un peu par hasard, au détour d'un chemin, après avoir emprunté une rue étroite débouchant sur une place face à laquelle repose discrètement cet édifice, cette vue frontale est d'autant plus appréciable que cette salle centrale, de dimension modeste, rend difficile toute prise de vue rigoureuse. Placé au point central de cet espace solennel, l'œil qui prend le temps d'en observer la structure s'aperçoit rapidement qu'à cette symétrie stricte des trois niveaux de rayonnages compacts, répond l'espace central de cette salle juste agrémentée de tables de lecture, et au milieu duquel règne le vide et le silence absolus. Pour le visiteur qui en connaîtrait les quelques principes stylistiques d'ornementation, ces trois étages sont agrémentés de fines balustrades, de piliers d'angles ouvragés de chambranles et de torsades sculptées, accessibles par de petits escaliers de fer situés à chacun de ses angles de la salle de lecture.

Cette description est ici proposée, non pas comme celle similaire à un guide touristique mais pour éclairer une énigme que nous nous proposons de résoudre, ou du moins, tenter d'en décoder certains mystères, tout au long de l'étude qui suivra. Car au beau milieu de cette collection précieuse d'ouvrages souvent rares, conservés avec un soin attentif, recèle ce qui initia l'objet de cette étude. Un objet, ou plus exactement une motivation dont la force performative est elle-même consignée en un mot, à la fois habituel et inconnu, dévoilant toute sa complexité lorsque nous voulons en décortiquer la signification. Un climat étrange surgit dès lors que l'on s'attarde sur cette photographie. Où se situe-t-on donc exactement ? Bien sûr, nous reconnaissons ce lieu par sa fonction. Nous pouvons en reconnaître le style qui l'ordonne, sans jamais l'avoir même parcouru, puisqu'il s'apparente à de nombreux autres lieux somme toute similaires. Mais où nous situons-nous plus précisément, géographiquement parlant ? Qu'elle peut être la ville qui ne cesse de porter les stigmates d'une culture dont ce mot, simple en apparence, semble contenir et

résumer à lui seul de manière analytique, cet étrange esprit qui nous poursuivra jusqu'à la fin de cette quête ?

Il nous suffit juste de lire le titre de cette vue, photographiée par Candida Höfer pour retrouver rapidement nos repères. Elle fut donc prise à Rio de Janeiro en 2005, dans l'un de ses édifices « écrins », marque d'un attachement lointain à la présence portugaise outre-Atlantique [Fig. 1], il est mieux connu sous le nom de Cabinet Royal de Lecture [*Real Gabinete de Leitura*], institution fondée en 1837 par un groupe de 43 émigrants portugais dont l'un d'entre eux, l'avocat Marcelino Rocha Cabral, sera élu le premier président. Si l'architecture intérieure de l'espace fut aménagée dans un style néo-gothique, la façade de l'accès principal de l'édifice actuel fut, quant à elle, pensée dans un style typiquement manuelin, tel qu'il pu se développer à travers l'architecture de la péninsule Portugaise dès le XVI<sup>e</sup> siècle. Ravivant ainsi sa gloire d'expansion maritime qui n'est plus aujourd'hui qu'un lointain souvenir, cette référence reste toujours vive aujourd'hui dans les esprits et surtout dans l'imaginaire. Le trouble s'accroît ici d'autant plus que le vide immanent de cet espace – ce vide édifices publics, dont la photographie, formée initialement à Düsseldorf sous l'égide de Bernd et Hilda Becher, fit de son œuvre intégrale la spécialité iconographique majeure –, renforce parallèlement cette curieuse sensation d'un lieu figé dans le temps, indéfiniment, une sorte de lieu autre. Seuls les postes d'ordinateurs, par leur froide blancheur, nous restituent dans notre propre contemporanéité.



1. Candida Höfer, *Real Gabinete Português de Leitura*, Rio de Janeiro IV, 2005, 180 x 219 cm, tirage c-print

Quelle peut être donc la force évocatrice de ce mot qui nous retient dès à présent ? Et comment vient-il alors convoquer tout un régime iconographique dont il nous faudra, peu à peu, explorer autant le mystère labyrinthique que la complexité de son signifié ? Et tout d'abord, de quel mot est-il question ? Inclus dans le titre de notre recherche, ce mot renvoie donc à une notion bien particulière, que la langue portugaise désigne sous le nom de *saudade*. Expression littéraire et artistique majeure de la culture lusophone, la *saudade*, notion singulière en soi, s'est progressivement transformée en un sentiment universel. Universel, parce qu'elle constitue non seulement l'un des pivot majeurs de la pensée lusophone, mais aussi dans la mesure où de son expression artistique et littéraire s'est renforcée et enrichie au fil du temps par de nombreux mouvements migratoires importants qui ont accompagné l'Histoire d'une petite nation enclavée à l'extrême pointe de l'Europe. Une nation promise à un destin – jadis glorieux, puis tombé en disgrâce par les infortunes du temps –, qui n'a peut être d'égal que celui de ce modeste mot qui consigne néanmoins une force imaginative particulièrement fertile. Cet imaginaire, comme nous allons le découvrir, à la différence de cette salle de lecture, ne désigne pas un espace « homogène, vide et silencieux » mais bien au contraire un espace « chargé de qualités, un espace qui est peut-être hanté de nos fantasmes », ou bien encore « l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions détiennent en eux-mêmes des qualités qui sont comme intrinsèques. »<sup>1</sup>

De cette force, nous pouvons d'ailleurs en percevoir toujours les échos et mesurer toute l'importance qui résonne toujours aujourd'hui parmi tous les pays liés à un long passé colonial portugais, du Brésil au Cap-Vert, mais aussi dans des pays qui, au XXe siècle, ont exercé un rôle, plus ou moins ambigu de terre d'accueil – pour ceux qui ont fui la dictature salazariste au Portugal, mais aussi ceux qui ont fui le Brésil après le coup d'Etat du 1er mars 1964 –, dont la France constitua alors l'un des exemples des plus représentatifs. C'est pourquoi la *saudade* demeure aujourd'hui l'une des clefs de compréhension indispensable des cultures lusophones à travers le monde, et dont l'héritage reste profondément ancré parmi les différentes couches culturelles et sociales portugaises et brésiliennes notamment, depuis les premières expéditions maritimes. De plus, nous pouvons constater que le sentiment de la

---

<sup>1</sup> Michel FOUCAULT, « Des espaces autres » [Conférence prononcée à Alger au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967], in *Dits et écrits* – vol. IV [1980 – 1988]. Paris, Gallimard, 1994, p. 754.

saudade diffère très largement selon que les expatriés lusophones (et leurs descendants) se situent en France – minoritaire, elle s’est maintenue alors selon un mode exclusif, quelque peu en marge d’une culture dominante –, ou au Brésil – selon un mode inclusif. Consolidée au cours des cinq derniers siècles, elle reste néanmoins le dénominateur commun d’un métissage qui réunit plusieurs peuples aux pratiques et référents culturels provenant de diverses régions du monde.

De cette énigme est donc née notre problématique, ayant pour objet principal l’analyse du phénomène de saudade. Nous nommerons ce phénomène de « sentiment » au regard des photographies françaises et brésiliennes contemporaines, parmi un choix d’exemples – dense, on en conviendra mais loin d’être exhaustif. Si la notion de contemporain, comme nous le verrons, reste cernée de contours aussi flous bien qu’elle puisse nous apparaître de manière faussement évidente, nous avons, en conséquence, pris pour parti de ne pas limiter, ni d’enfermer notre propos dans un strict cadre chronologique et linéaire. En effet, il ne s’agit ici en aucun cas de proposer ici une Histoire complète de la saudade proprement dite, et encore moins celle de la photographie, ce dont cette étude se défend. Encore moins une étude comparée en dépit du recours pleinement assumé d’un choix de textes y faisant référence de manière claire et évidente. Notre posture s’apparente plus, au contraire, à une approche « hétérochronique » et « hétérotopique » de l’image photographique, c’est-à-dire une posture dont l’enjeu vise à comprendre comment une photographie peut-elle se constituer en définitive en tant qu’espace hétérotopique qui « se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel. »<sup>2</sup>

Si notre propos s’inscrit dans une démarche principalement soucieuse de déceler sa présence dans l’image s’inscrivant dans une perspective essentiellement esthétique, il nous a semblé pour autant fondamental de ne pas circonscrire à ce strict champ. C’est la raison pour laquelle nous ferons appel aux références théoriques issues aussi bien des champs de la littérature et de l’esthétique – dont le corpus fut constitué non seulement pour la valeur littéraire de ces textes en soi, mais surtout pour leur capacité à résonner au travers des images –, que de l’anthropologie. Il nous aidera alors à comprendre dans quelle mesure la saudade n’est pas un phénomène qui se donnerait comme « une catégorie explicable par la trajectoire qui va des

---

<sup>2</sup> *Id.*, p. 759.

individus vers la société au moyen d'impositions et de négociations qui se seraient cristallisées par magie dans un langage et une mémoire collective comme réflexe empirique de la perte », mais se révèle au contraire en tant que « un concept double. D'un côté, elle traite d'une expérience universelle commune à tous les hommes dans toutes sociétés [...] De l'autre, pourtant, elle singularise, spécifie et approfondie cette expérience. »<sup>3</sup> Nous convoquerons également les champs de la philosophie, et surtout de théories se rapportant à l'histoire des arts, au cinéma, aux arts plastiques et bien sûr à la philosophie. Ceci, tout comme le titre le mentionne, dans le but – peut-être utopique, étant donné la pluralité et la diversité de notre objet – de pouvoir éprouver les fondations tant visuelle que théorique d'une possible iconographie photographique – de la saudade, d'une véritable image-saudade.

Le parcours que nous offrons au lecteur s'organisera en trois étapes. Il s'agira en premier lieu de se concentrer sur la complexité du terme spécifique de saudade en soi, et de voir alors comment sa compréhension apparaît de manière d'autant plus aporétique qu'elle se confronte au problème de sa non-traductibilité. En ce sens, sa signification et son interprétation dépendent avant tout d'une approche dite par équivalent. C'est la raison pour laquelle nous débutons son analyse en nous intéressant aussi bien à une brève évolution historique de son emploi qu'à sa dimension ontologique. Ce point de départ nous amènera ainsi à envisager deux autres termes auxquels la notion de saudade est souvent apparentée, la mélancolie – dont deux de ses dérivés lointains ne sont autres que l'*acedia* et la folie – et la nostalgie. Si ce sentiment, perçu par notre conscience de manière homogène et cohérente, il semble néanmoins procéder de la même manière qu'un montage subjectif d'images plurielles finissant par recréer son objet perdu et distant.

Qu'il s'agisse d'une distance ou de la perte que nous éprouvons vis-à-vis de cet objet, c'est bien la sensation causée par son manque qui constitue bel et bien l'essence et la raison d'être de ce sentiment. Ce principe de montage que nous nommons ici agencement, renvoie par exemple, à l'épisode dépeint dans cette gravure exécutée par Dosso Dossi, lequel réussit, par une parfaite maîtrise de la composition à réunir depuis la division tripartite spatio-temporelle d'un épisode extrait de l'*Orlando*

---

<sup>3</sup> Roberto da MATTA, « Antropologia da saudade » in *Conto de mentiroso. Sete ensaios de anthropologia brasileira*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 22.

*Furioso* décrit par l'Arioste, en une seule et unique image, depuis le combat de Roger jusqu'à son arrivée au palais de la magicienne Alcine [Fig. 2]. Nous verrons ainsi que cet agencement peut lui-même trouver une forme d'application « concrète », qui relève de ce que François Soulages nomme un alliage, une forme caractéristique de nombreuses œuvres photographiques produites depuis les trente dernières années, qui parvient ici à réunir tous les caractères à la fois documentaires et artistiques, répondant ainsi aux nombreuses mutations, tant esthétiques que sociopolitique.



2. Dosso Dossi, *Roger arrivant au château de la magicienne Alcine*, 1562, d'après l'*Orlando Furioso* de Lodovico Ariosto. Gravure sur bois, 21,2 x 14,1 cm Paris. Bibliothèque Nationale de France

C'est d'autre part cette même distance qui donne aussi lieu à toute problématique. Dans ce qu'il définit comme une « Histoire des problématiques »<sup>4</sup>, Michel Foucault opère d'emblée une distinction entre la « problématique » en elle-même, qu'il juge statique, et la « problématisation », en tant que pensée en mouvement. Cela ne concerne ni l'histoire des idées (soit une analyse des systèmes de représentation), ni celle des mentalités (soit une analyse des systèmes de comportements, mais aussi à la manière dont on se rapporte aux idées communes) mais bel et bien celle de la pensée. Elle provient essentiellement de cette : « élaboration d'une donnée en question, cette transformation d'un ensemble d'embarras et de difficultés en problèmes auxquels les diverses solutions chercheront à apporter une réponse, c'est cela qui constitue le point de problématisation et le

<sup>4</sup> Michel Foucault, *Dits et écrits*, vol. II [1976-1988]. Paris, Gallimard, col. Quarto, 1994, pp. 597-598.

travail de la pensée. »<sup>5</sup> Car la pensée, selon Foucault, reste avant tout : « La liberté par rapport à ce qu'on fait, le mouvement par lequel on s'en détache, on le constitue comme objet et on le réfléchit comme problème [...] C'est la problématisation qui répond à ces difficultés, mais en faisant tout autre chose que les traduire ou les manifester ; elle élabore à leur propos les conditions dans lesquelles des réponses possibles peuvent être données. »<sup>6</sup>

Cette distance maintenue vis-à-vis d'un objet non existant au préalable résulte d'une intervention (issue d'un réel, d'une expérience). L'objet « distant » devient un corrélat construit par la pensée, constitué et étudié comme objet de pensée. De son étude survient l'interrogation, qui a pour but de questionner un objet donné dont on ne peut argumenter l'existence que si l'on rend compte de sa signification. Ce questionnement aboutit à une dernière phase, pendant laquelle se pose la problématisation : elle se manifeste par une prise de liberté et un détachement d'un mouvement donné, et prend alors son sens par la constitution d'un objet réfléchi comme problème. C'est la raison pour laquelle, outre le cas dédié à l'analyse de la présence et des modes de représentations de la saudade dans l'image photographique, nous tenterons parallèlement de proposer un corpus iconographique de la saudade enrichi d'œuvres se rapportant aussi bien à la peinture, la gravure, au cinéma ou encore aux installations, éphémères de surcroît.

Si le sentiment de saudade se rattache toujours à une expérience somme toute subjective d'un objet perdu, son agencement semble ainsi venir participer et fonder, dans l'image. Le caractère à la fois universel et pluriel de ses divers énoncés. Que ses énoncés présentent sous forme de mythe – un roi, par exemple, dont la troublante disparition s'appréhende telle l'« ombre du passé et lumière du futur »<sup>7</sup> dont nous attendons en vain le retour, ou bien dans celui d'un jardin d'Eden perdu – nous pouvons considérer, comme l'entend Gilles Deleuze que : « Les énoncés ne sont pas l'idéologie, il n'y a pas d'idéologie, les énoncés sont les pièces et les rouages dans l'agencement, non moins que dans l'état des choses. Il n'y a pas d'infrastructure ni de suprastructure dans un agencement [...]. Les énoncés ne se contentent pas de décrire des états de choses correspondants : ce sont plutôt comme deux formalisations

---

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Ilídio SARDOEIRA – Teixeira de PASCOAES, *Antologia poética*, Lisboa, Guimarães Editores, 1962, p. 23.



non parallèles, formalisation d'expression et formalisation du contenu [...]. Ce sont comme les variables de la fonction, qui ne cessent d'entrecroiser leurs valeurs ou leurs segments. »<sup>8</sup>

En ce sens, déterminer une possible manifestation de la saudade dans l'image finit par la mettre elle-même au défit de son propre principe de son rôle consignateur, à vouloir rendre éternellement présent ce qui est par essence indéfiniment absent. Ou bien, à l'inverse, se poser la question de comprendre ce en quoi peut consister l'acte même de photographier « sinon faire la lumière dans la chambre noire, au risque de voir l'objet jusque-là obscur du désir se perdre dans le moment même où il accèderait à la visibilité ? » faisant ainsi « surgir quelque chose du fond sur lequel s'enlèvent des figures elles-mêmes plus ou moins fantomatiques. »<sup>9</sup>

Outre-Atlantique, au Brésil, bien que le terme soit analogue, son signifié varie très subtilement. En effet, la saudade traduit en elle-même une relation douloureuse, rappelant sans cesse la perte, « pire que l'oubli qui rend la douleur étrangère », laissant son sujet : « prisonnier d'une conscience qui lui fait pleinement éprouver le vide qui l'habite. »<sup>10</sup> Pour autant, si le sentiment de saudade désigne un état de manque ou de perte vis-à-vis de son objet – en cela sa structure reste identique –, sa manifestation, qu'elle s'applique au champ de la littérature ou à celui des arts visuels, s'opère selon des axes bien spécifiques, difficilement transposables dans ce que l'on pourrait définir comme une *rationalité* ou une *logique discursive* portugaise.

Ceci, dans la mesure où elle intègre également une dimension quasiment charnelle, et où : « Le corps n'est plus qu'une surface glissante, indifférenciée [...] celle de ne plus s'appartenir [...] elle nous sépare de nous-mêmes. [...] La saudade brésilienne appartient au lien et, à ce titre est inscrite dans un dynamique entre l'union et la désunion, l'unité tant désirée et la multiplicité si douloureuse qui s'éprouve jusque dans son corps. »<sup>11</sup> Évitant néanmoins le piège d'être circonscrite à une vision figée de l'homme pensé dans son rapport à autrui, au temps et aux multiples lieux depuis lesquels il peut tirer une expérience, le phénomène de saudade se dote alors d'un véritable mouvement dynamique. Et cela puisqu'elle nous conduit

---

<sup>8</sup> Gilles DELEUZE – Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, col. Champs Flammarion, 1998, pp. 86-87.

<sup>9</sup> Hubert DAMISCH, préface du catalogue Denis Roche. *Ellipse et laps*. Paris, Maeght Editeur, col. Photo - Cinéma, 1991, pp. 16-17.

<sup>10</sup> Adelino BRAZ, « L'Universel et le Singulier dans la saudade : la saudade au Brésil », in *Le Singulier et l'Universel dans la Saudade*. Paris, Editions Lusophones, 2005, p. 71.

<sup>11</sup> *Id.* p. 71.

vers « une expérience universelle, commune à tous les hommes et à toutes les sociétés. C'est l'expérience du voyage et du transitoire, de la démarcation et de la conscience réflexive du temps », bien que le caractère singulier de la saudade brésilienne indique : « des éléments qui ne sont guère présents dans d'autres modalités culturelles d'éprouver la temporalité. »<sup>12</sup>

Il s'agira bien d'éprouver pour autant cette temporalité qui nous conduira, dans une seconde étape, vers le cœur ouvert à vif de notre problématique, en envisageant et en l'approfondissant la saudade dans sa dimension temporelle par sa présence dans l'image. Il s'agira ainsi de relever les facteurs temporels propres de l'image demeurant particulièrement représentatifs. Si notre propos n'a pas également pour dessein de dresser comme une synthèse chronologique de la relation que la saudade entretiendrait avec la photographie d'après-guerre jusqu'à nos jours, ni imposer une compilation d'exemples purement illustratifs, il entend néanmoins explorer et analyser sa présence parmi un ensemble d'œuvres – majoritairement composé de références françaises et brésiliennes – dont certaines, précieuses, restent souvent très accessibles au public, elles viennent néanmoins augmenter le panorama iconographique. Un panorama dont nous approchons en procédant par « sauts », au risque (ou dans l'intérêt) d'y éveiller certains anachronismes, mais toujours sensible aux résonances de leurs échos. En conséquence, nous revendiquons ici le fait que notre méthode puisse être affiliée à celle qu'Aby Warburg pu mettre en œuvre à travers la constitution de ses tableaux de figures. Cette méthode visa non seulement à redéfinir une nouvelle pensée de l'histoire des arts et de leurs formes d'expressions, mais surtout à définir en fonction de leur langage – si le terme se révèle être ici adéquat –, une posture singulière dans ce qu'elle pouvait alors avoir de plus inhabituel, de surprenant et de dynamique.

Une posture qui isole afin de mieux mettre en évidence, tel un *comput digitis*, ce qui continue toujours aujourd'hui mieux rendre compte de notre rapport à l'art en général, et à l'image en particulier, dans sa propre survivance. Qu'il s'agisse justement autant de cette survivance de l'image, que de la résurgence des gestes, dont nous voulons amplifier le propre régime expressif. Dans cette perspective, nous userons de nombreux exemples représentés ici par paire, exception faite des photogrammes prélevés depuis certaines séquences cinématographiques auxquelles, inquiets de ne

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 67.

pouvoir en restituer le mouvement, il nous a semblé fondamental de pouvoir resituer leur contexte d'agencement. Un agencement d'images virtuelles, donc, lié et organisé par notre mémoire de façon indéniable, édifiant, telle un palimpseste, l'une de ses formes des plus complètes.

En effet, de la même manière que celui-ci procède à un véritable travail d'écriture – de mots mais aussi de lumière, comme nous le suggère la photographie, relique d'une défunte mise en abîme dans son propre cadre –, de ce portrait *délavé* saisi par Antonio Saggese, ce même palimpseste semble dès lors nous indiquer que « la photographie échappe ici à l'instance des simulacres et d'une pellicule toute de superficie pour conquérir une autre dimension, qui est celle du plan » [Fig. 3]. Mais un plan qui « n'en prête pas moins à d'autres effets que de surface, un plan qui a son épaisseur, et dont la densité s'accroît, paradoxalement, de la réduction de la profondeur de champ qu'autorisent les effets de transparence et de superposition. »<sup>13</sup> Ce palimpseste naît aussi de l'effet du temps, un temps corrosif venant effacer progressivement de notre conscience son précieux capital mnémonique. C'est pourquoi la saudade se constitue, en ce sens, comme une force visuelle et sentimentale, par sa capacité à éveiller, comme par égarement, et sans vraiment prévenir, le doux et triste souvenir de notre objet manquant. N'est-ce pas accepter, en définitive, que « l'acte photographique est à l'image du rapport à l'inconscient (qui se veut immortel) entretient avec le corps, hélas périssable. »<sup>14</sup>



3. Antonio Saggese, *Tindade, Goias*, 1992, 50 x 60 cm, tirage couleur c-print

<sup>13</sup> Et Hubert Damisch d'ajouter à propos du projet photographique de Denis Roche qu'il est : « un projet qui peut sembler côtoyer par moments celui du cinéma, dès lors qu'il le conduit à l'occasion à mettre en série plusieurs images, ou, par l'effet du déclencheur à retardement, à introduire dans l'acte photographique une manière bien réelle de mouvement. » Cf. Hubert DAMISCH, *id.*, pp. 17-18.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 23.

Si la photographie est une affaire de plan, elle est donc aussi affaire d'espace. C'est justement sa dimension spatiale qui sera finalement abordée, dans la liaison qu'elle peut entretenir avec le sentiment de la saudade, en lui offrant lieu de consignation, pouvant aller percer, déchirer voire même détruire le cadre bidimensionnel. Déchirer son cadre de représentation traditionnel, c'est permettre de mieux nous en rapprocher et d'apprécier la valeur de sa spécificité, envisager de nouveau le lien qu'elle tisse et entretient avec l'espace photographique, de la même manière que l'espace pictural notamment. Nous explorerons alors les lieux « physiques » urbains et les paysages possibles où elle vient aujourd'hui s'immiscer, débordant et dépassant ainsi les frontières géographiques et culturelles. Car poser la question du rôle de la frontière devint ici primordial partant du postulat voulant que celle-ci, comme marque symbolique de délimitation spatiale, suppose un déplacement physique, une traversée qui induit une confrontation à l'« autre », mais également un paradigme puisque :

« Justement dans ce mouvement de déplacement se donne l'immobilité du sujet, qui précise de s'arrêter et réfléchir autour de la possibilité ou non de se laisser voir l'autre, dans sa singularité et sa similitude [...] Ceci implique une reconfiguration des frontières qui nous séparent, même à partir d'une ligne imaginaire. » <sup>15</sup>

Loin d'être confinée au stricte espace de l'imaginaire, la frontière demeure toujours aujourd'hui inscrite dans sa dimension symbolique, marquant ainsi de son sceau le territoire, telle qu'elle peut réapparaître dans cette photographie de Nicolas Fussler [Fig. 4], séparant deux entités distinctes sur le sol d'un seul et unique lieu. Point de frontière symbolique, marquée par un monument, mais juste suggérée, là où « son absence de lisibilité dans le paysage nous interroge sur son sens. » Car de même qu'elle pu l'être décrite autant par le poète que le romancier, elle « épouse le creux des vallées, parcourt la cime des crêtes, glisse le long des fleuves et traverse les plaines » et rend de même visible ce qui, au quotidien, devient invisible à nos yeux, là

---

<sup>15</sup> Maisa ALEKSANDRAVICIUS, « Brasil e Portugal : reflexões em torno da saudade. » Article consultable sur le site : [www.realgabinete.com.br](http://www.realgabinete.com.br)

où « les frontières intérieures tendent à s'atténuer, en périphérie celles-ci prennent une forme extraordinairement concrète. »<sup>16</sup>



4. Nicolas Fussler, *Riomanzana, España / Portugal*, 2004.  
Tirage couleur c-print.

C'est probablement au sein de ces lieux que l'espace et le temps de la saudade se conjuguent enfin le mieux. Des lieux qui ne cessent toujours pas aujourd'hui de révéler des paysages marqués des stigmates de l'histoire, qu'un territoire peut contenir. C'est pourquoi le sentiment de saudade loin d'être comme sa dérivée mélancolique, une posture prostrée regardant, résignée, les vestiges d'un passé disparu, nous renvoie au contraire vers un phénomène qu'Ernst Bloch, à une époque particulièrement sombre, devait exprimer à travers le concept de « non - contemporanéité », voulant alors que : « ... Des temps plus anciens que ceux d'aujourd'hui continuent à vivre dans des couches plus anciennes [...] À une époque où tant de refoulé remonte à la surface, des images " pélasgiques " errent dans la campagne, mais on trouve aussi, en ville, des images "antiques" »<sup>17</sup> Et de déplorer en son temps que ce recours réconfortant à cette nouvelle forme de simulacre restait alors bien « une étrange façon pour la civilisation bourgeoise de chercher refuge dans l'antiquité, dont elle pense provenir. »<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Nicolas Fussler, « 1917 kms », in *Le long de la ligne*. Madrid, Slovento Éditions, 2006, p. 7.

<sup>17</sup> 17. Cf. Ernst BLOCH, *Héritage de ce temps*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1978, cité par Jean CLAIR, « De la métaphysique à l'inquiétante étrangeté », in *Malinconia*. Gallimard, Paris, col. Art et artistes, 1996, p. 83.

<sup>18</sup> *Id.*, p. 84

## PREMIÈRE PARTIE

### Aphorisme d'une contradiction



Daniel Larrieu, *Sans titre*, 2009

*La cause la plus ordinaire de la fièvre lente est la tristesse.*

René DESCARTES, « Lettre à Elisabeth du 18 mai 1645 »

*Les airs sont faicts pour charmer l'esprit et l'oreille*

*Et nous faire passer la vie avec un peu de douceur*

*Parmy les amertumes qui s'y rencontrent.*

Vincent DUMESTRE et Georgie DUROSOIR, Pierre Guéron. Le concert des Consorts

*La vie : espérance, amour, saudade* [*A vida : esperança, amor, saudade*] est le titre d'un triptyque peint par le peintre symboliste portugais Antonio Carneiro entre 1899 et 1900. La formulation du titre de ce triptyque peut apparaître a priori étrange, et sa composition pour le moins déconcertante – qu'il s'agisse autant de son registre figuratif que de « l'esprit » dont il semble être empreint [Fig. 1]. La réponse à ce choix peut s'avérer, en revanche, aussi simple que son titre peut apparaître au lecteur curieux, complexe, voire peut – être même opaque : annoncé en préambule de cette première partie, le titre de ce tableau nous permet dès lors d'opérer une ouverture idéale au regard de notre problématique poursuivie tout au long de cette étude. Une étude dont le dessein garde pour finalité spécifique une « exploration » iconographique du thème lusophone de saudade, tout en s'appuyant sur son analyse étymologique, sémantique, philosophique, sans omettre l'évolution historique de son usage.

Ceci afin de pouvoir mieux en délimiter les directions et les applications au sein de ses possibles représentations dans le champ des photographies françaises et brésiliennes contemporaines. Mentionnant et incluant pour la première fois dans l'histoire de l'iconographie luso-brésilienne son emploi – du moins à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, simultanément au Portugal et au Brésil –, ce titre, tout comme celui d'un deuxième exemple qui suivra, associe ainsi ce terme directement à une image de manière explicite, sans pour autant en diluer tout le mystère. Un mystère dont cette première partie tentera de clarifier le contenu et les spécificités.<sup>19</sup>

Dès lors, le choix de cette œuvre nous révèle plusieurs directions de parcours, précieuses à bien des égards. Peinte à une époque charnière reconnue au Portugal comme emblématique de l'âge d'or de la Renaissance portugaise, elle est particulièrement citée dans l'œuvre du poète Teixeira de Pascoaes, co-fondateur de la revue qui lui sera associée : *L'Aigle* [*A Águia*]. Ce mouvement littéraire et idéologique

---

<sup>19</sup> La complexité du terme de *saudade* s'annonce d'autant plus dense que ses variations sémantiques, proposées par sa traduction sont nombreuses, compte tenu des diverses aires de développement de la langue portugaise. C'est pourquoi, avant même d'analyser ses manifestations iconographiques au sein de l'image photographique, de surcroît contemporaine, nous privilégions ici l'étude de sa formation étymologique et sémantique. Selon Adelino Braz : « Comprendre la sémantique d'un terme revient en effet à comprendre son histoire graphique et ses racines philologiques », puisque « cette approche se révèle d'autant plus décisive que l'étymologie de la saudade est un objet de controverse, exprimant par là tout son mystère et toute sa complexité de sens. » Adelino BRAZ, *L'Universel et le Singulier dans la Saudade*. Paris, Editions Lusophones, 2005, p. 12



ne promulgue pas en soi une rupture stylistique radicale, mais aspire au contraire à revaloriser, voire dépasser – autant par ses idées et référents, que ses enjeux littéraires et de ses formes poétiques –, des œuvres qui émergèrent tout au long de la période romantique, conduite par l'un de ses chefs de file des plus éminents, João Baptista da Silva Leitão, connu sous le patronyme de Vicomte de Almeida Garrett. Ce dernier, tout comme Antonio Nóbrega, son contemporain, réactualisera au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle ce sentiment au cœur de la poésie portugaise, qu'il s'agisse aussi bien de la propre essence du sentiment de saudade que de sa dimension phénoménologique. Associé alors à la conscience singulière d'une condition d'être – véritable « état d'âme » –, il sera notamment développé et enrichi à partir des expériences du poète vécues en dehors du Portugal (liées à sa condition d'exilé politique), notamment par ses contacts établis au sein des cercles culturels Londoniens, mais surtout Parisiens.

Antonio Carneiro s'imprégnera lui-même, lors d'un séjour artistique dans la capitale française, effectué entre 1897 et 1899, de tout un registre iconographique et plastique promulgué par le mouvement symboliste animé par les peintres Odilon Redon, Gustave Moreau et le poète Stéphane Mallarmé. 1899 est aussi une année charnière : celle de l'Exposition Universelle de Paris, où Carneiro participera d'une manière quelque peu fortuite : *La Vie*, triptyque à peine achevé lors de son séjour parisien, sera présenté par erreur, conjointement à ses croquis préparatoires réalisés à la sanguine. Ce tableau lui permettra néanmoins de remporter le premier prix de peinture. Paris exerce à cette époque un pôle effervescent, un carrefour dont l'aura centripète exerce un rôle culturel fédérateur. Un carrefour où se croisent de nombreuses figures emblématiques d'une scène artistique et littéraire internationale fervente, où se forment et se rassemblent d'ores et déjà divers éléments de rupture invoqués dans les futurs manifestes d'avant-garde, et qui exercera sur les recherches de Carneiro une influence importante. L'alternative picturale qui émerge progressivement, née de la rupture stylistique conduite par Edouard Manet, amène aussi bien les impressionnistes, puis les symbolistes, à se confronter et défier alors l'impitoyable poids d'un « bon goût » bourgeois d'une tradition académique mal en point (dont Carneiro portera quelques stigmates, en choisissant de se former à l'Académie Julian).

Cette rupture esthétique se manifeste par une série de recherches – à travers une quête picturale constituée de « tableaux » historiques, mythologiques, ou quelquefois domestiques –, dont les compositions finissent par s’assujettir essentiellement à la primauté de la représentation du sentiment, ou du moins de son potentiel expressif intime singulier, ou universel, refusant celle d’un idéal d’ores et déjà révolu. L’activité picturale de ses acteurs « traditionnels » ou radicaux, motivera ce peintre à venir parfaire et achever sa formation dans la capitale française, profitant ainsi directement de la proximité d’œuvres dont la thématique commune peut directement être mise en relation à celle exploitée dans ce triptyque. Cette œuvre atteint, en ce sens, dans tout l’œuvre peint de Carneiro, son zénith, par la maîtrise de sa composition et son originalité iconographique. Tout ce climat artistique se concentre autour de Stéphane Mallarmé, et Alfred Jarry, publiés par le *Mercure de France*. Carneiro voue aussi une véritable admiration pour Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec et surtout Edvard Munch, dont le tableau peint en 1897, *La frise de la vie*, point d’orgue d’une recherche entreprise depuis 1892, apporte une thématique qu’Antonio Carneiro adoptera ainsi en parfaite ligne droite.<sup>20</sup>

La même année, au Brésil, le peintre José Ferraz de Almeida Júnior présente un tableau mentionnant un usage similaire du terme qui forme en ce sens le titre éponyme de son intitulé : *Saudade*.<sup>21</sup> Nous pouvons y relever un premier déplacement qui intervient par la substitution d’une scène historique ou mythologique au profit d’un unique personnage, agissant de la même manière qu’une figure allégorique [Fig. 2]. À la différence de l’œuvre d’Antonio Carneiro citée ci-dessus, ce tableau propose quant à lui une représentation de la saudade dont la conception moins « ésotérique » se rapproche du terme communément admis dans l’imaginaire et la langue

<sup>20</sup> Dans un texte manifeste rédigé en 1889, Edvard Munch déclare : « Nous ne peindrons plus longtemps des intérieurs avec des hommes lisant et des femmes tricotant. Nous voulons peindre des êtres vivants qui respirent, ressentent, souffrent et aiment. » Je traduis : « We won’t paint no longer interiors made of reading men and knitting women. Nous want to paint alive beings who are breathing, feeling, suffering and loving. » Cette réflexion nous éclaire sur le changement thématique de son œuvre à partir de 1890, dans laquelle il introduit et développe des thèmes universels liés à l’amour, l’anxiété, la mort, associés dans la mise en œuvre d’un « arrangement symphonique » auquel il donna le titre de *La Frise de la vie*. Edvard MUNCH, *The private journals of Edvard Munch: we are flames which pour out of the earth*. Madison, University of Wisconsin Press, 2005, p. 19.

<sup>21</sup> Oswald de Andrade écrira une critique de ce tableau, à propos duquel il déclare : « Je crois que la question d’une possibilité d’une peinture nationale fut même résolue à São Paulo par Almeida Júnior, qui peut bien s’adopter comme précurseur, guide et modèle. Ses tableaux, bien qu’ils ne portent pas la marque d’une personnalité de génie, merveilleuse, en dehors de la critique, sont encore ce que nous pouvons présenter le plus comme nôtre comme exemple d’une culture qui puise le meilleur de son temps et d’un art diligent. » Cf. Oswald de ANDRADE, « Esthétique et Politique », texte publié originalement dans la session de la Lanterne Magique de la revue intitulée *Le gamin* [O Pirralho] à São Paulo, le 2 janvier 1915. Cité in Karin PHILIPPOV, « Saudade e Nhá Chica: Duas cenas de gênero de José Ferraz de Almeida Júnior. », article disponible sur le site de la revue 19&20 - Vol. III, n° 2, avril de 2008. Texte disponible sur le lien suivant : <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>

portugaise. Si la saudade continue de maintenir tout son mystère, nous pouvons néanmoins en déduire deux premières directions soulevées par notre problématique vient soulever, vis-à-vis de sa représentation iconographique. En effet, il apparaît que ces deux œuvres, comme nous le verrons ultérieurement, tendent à rendre compte d'une approche particulièrement divergente de la saudade : la première, résulterait d'une manifestation « distanciée », inerte et introvertie alors que la seconde proposerait une manifestation « rapprochée », dynamique, offrant et interpellant l'émotion « directe » du spectateur.

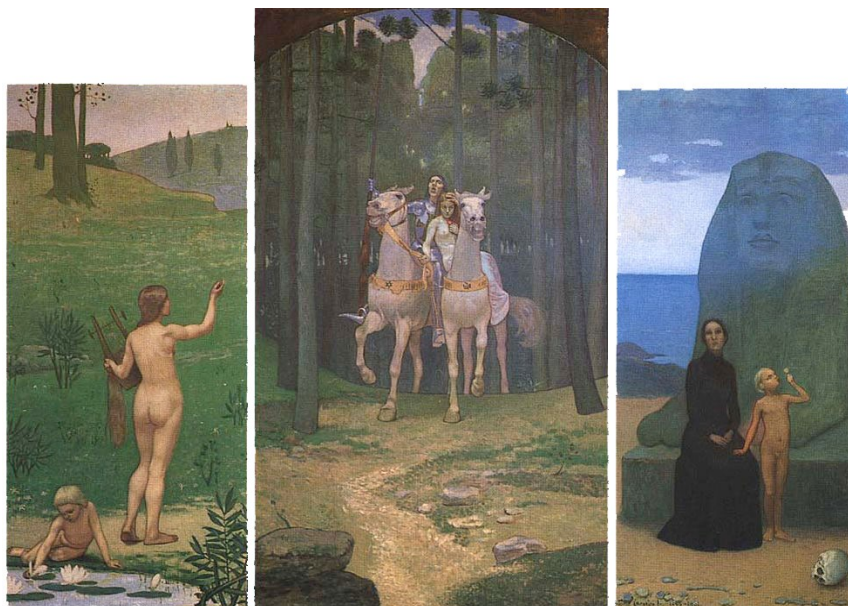
Si le tableau de Carneiro dépeint ce sentiment à travers une composition narrative tripartite constituée de trois « scènes » distinctes dont l'échéance finale constitue une transcription picturale d'une vision emphatique et mélancolique de la saudade, celle-ci se concentre dans la figure du troisième panneau : soit une femme vêtue de noir, au visage flou, évanescent et inexpressif, assise au pieds de la figure mythologique du sphinx. Cette figure n'est autre que la clef de lecture du tableau. Son pendant brésilien, au contraire, nous renvoie vers une incarnation de la saudade issue d'un imaginaire populaire toujours en vigueur aujourd'hui, ou du moins de son archétype. Il s'agit toujours d'une figure féminine, elle-même vêtue de noir, lisant une lettre – principal symbole qui agit en tant qu'élément performatif –, qui provoque en elle une profonde tristesse lisible sur son visage.

Dès lors, à la figure du sphinx du tableau de Carneiro répond cette lettre « peinte » d'Almeida, élément véritablement centripète qui traduit ainsi le lien profond unissant l'image de la Saudade à l'écriture, quelle soit poétique ou romancée même si, comme nous le découvrirons tout au long de ces pages, elle en dépasse cependant très largement le champ cognitif. À cette conception *mystique* du terme (héritage, ou plus exactement, renouveau de la quête messianique, l'un des principaux pivots de la littérature portugaise de l'époque) dans ce qu'il peut contenir de sacré, voire de *sublimé*, exprimée par l'une, répond celle modestement « commune et intime » de l'autre.

Nous pouvons cependant percevoir ces deux exemples comme la synthèse et le reflet d'une expérience du monde et d'autrui, tant les enjeux tendent non seulement à en valoriser les spécificités, la diversité et la richesse, mais semblent aspirer également à y intégrer les premiers souffles d'une modernité, avant la rupture

qui émergea des avant-gardes nord-européennes. Faisant fis des codes esthétiques, philosophiques et idéologiques contemporains nourrissant un espace luso-brésilien pour le moins stigmatisé tant par les regards et les intérêts qui lui sont portés depuis l'extérieur de ses aires géographiques, mais aussi par ses propres acteurs et principaux représentants, ces enjeux nous conduisent à aborder en cette première partie sur l'évolution historique, tout comme la dimension ontologique de ce terme, qui ont pu définir ce sentiment singulier.

Ces deux exemples picturaux nous invitent, d'une part, à nous poser d'emblée la question qui animera l'esprit de cette étude dans son intégralité : à partir d'un terme aussi spécifique que celui de *saudade*, comment celui-ci peut-il se manifester et être régit au sein d'un registre iconographique en général, et dans la photographie en particulier ? De plus, comment le développement du sentiment de *saudade*, oscillant entre une discrète joie et une profonde tristesse, témoigne-t-il encore aujourd'hui d'une certaine dichotomie qui ne cessa de s'intensifier dès la fin du Moyen Âge, à une époque où apparaissent tous les stigmates d'un continent absorbé par une profonde crise spirituelle, rongé par les guerres et des suites de la peste noire. L'importation progressive de ce fléau vers le nouveau monde aura lui-même pour principale incidence, tout comme le commerce d'esclaves, d'y produire des marques indélébiles, dotant la *saudade* brésilienne d'une douleur « corporelle » singulière. Nous tenterons de comprendre d'autre part en dernière partie de ce chapitre, selon quels critères la *saudade* se rapproche de la mélancolie – et d'un certain point de vue de la folie –, tout comme les phénomènes spécifiques expliquent comment elle en diffère. Un premier parcours qui s'avère nécessaire avant même de vouloir s'avancer au travers de ses méandres. Approchons-nous donc à présent de cette *saudade* mystérieuse dont la force et le sens si singuliers, par lesquels nous parviendrons paradoxalement à nous immiscer, au fur et à mesure, au cœur de sa dimension la plus universelle, c'est-à-dire humaine, vivace et sensible.



1. Antonio Carneiro *A Vida - Esperança, Amor, Saudade* (Triptyque), 1899 – 1900. Huile sur toile. Panneau central : Saudade. 238 x 140 cm. Panneaux latéraux : 209 x 110 cm. Lisbonne. Collection Manuel de Brito.



2. José Ferraz de Almeida Júnior. *Saudade*. 1899  
Huile sur toile. 197 x 101 cm.  
São Paulo. Pinacoteca do Estado

## 1.1. D'une délicieuse douleur du cœur...

Les deux tableaux cités précédemment nous présentent le postulat d'une problématique dont toute la difficulté énoncée est posée par le terme de *saudade*. Non seulement vis-à-vis de sa signification, mais aussi par sa représentation dans la photographie contemporaine : à la rareté des études analysant ses supposés registres iconographiques éventuels, s'ajoute également celle de la complexité sémantique du terme en lui-même. Ses formes linguistiques et étymologiques actuelles résultent en effet de multiples transformations, et fait singulier, celles-ci témoignent elles-mêmes des diverses relations culturelles que le Portugal et les pays lusophones ont pu consolider, superposées progressivement en plusieurs couches, au croisement de différents carrefours historiques et géographiques. Pour mieux les comprendre, nous allons donc à présent envisager la formation de ce terme et son usage historique.

Le nom actuel de *saudade* est une forme qui décline ainsi de plusieurs modifications intervenues principalement entre les XIII<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, mais qui se stabilise pendant la période classique, fixant son orthographe actuelle. Seule son approche essentiellement phénoménologique subira quelques altérations jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces premières indications prévalent en premier lieu au Portugal. Pour autant, nous pouvons affirmer qu'au Brésil, la formulation du terme de *saudade* – et l'idée même de *saudade* –, apparaît par l'emploi de l'adjectif *saudoso*, indiquant l'état ou le phénomène qui lui est associé, et dont la forme sera employée dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Son sens et ses effets seront néanmoins eux aussi sujets à de nombreuses mutations, dues aux nombreuses confluences culturelles qui interviendront jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, fortement liées aux grands mouvements migratoires d'ordre économiques, politiques ou artistiques.

Au XV<sup>e</sup> siècle, dans son traité intitulé *Le Conseiller fidèle*, Dom Duarte, roi du Portugal, analyse la *saudade* comme un ensemble composé à la fois de tristesse, de dégoût, et de plaisir.<sup>22</sup> Rédigée entre 1437 et 1438 – durant une époque particulièrement riche, due à la consolidation de l'expansion maritime portugaise – cette œuvre constitue, de fait, un traité éthique et moral dont l'argument s'articule

---

<sup>22</sup> Dom DUARTE, *O Leal Conselheiro. O que fez Dom Duarte*. Paris, J.L Roquette/ Vicomte de Santarém, 1854.

autour du concept de la loyauté, comme son titre nous l'indique. Pedro Calafate nous précise que ce recueil résulte d'une « capacité élaborée d'analyse de situations concrètes de l'existence humaine, présentées de manière mélangée et ainsi non de manière ordonnée » d'un roi autodidacte formé aux plus hautes fonctions.<sup>23</sup>

Si le discours développé tout au long de ce traité, exposant conseils et mises en garde, se base avant tout sur l'expérience sensible – selon son propre vécu transmis directement par la parole –, *Le Conseiller fidèle* expose une argumentation concrète basée sur des questions directement liées à son pouvoir de gouverner. Si Dom Duarte procède ainsi à un examen minutieux de sa conscience individuelle et des sentiments qui s'y développent, son traité reste d'une importance cruciale non seulement par la mention du terme de saudade, encore rédigé dans sa forme « archaïque » de suidade, mais aussi dans la mesure où ce terme revêt d'un sens qui servira de « substrat » pour de nombreux emplois ultérieurs. La saudade constitua, un sentiment introspectif né d'une cause particulière :

« Et le manque du désir, par décision de la raison nous prive tant de ce sens qui provoque la saudade, laquelle nous procure plus de soulagement en se souvenant des moments passés que de peine du manque du temps ou de quelqu'un. Et cette saudade est plus ressentie comme plaisir que dégoût ou tristesse. Quand ce souvenir fait sentir un grand désir, reconnu par la plus grande partie de la raison, de revenir à un tel état ou conversion, avec cette saudade vient le dégoût ou la tristesse plus que le plaisir. »<sup>24</sup>

On attribue communément comme base étymologique au nom de saudade celui du pluriel latin *solitates*, qui a donné le nom pluriel de *solidões*, à partir de la racine *solu* que l'on retrouve dans la langue portugaise notamment avec l'adjectif *só* (seul. En conséquence, ces deux bases étymologiques produiront les formes primitives des mots *suidade*, *soedade* et *soidade*, cristallisées en quelque sorte dans la

---

<sup>23</sup> Je traduis : « Fruto de uma elaborada capacidade de análise das situações concretas da existência humana, apresentadas misturadamente e não assim por ordem. » Pedro CALAFATE, « Dom Duarte », texte disponible sur : <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/filosofia/m6.html>

<sup>24</sup> Je traduis : « E a minguia do desejo, por juízo determinado da razão nos tira tanto aquele sentido que faz a saudade, que mais sentimos a folgança por nos lembrar o que passámos que a pena da minguia do tempo ou pessoa. E aquesta saudade é sentida com prazer mais que com nojo nem tristeza, quando aquela lembrança faz sentir grande desejo, outorgado por toda maior parte da razão, de tornar a tal estado ou converção, com esta saudade vem nojo ou tristeza mais que prazer. » Dom DUARTE, *O Leal Conselheiro*, Chap. XXV, cité in Dalila PEREIRA da COSTA / Pinharanda GOMES, *Introdução a saudade*. Porto, Lello e Irmãos Editores, 1976, pp. 18-19.

forme moderne de saudade. Ces trois formes se rapportent directement au terme de solitude (*solidão*) mais se réfèrent également, selon José-Antonio Tobias, à celui de salvation (*saudação*) : « Plus mélodieuse et aussi plus expressive pour avoir fusionné inconsciemment avec l'idée de *sa(l)dade* ou *salvação* ou rédemption de l'âme. »<sup>25</sup>

Cet état de solitude, dont la principale caractéristique résulte d'un sentiment d'abandon et de tristesse, va rapidement émerger dans la littérature médiévale, principalement à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, et se consolider sous la terminologie de *soidão* puis de *solidão*. Carolina Mickaëlis de Vasconcelos lui attribue, de plus, des racines provençales en considérant que « quelques troubadours étaient déjà arrivés à associer à la *soidade*, la signification de "sensation de solitude [*soidão* ou *solidão*] et d'abandon que l'amour et l'absence inspirent". »<sup>26</sup> Ainsi, la relative mobilité des poètes voyageurs aurait permis sa rapide expansion, sous forme chantée et transmise à travers leurs plaintes. Nous en retrouvons certaines traces au Portugal à travers le *Cancioneiro*, collection de poèmes chantés ou déclamés, forme ancestrale du chansonnier.<sup>27</sup>

Afin de compléter plus précisément notre analyse étymologique, nous pouvons également ajouter, de plus, une autre variation lexicale. Ou plus exactement une équivalence à laquelle le terme de saudade peut s'apparenter, nourri respectivement des sentiments de perte, d'absence et d'abandon : il s'agit du terme de

<sup>25</sup> Je traduis : « Mais melodiosa e também mais expressiva por ter haviado fusão inconscientemente com a ideia de sa (l) dade ou salvação e redenção da alma. » Jose Antonio TOBIAS, *O mistério da Saudade, Faculdade de Filosofia..* São Paulo, 1966, p. 8.

<sup>26</sup> Je traduis : « Alguns trovadores já tinham chegado mesmo a ligar a soidão, o significado de 'sensação de soidão ou solidão e de abandono que inspiram o amor e a ausência. » Carolina MICHAELIS de VASCONCELOS, *A saudade portuguesa* [1912]. Coimbra, Guimaraes Editores, 1996, pp. 35-36. Peut être également mentionnée une célèbre ballade écrite en 1200, par le Roi Dom Sancho I dit le vieux [o velho], adressée à Maria Paes Ribeiro, ensorcelé par sa beauté. Son thème est ainsi lié directement à un mouvement de désir qui naît de la représentation favorable d'un objet aimé : « Et moi, ma pauvre ! – comme je vis dans une grande alerte/ – par mon ami si éloigné ! – Il me tarde tant, mon ami – dans la garde ! » Je traduis : « Ai eu, coitada ! – como vivo en gran cuidado/ – por meu amigo que ei alongado !/ – muito me tarda o meu amigo/ – na Guarda ! » Posé en tant que dilemme ancestral d'un amour, accordé à un être cher lointain, les vers authentiques du plus « ancien des troubadours portugais », selon de Vasconcelos, anticipent ainsi l'épisode d'Inês de Castro et de Dom Pedro 1<sup>er</sup>. Cet amour condamné ne peut alors trouver une issue heureuse que dans le sentiment de bienveillante saudade présente dans les vers suivants : « Comme mourut celui qui fut aimé / celle qui jamais ne voulut lui bien faire/ et de qui Dieu lui vit / de ce qui fut mort avec chagrin : Ah Madame, ainsi il mourut !/ Comme mourut celui qui aime telle/ Dame qui jamais ne lui fit de bien/ Et qui la vit emmener celle qui/ ne le valut, ni le vaut : Ah Madame, ainsi il mourut ! » Je traduis : « Como morreu quen foi amar/ quen lhe nunca quis ben fazer/ e de quen lhe Deus ver/ de que foi morto con pesar : Ai mia senhor, assi moir'eu !/ Como morreu quen amou tal/ dona que lhe nunca fez ben/ e quen a viu levar a quen/ a non valia, nen a val : Ai mia senhor, assi moir'eu ! » Vers extraits du Cancioneiro Colocci – Brancuti, n° 456, cité in MICKAELIS de VASCONCELOS, *op.cit.*, pp. 33-35.

<sup>27</sup> Il s'agit de l'un des tous premiers cancioneiros, daté de 1239 et écrit par Garcia Mendès, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne. Selon Alfredo Antunes, ce poème traite d'un type de saudade, qui n'est plus seulement lié au manque et à la solitude, qu'elle soit physique ou spirituelle, mais également au lieu géographique : « Faire l'expérience de l'exil ne peut se comprendre qu'en révélant la duplicité de sentiments que celle-ci (la saudade) produit chez le sujet [...] L'absence de la terre natale est d'abord une privation [...] privation qui donne lieu à un sentiment de tristesse. » Alfredo ANTUNES, cité in BRAZ, *op.cit.*, p. 16.



*coita*, ayant formé l'adjectif *coitado* (pauvre, malheureux). La *coita* fut également utilisée par les troubadours comme alternative à l'emploi du mot *soidade*, et résulte d'une transformation similaire : de *cuia*, à *coyta*, puis *coita*. La *coita* exprimait une forme d'amour envers une personne chère et aimée, par la formule « *coitas d'amor* » notamment chantée par le troubadour exprimait le désir du retour de la personne aimée.<sup>28</sup> Selon Segismundo Spina, l'expression de son effet : « aujourd'hui désuet, signifiait le drame passionnel du troubadour, son tourment amoureux dans toute sa complexité. »<sup>29</sup> Une complexité qui réside d'autre part dans la dimension sémantique du terme. Dom Duarte émet d'ailleurs une réserve, en distinguant la *coita* de la *saudade*, bien que leur sens respectif se ressemble : « Or, il m'apparaît, somme toute, que ce nom de *saudade* tant spécifique, que ni le latin ni une autre langue, que je connaisse, n'en posséda un sens semblable. »<sup>30</sup>

Une seconde phase intervient dans la littérature portugaise à l'époque classique. Cette phase est d'une importance particulière, puisqu'elle engendre les prémisses d'une diffusion, non plus interne, limitée au seul continent européen, mais externe, accompagnant les grandes découvertes, ce qui nous permet ici d'introduire la question de la *saudade* brésilienne. La *saudade* devient au XVI<sup>e</sup> siècle, avec l'œuvre de Luis de Camões, *Les Lusiades* (*As Lusiadas*, 1572), un vecteur de conscience nationale, mais dépasse cependant cette unique caractéristique [Fig. 3]. L'un des vers des plus emblématiques est écrit (et clamé) dès le Premier Chant [Fig. 4], dans lequel Camoes, déclamant une élogie de tous les navigateurs et marins liés aux voyages des grandes découvertes adresse une dédicace particulière au légendaire roi Dom Sébastien:

« Vous verrez l'amour de la patrie, non animé  
D'un vil tribut, mais élevé et presque éternel  
Il n'est pas de vil tribut d'être connu  
Pour défendre mon nid paternel. »<sup>31</sup>

<sup>28</sup> La *coita* s'exprime également par un sentiment ou action de bienveillance, se traduisant en portugais par le nom de *coitado*. Ce sentiment peut alors aussi bien se rapporter à l'objet de notre désir tout comme signifier la souffrance causée par le manque et l'absence de l'objet aimé. Cf. Adelino BRAZ, *id.*, p. 16.

<sup>29</sup> Je traduis : « Hoje desusado, significava o drama passionnal do trobador, o seu tormento amoroso em toda a sua complexidade » Segismundo SPINA, *Apresentação da lírica trovadoresca*. Rio de Janeiro, livreria académica, 1956, p. 386.

<sup>30</sup> Je traduis : « E, contudo, parece-me êste nome de *saudade* tão proprio, que o latim ou outra lingua, que eu saiba, não possui para tal sentido semelhante. » Dom DUARTE, *Leal Conselheiro*, Lisboa, Livreria Bertrand, 1942, p. 95.

<sup>31</sup> Je traduis : « Vereis amor da pátria, não movido/ De prêmio vil, mas alto e quase eterno;/ Que não é prêmio vil ser conhecido/ Por um pregão do ninho meu paterno. » Luis de CAMOES, « Chant I », octave-rime 10, in *Os Lusíadas*. Lisbonne, 1572, p. 8.

Cette ferveur trouve une réplique dans un épisode chanté dès le Troisième Chant, et nous renseigne ainsi sur le lien pouvant unir alors les initiateurs des grandes découvertes et leur amour pour leur patrie lointaine. Il s'agit d'un épisode symbolique où le poète relate l'arrivée des flottes de Vasco de Gama, avant son retour au Portugal, sur « L'Île des amours », décrite comme paradisiaque, peuplée de nymphes venant récompenser les efforts poursuivis par les navigateurs pour avoir atteint leur but ; cet épisode constitue un véritable éloge de la part du poète adressé au grand voyageur décédé aux Indes sans jamais revoir le Portugal. Mais également à la gloire du peuple portugais animé autant pour sa persévérance dans l'accomplissement des découvertes de nouvelles terres, que d'y avoir répandu la foi chrétienne. Ce passage démontre de plus comment la ferveur de cette quête d'espaces nouveaux est accompagnée d'une croyance fidèle au sentiment d'amour : un amour désintéressé, collectif, porté simultanément au royaume et à la foi, ayant permis à Vasco da Gama et à ses compagnons de prouver par leurs efforts leur capacité de se libérer de « la loi de la mort ».<sup>32</sup> Conduits vers une immortalité spirituelle – symbolisée par une lumière – qui, de la même manière que le voyage décrit à travers ce monologue adressé par de Gama au roi de Mélinde, finit par s'éteindre:

« Celle-ci est ma dite patrie aimée,  
À laquelle si le Ciel me donne, moi qui sans danger  
Transforme, avec cette entreprise déjà achevée  
S'achève cette lumière là-bas avec moi. »<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Cette relation fut analysée par le frère Dom Francisco Manoel de Mello dans son recueil *Epanáfora Amorosa*, rédigé en 1676. Il spécifia ainsi le caractère singulier de la saudade, en tant que sentiment dont l'essence n'existerait, d'une certaine manière, qu'en tant que faculté exclusive. L'hypothèse émise par l'auteur considérerait la spécificité sémantique de la saudade comme indissociable d'une raison d'être portugaise. Elle y est perçue comme un sentiment dont l'essence, en dépit de son caractère individuel n'est ressenti comme tel qu'aux seuls natifs de la langue : « Et comme notre naturel [portugais], est entre toutes les nations, connu pour être amoureux, et nos voyages dilatés ont occasionné les plus grandes saudades, de là vient, d'où se rencontre beaucoup d'amour et de large absence, les saudades sont plus certaines, et celle-ci fut sans faute à la raison, parce qu'elle habite entre nous, comme dans son centre naturel. » Je traduis : « E como nosso natural é, entre todas nações, conhecido por ser amoroso, e nossas viagens dilatadas tinham ocasionado as maiores saudades, daí vem, de onde encontra-se muito amor e de larga ausência, as saudades estão mais certas, e esta foi sem falta na razão, porque ela morra dentro de nós como no seu centro natural. » Francisco Manuel de MELLO, *Epanáfora Amorosa*. Lisbonne, 1676, p. 286.

<sup>33</sup> Je traduis : « Esta é a ditosa pátria minha amada,/ À qual se o Céu me dá, que eu sem perigo/ Torne, com esta empresa já acabada,/ Acabe-se esta luz ali comigo. » CAMOES, Chant III, octave-rime 21, *op.cit.*, p. 88.

*Les Lusíades* ont ainsi gagné un prestige et une importance tels, compte tenu de ses différentes traductions, ou pour le moins, des quelques mentions faites notamment à l'époque des Lumières, qu'elle établit un pont littéraire et culturel entre le Portugal et la France, notamment depuis Michel de Montaigne. Et ceci en dépit du faible intérêt de la France pouvait accordé à ce pays lointain, enclavé entre montagnes et océan, à l'extrême pointe de l'Europe. Ainsi, le titre sera lui-même sujet à d'étranges modifications dont l'une, assimilée à une mode en vogue présente le titre de l'œuvre *francisé* sous le nom de *La Lusíade*. Selon Rafael Bluteau, clerc régulier de l'Ordre de Saint Gaëtan, auteur du *Vocabulaire Portugais et Latin* – amorcé dans la ville de Coimbra dès 1712 –, une même difficulté sémantique réside chez Camões, et plus spécifiquement dans le chant III/ Octave-Rime 120 [Fig. 5]. Cette difficulté fera l'objet d'un commentaire du même chant par Manuel de Faria e Sousa, pour lequel : « la *saudade* en portugais n'est pas autre chose que *soidade*, dérivé de *Soidão*, qui est directement *Soledade*, dont ladite *saudade* n'est que la corruption. »<sup>34</sup> Citons pour exemple ces quelques vers où le poète se remémore la défunte Inês de Castro :

« À ton prince, te répondaient ici  
 Les souvenirs qui dans son âme lui demeuraient,  
 Qui toujours devant ses yeux te ramenaient,  
 Alors que des tiens, gracieux, s'éloignaient  
 De nuit, en rêves doux qui mentaient,  
 De jour, en pensées qui volaient;  
 Et combien, enfin, on veillait, et combien on voyait,  
 Tout n'était que des mémoires de joie. »<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Et l'auteur d'ajouter : « Et à propos de la corruption de *Soidade* en *Saudade*, pour les auditeurs portugais, venue figée selon une voix offrant, plus expressive que la première, et sans égal, nos idiomes, plus cultes et élégants d'Europe. » Je traduis : « E alfm a corrupção de *Soidade* em *Saudade*, para os ouvidos portugueses, veio a paràr em voz regalada, mais expressiva que a primeira, e sem igual nos idiomas, mais cultos e elegantes da Europa. », cité in Rafael BLUTEAU, *Vocabulário Português e Latino I*. Lisboa, 1720. Fils de parents français, Rafael Bluteau quitta la ville Londres, alors agitée après la mort du Roi Charles Ier d'Angleterre. Arrivé au Portugal en 1668 à la demande de l'Ordre général, Docteur en Sciences Théologiques, il s'unit au mouvement académique soutenu par Dom Francisco Xavier de Menezes, Comte d'Ericeira lié au mouvement de la poésie lyrique portugaise classique. Membre des « Pères étrangers », il reçut la protection de la Reine Marie - Françoise de Savoie, épouse du Roi Alphonse VI du Portugal. Son « Vocabulaire », rédigé en huit volumes, sera imprimé sur ordre de Dom João V du Portugal. Il fut l'un des principaux propagateurs de la culture et de la langue portugaise en France, en diffusant au Portugal le célèbre *Magistère* de Boileau. Le titre original de cette œuvre était connu sous le nom de *Vocabulaire Portugais et Latin*, Courtois, Anatomique, Architectonique (etc.) avec les exemples des meilleurs écrivains portugais et latins, et offert par le Roi du Portugal, Dom João V.

<sup>35</sup> Je traduis : « O teu Príncipe ali te respondiam,/ As lembranças que na alma lhe moravam,/ Que sempre ante seus olhos te traziam,/ Quando dos teus formosos se apartavam/ De noite, em doces sonhos que mentiam,/ De dia, em pensamentos que voavam ;/ E quanto, enfim, cuidava e quanto via,/ Eram tudo memorias de alegria. » Cf. CAMOES, Chant III, Octave-rime 120, *id.*, p. 123.



3 - 5. Luis de Camões, *Les Lusiades*. De gauche à droite : Frontispice et extrait du Premier chant, octave-rime 10 et du troisième chant, octave-rime 21. Première édition de 1572. Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional.

## 1.2. ...Vers « une délicieuse souffrance de cruelle épine. »

La diffusion des *Lusiades* au XVIII<sup>e</sup> siècle doit donc essentiellement sa fortune à l'épisode dramatique d'Inês de Castro, malgré une traduction de ce poème épique quelque peu approximative. Elle ne concerne, de plus, que deux épisodes mentionnés dans l'Essai que la poésie épique de Voltaire. Cette mention qui lui est faite montre cependant un certain intérêt porté à cette œuvre phare, bien qu'il faille attendre la fin de la révolution pour que l'auteur et son histoire suscitent quelques études biographiques ou chroniques au sein du cercle littéraire parisien<sup>36</sup>, à une époque où, selon Daniel-Henri Pageaux : « le Portugal se rencontre précisément dans l'orbite Castillan, privé de quelque autonomie culturelle, ceci dans l'optique française. Le Portugal est tant dépendant de l'Espagne qu'il est sûr que celle-ci reste la seule qui stimule l'imagination française à travers quelques types littéraires, de quelques modèles esthétiques. »<sup>37</sup>

À cela s'ajoute le fait que le Portugal était toujours perçu depuis l'extérieur, et surtout depuis Paris, comme une nation placée alors sous le joug de l'inquisition qui, aux yeux des Lumières, constitue l'un de ses motifs condamnables, expliquant ainsi

<sup>36</sup> Le caractère épico - dramatique des *Lusiades* et de la vie de Camões influencera, dans une certaine mesure, l'imaginaire romantique français du XIX<sup>e</sup> siècle : objet d'un article rédigé par Madame de Staël et publié dans la *Biographie Universelle* de Michaud en 1812, seul le nom de l'auteur sera simplement évoqué dans les « Mémoires d'Outre- Tombe », publiées en 1841, et dans lesquelles Chateaubriand écrit : « Quelles orageuses et belles vies que celle de Dante, de Tasse, de Camoens, d'Ercilla, de Cervantès ! » Il s'agit donc d'une « réhabilitation » littéraire tardive qui tranche nettement avec la vision mineure accordée à la culture portugaise, toujours de vigueur à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cf. François-René de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-Tombe*, Livre XLIV, cité in Daniel-Henri PAGEAUX, *Images du Portugal dans la culture Française*. Lisboa, Biblioteca Breve, Institut de Culture et de langue portugaise/ Livraria Bertrand, 1984, p. 99.

<sup>37</sup> *Id.*, p. 91.

indirectement une certaine réserve maintenue à l'égard de la culture portugaise, puisque de nombreuses critiques virulentes furent émises de leur part, et en premier chef Voltaire – qui n'est pourtant pas insensible sur la question du tremblement de terre dévastateur de la ville de Lisbonne en 1755. Ce dernier relie ainsi la ruine de la ville, mentionnée dans Un poème sur le désastre de Lisbonne (1756), à une colère divine partielle :

« Au spectacle effrayant de leurs cendres fumantes,  
Direz-vous : « C'est l'effet des éternelles lois  
Qui d'un Dieu libre et bon nécessitent le choix » ?  
Direz-vous, en voyant cet amas de victimes :  
« Dieu s'est vengé, leur mort est le prix de leurs crimes » ?  
Quel crime, quelle faute ont commis ces enfants  
Sur le sein maternel écrasés et sanglants ?  
Lisbonne, qui n'est plus, eut-elle plus de vices  
Que Londres, que Paris, plongés dans les délices ?  
Lisbonne est abîmée, et l'on danse à Paris. »<sup>38</sup>

Ce siècle reste celui où se développe l'intérêt pour les lettres portugaises, si bien que leur introduction en France apparut timidement dès 1645 avec la traduction des *Pérégrinations* (*Peregrinações*) de Fernando Mendès Pinto, par Bernard Figuier, dédiée au Cardinal de Richelieu, et surtout des *Lusiades* en 1735, par Jean du Perron de Castera, diplomate à Lisbonne, soit un siècle après la mort de l'auteur. Ou lorsqu'il s'agit de critiquer le pouvoir despotique de la noblesse où les tortures liées à l'inquisition, cause principale d'exil des esprits éclairés portugais. Un exil qui, paradoxalement, devient un vecteur de diffusion et de pensée, dont l'expérience commune partagée aussi bien parmi les marins, les philosophes, voire les artistes, constitue l'une des raisons « motrices » de la saudade, ou du moins de son phénomène.

---

<sup>38</sup> Cf. VOLTAIRE, *La Henriade*. Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1848. Écrit à la suite du tremblement de terre du 1er novembre 1755, Voltaire saisit ainsi l'occasion de réfuter les thèses optimistes promulguées notamment par Leibniz, d'un monde créé par Dieu et organisé par la Providence voulant qu'à un Mal nécessaire, en infime proportion, réponde un Bien toujours plus grand. Adressé à Jean-Jacques Rousseau, ce poème suscitera une polémique à laquelle ce dernier répondra par une Lettre datée du 18 août 1756 par le commentaire suivant : « Voltaire, en paraissant toujours croire en Dieu, n'a réellement jamais cru qu'au diable, puisque son Dieu prétendu n'est qu'un être malfaisant qui, selon lui, ne prend de plaisir qu'à nuire. L'absurdité de cette doctrine, qui saute aux yeux, est surtout révoltante dans un homme comblé des biens de toute espèce, qui, du sein du bonheur, cherche à désespérer ses semblables par l'image affreuse et cruelle de toutes les calamités dont il est exempt. » Cf. Jean-Jacques ROUSSEAU, « Confessions » Tome 9, in *Œuvres complètes*. Paris, Dupont Éditeur, 1823, p. 360.

Il faudra attendre le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, pour voir ressurgir ce sentiment qui se teinte d'un vague-à-l'âme. Un des plus célèbres poètes de l'époque, Almeida Garrett, l'exprimera dans l'un de ses plus beaux vers. Ce dernier le décrit comme la sensation d'une « délicieuse souffrance de cruelle épine », dont l'effet ne s'achève que par les larmes :

« Saudade ! Goût amer des malheureux, Saudade !  
Délicieuse souffrance d'une cruelle épine,  
Qui est en train de me repasser dans l'intime poitrine.  
Avec la douleur que les seins de l'âme dilacèrent  
Mais une douleur qui prend plaisirs – Saudade!  
Mystérieux noumène qui avive  
Les cœurs qui fendirent, et gouttent  
Non plus le sang de vie, mais le fin  
Sérum des larmes arrêtées – Saudade ! »<sup>39</sup>

La saudade acquiert ainsi une dimension contemplative dont la forme tend à se rapprocher du sublime, en insistant sur la séduction des souvenirs, bons ou mauvais.

L'œuvre d'Almeida Garrett produira ainsi dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle un élan dont l'impulsion va favoriser l'émergence de nombreuses publications d'œuvres de poésie publiées au Portugal et au Brésil. Leurs auteurs n'auront cessé de poursuivre une longue quête qui se poursuivra tout le long du XX<sup>e</sup> siècle, explorant toutes les richesses linguistiques, sémantiques et surtout phénoménologiques ce sentiment. Cette approche philosophique émane aussi bien en poésie depuis sa forme la plus académique vers celle d'une déstructuration du vers, via le courant symboliste, dont la parfaite maîtrise trouvera autant son point d'orgue dans l'œuvre de Fernando Pessoa, ou celle d'une complète abstraction chez Clarisse Lispector.

---

<sup>39</sup> Je traduis : « Saudade ! Gosto amargo de infelizes, Saudade !/ Delicioso pungir de acerbo espinho,/ Que me estás repassando o íntimo peito/ Com dor que os seios d'alma dilacera,/ – Mas dor que tem prazeres – Saudade !/ Misterioso númen que aviventas/ Corações que estalaram, e gotejam/ Não já sangue de vida, mas delgado/ Sôro de estanques lágrimas – Saudade ! » ALMEIDA GARRETT, «Parfum de Rose », 1848] in *Plaisir et souffrance*. Paris, L'escampette, 1996, pp. 50-51. Cette épine est mentionnée dès l'Antiquité chez Archytas de Tarente, savant pythagoricien pour lequel : « De la même façon qu'il est difficile de trouver un homme sans épine (arête), ainsi l'est-il de rencontrer un homme qui n'ait pas en lui quelque chose de douloureux comme une épine. » Cette épine / arête est donc entendue dans son double jeu et sa double fonction, comme le confirme Jackie Pigeaud ; elle est « l'expression de la douleur mélancolique déjà dans le *corpus hippocratique*. Mais pour le poisson (et pour l'homme comme semble suggérer Archytas), c'est aussi ce qui le constitue, qui le fait se maintenir et lui donne forme. » Jackie PIGEAUD, *De la mélancolie*. Paris, Dilecta, 2005, p. 9.

L'intérêt pour ce champ à nouveau redécouvert, sera également suivi par de nombreux critiques littéraires et linguistes. Une première phase trouvera son apogée au Portugal par la publication de la revue *L'Aigle (A Águia)* en 1912, marquant ainsi la question spécifique de la saudade et de son héritage, tant culturel que politique, par des prises de position souvent jugées conservatrices, sinon nationalistes.<sup>40</sup> Ce qui peut être considéré comme le second âge d'or de la littérature portugaise sera aussi le lieu d'une profonde mutation, opérée dans le registre sémantique, grâce au concours de Fernando Pessoa, qui en réactualisera le contenu ontologique, phénoménologique et dialectique, outrepassant notamment la seule relation unissant l'homme à Dieu, ou du moins, à son être, sensible et créateur.

### 1.3. L'esprit ambigu du *saudosismo*

La question de la saudade ne peut être abordée sans évoquer l'apparition, durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle d'un mouvement littéraire nommé *Saudosismo*, dont les influences se propageront au Brésil pendant les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Dès lors, la poésie portugaise va connaître, durant un espace de vingt ans, trois mouvements stylistiques successifs, initiée par le symbolisme et s'achevant avec le courant moderniste. Le Saudosismo s'est formé directement depuis le terme de saudade, dont il se réclame le principal héritier, et plus précisément de l'adjectif *saudoso*, désignant d'une manière globale ce qui est empreint de saudade ou les facteurs qui peuvent la provoquer.

Le développement de ce mouvement est alors accompagné de publications d'études consacrées à ce terme, au sein d'un cercle composé d'écrivains, de critiques littéraires et surtout d'universitaires, quelquefois même d'origine étrangère dont l'élan manifeste un intérêt croissant pour la langue et la culture lusophone dans un contexte historique et culturel particulièrement tendu. L'un des essais des plus importants pouvant être ici mentionné reste celui écrit par la philologue Carolina Mickaëlis de Vasconcelos, d'origine allemande et enseignant à l'Université de

---

<sup>40</sup> Le genèse de cette revue lui est cependant antérieure. Son élaboration connaît ainsi une première phase entre 1910 et 1911, constituée de dix numéros et ne deviendra l'organe véritable de la « Renaissance Portugaise », présenté comme tel par Teixeira de Pascoas, qu'à partir de ses publications ultérieures. Quatre phases se succédèrent alors : une première, de 1912 à 1921, éditée à 120 numéros ; une seconde, de 1922 à 1927, éditée à 60 numéros, tandis qu'une troisième ne sera plus éditée qu'à 12 numéros. L'ultime phase de 1932 n'aura pas plus de trois numéros publiés. L'activité éditoriale d'Alvaro Pinto au sein de la « Renaissance Portugaise » permettra entre autres à la revue d'être publiée au Brésil de 1920 à 1921.

Coimbra, intitulé *La Saudade Portugaise* [*A Saudade Portuguesa*], et publié pour la première fois en 1912.<sup>41</sup> Le *saudosismo* apparaît à partir de 1895, par la publication de la revue *Arte*, dirigée conjointement par Eugenio de Castro et Manuel da Silva Gaio. Cette revue est ainsi reconnue pour avoir promulguer l'idée d'une nouvelle « Renaissance » de la littérature portugaise qui éclot à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sous l'égide d'Antonio Nóbrega.<sup>42</sup> Cependant, la divulgation et la reconnaissance du Saudosismo ne prendront véritablement forme qu'à partir de 1898, année de publication de l'une des œuvres des plus importantes de Teixeira de Pascoaes, intitulée *Sempre*, et surtout par l'importance de son auteur dans le lancement de la revue *A Águia*, publiée de 1912 à 1932.

Malgré certaines dissonances, les auteurs rassemblés autour de ce mouvement se sont accordés afin de permettre à ce groupe de représenter le fleuron littéraire, l'âme et la culture portugaises de l'époque, notamment en France, à travers António Nóbrega qui écrit alors l'un de ses plus beaux et plus célèbres recueils, *Só*, à Paris, ville à laquelle il rend d'ailleurs hommage dans son poème *Lusitanie dans le Quartier Latin* (*Lusitania no Bairro Latino*).<sup>43</sup> Il est ici important de mentionner le fait qu'au contraire de la Grande-Bretagne unie par des liens essentiellement commerciaux au Portugal depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, l'accueil, la réception et surtout la divulgation des œuvres portugaises en France se heurtèrent à de nombreux obstacles. Et ceci, à la suite de conséquences historiques et géographiques, dont les origines longtemps incomprises entre les deux pays, furent notamment analysées par Daniel-Henri Pageaux dans son essai : *Les images du Portugal dans la culture française*, publié en 1983. Il expose ainsi d'une manière quelque peu radicale son constat :

« Convenons d'ores et déjà que ces rythmes séculaires ont dominé le cours des relations que la France a maintenu avec le Portugal : une espèce de mer immobile, traversée par de nombreuses générations, paraît défier quelques changements qu'ils soient. Ces tendances séculaires ont un nom : ignorance,

<sup>41</sup> Caroline MICKAËLIS de VASCONCELOS, *A saudade Portuguesa*, op.cit.

<sup>42</sup> La *Renaissance Portugaise* est un mouvement essentiellement littéraire qui naît au Portugal dès le XVI<sup>e</sup> siècle autour de Luis de Camões ; elle constituera elle-même un champ d'étude exploré à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> par Joaquim de Carvalho dont la thèse consistera à en défendre et l'origine et la spécificité littéraire propres du Portugal. L'originalité de sa recherche, malgré certains aspects relativement datés, a néanmoins eut le mérite de sauver de nombreux textes de l'oubli. Nous pouvons prendre pour référence ses *Etudes sur la Culture Portugaise au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2 vols. (1947-1948) et *l'Œuvre Complète* de Joaquim De Carvalho, sous la direction de J.V Pina MARTINS, 9 vols. Lisbonne, FCG, 1978-1997.

<sup>43</sup> Antonio NÓBREGA, *Só*. Porto, Livraria Tavares Martins, 1968, pp. 27-39.



indifférence ou même mépris. Le dégoût se vérifie essentiellement au XVIII<sup>e</sup> siècle. Quant à l'ignorance et l'indifférence, elles se répartissent aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, sans épargner les siècles plus reculés. »<sup>44</sup>

Un tel jugement reste toujours à relativiser, puisque l'auteur ajoute :

« Une ultime observation, qui ne doit pas être considérée comme paradoxe ou provocation : nous ne revendiquons pas l'objectivité (...) Les historiens nous enseignent (l'objectivité) – et c'est une leçon de plus qu'ils nous donnent – que leurs œuvres n'ont pas réussi, au final, de lectures possibles de faits, de phénomènes, et que l'organisation de ces faits entre eux (l'explication) était de son entière responsabilité. »<sup>45</sup>

Partagés ainsi entre une conscience étroitement liée et motivée par le désir de valoriser la richesse de son patrimoine artistique et littéraire – dont les spécificités et l'importance se heurtent à leur méconnaissance –, et une idéologie alimentée par la vision « exacerbée » de ses vestiges, ces auteurs commencent à émettre, simultanément une critique virulente d'une culture pensée et vue alors comme décadente (parce qu'elle peut être invisible) de « fin de siècle » à travers divers organes de presse écrite. Associée à la quête qui consistait à retrouver à travers le panthéon littéraire portugais les « preuves » d'une gloire culturelle figée dans son passé, la *saudade* se retrouve dès lors adjointe à une conception poétique qui, appréhendée et filtrée à travers le prisme du *Saudosismo*, semble pour le moins diverger dans son expression défendue parmi ses principaux acteurs. Cette impasse ne pouvait alors trouver sa résolution que dans l'espérance de la découverte du « verbe du nouveau monde portugais », dont l'expression, selon Teixeira de Pascoaes, incarnerait dans son absolu une *saudade* définie dès lors par la dichotomie sentiment-idée ou plus exactement comme une « émotion reflétée ». Tandis que son expression reste

---

<sup>44</sup> La brèche ouverte par le courant symboliste à la fin de ce siècle ne va pas pour autant modifier le sens, l'usage et l'esprit général de la *saudade*, y compris jusqu'aux avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle. Pour autant, nous pouvons constater un renouveau de l'intérêt relatif à l'étude de la manifestation empirique de ce sentiment, à travers des thématiques et des mythes dont les symboles ont véritablement participé à la formation de l'identité culturelle lusophone, que l'on se situe au Portugal ou au Brésil, voire même en France. L'exemple le plus probant écrit en langue française reste celui de la pièce de théâtre écrite par Henri de Montherlant, *La Reine Morte*, sur la légende d'Inês de Castro, originaire de Castille (alors province rivale du royaume du Portugal) et héroïne d'un amour malheureux et impossible avec le Roi Dom Pedro 1<sup>er</sup>. Cf. Henri de MONTHERLANT, *La Reine Morte*. Paris, Gallimard, 1942 cité in PAGEAUX, *op.cit.*, p. 12.

<sup>45</sup> Id., p. 14.

influencée par l'héritage romantique, elle s'esquisse pour un bon nombre d'entre eux : « à travers un processus poétique tendant à résoudre paradoxalement cette même dichotomie de référence, à partir d'une synthèse qui finit par déboucher sur un idéalisme sentimental. »<sup>46</sup>

Un cercle fut ainsi créé à Lisbonne, dévoué à promulguer à travers publications, cycles et conférences, un mouvement dont l'objectif principal consistait, selon Jaime Cortesão à « restituer au Portugal la conscience de ses valeurs spirituelles propres », et ceci au moyen d'une « profonde action culturelle liée à toutes les couches sociales. »<sup>47</sup> Néanmoins, aux aspirations poétiques des uns répondent celles, politiques et controversées des autres, modifiant et obscurcissant la motivation initiale du Saudosismo, suspecté de s'accaparer pour le moins directement son symbole le plus prégnant.

Dès lors, ce courant va connaître quelques dérives dont la première conséquence consistera à manipuler et transformer le texte poétique en un outil de propagande – au moment où le Portugal expérimente ses premières années de régime démocratique républicain (Téofilo Braga, son président est également connu en tant qu'écrivain). Révélateurs d'un état d'esprit et d'une pensée fortement vindicative, ces idéaux conservateurs formeront un fonds important du contenu de certains numéros de la revue *A Águia*. Tout comme la ligne idéologique des théories saudosistes dans laquelle sera validée:

« La tendance moins marquée politiquement par le Néogarettisme ou "par un idéalisme portugais" plus proche du saudosismo comme dans la seconde forme à laquelle, pourtant, ils se sentaient idéologiquement plus liés, jusqu'aux intentions bien évidentes de développer une action civique qui découlerait de la propre révolution républicaine. »<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Cette réflexion peut être complétée d'une réflexion de Leonardo Coimbra, mentionnée dans une lettre qui accompagnait le livre de l'écrivain Marta Mesquita da Câmara, intitulé *Triste*, dans laquelle il explique dès lors que : « le poète commencera par intellectualiser et entendre les voix de ses émotions, les tonalités de son organisme. » Leonardo COIMBRA, in Fernando GUIMARÃES, *A poetica do Saudosismo*. Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 12.

<sup>47</sup> Jaime CORTESÃO, « No 40º Aniversário da fundação da Renascença Portuguesa », article cité in supplément de la revue *Portucala*, n°1, p. 8. Editée à Porto de 1928 à 1962, cette revue est une continuation de la revue *A Águia*, née à partir d'un groupe mis en relation avec celui de la « Renaissance Portugaise » pour laquelle elle proposera de nombreuses collaborations. En témoigne le poids d'auteurs liés étroitement au *Saudosismo*. Cette revue sera publiée tardivement, à partir de 1980, sous le nom de *Nouvelle Renaissance [Nova Renascença]*, dirigée par José Augusto Seabra, qui prétendait en maintenir son esprit en suivant une ligne éditoriale similaire.

<sup>48</sup> Une révolution éclate au Portugal le 4 octobre 1910 à la suite de laquelle, le roi Manuel II du Portugal sera obligé de fuir vers Gibraltar, vivant tout le reste de sa vie en exil au Royaume-Uni. La République sera proclamée le jour suivant. Fernando Guimarães estime que cet événement : « [...] n'empêcha pas la rencontre occasionnelle des

Néanmoins, le recours et l'utilisation de ces idéaux patriotiques finiront par favoriser la naissance d'un courant idéologique exprimé sous le nom d'*Intégralisme lusitain* [*Integralismo lusitano*], défendu notamment par le poète António Sardinha, créateur de la revue intitulée La Nation Portugaise, éditée dès 1914.<sup>49</sup> Ce dernier se présente comme le plus ardent défenseur d'une doctrine patriotique conservatrice et traditionaliste importante.<sup>50</sup> Ainsi, le projet développé par le mouvement intégraliste lusitain va rapidement gagner la sphère politique sous l'égide d'Alberto de Monsaraz favorable à l'instauration d'une monarchie traditionnelle antiparlementaire, visant à valoriser : « la renaissance de l'esprit catholique dans l'âme des portugais », par l'émergence d'une nouvelle littérature et d'un art dénués de tout esprit romantique régnant jusqu'alors. La radicalisation idéologique de cette faction fut telle que ses adhérents prétendirent qu'il ne pouvait exister de véritable « régénération » portugaise sans un retour vers les anciennes traditions politiques. Mais le point sûrement le plus inquiétant, comme nous l'expose José Manuel Quintas, se concentre dans la volonté de défendre un « impératif re-générationniste d'une "reportugalisation de la pensée" ». <sup>51</sup> Ceci constitue, en effet, un facteur idéologique

---

intellectuels membres liés à A Águia et ceux liés à L'Intégralisme Lusitain », donnant lieu à la publication de la revue Hommes libres (Homens livres) en décembre 1923. Cette revue, ayant pour sous-titre : « Livres de la finance et des partis » [Livres da finança e dos partidos], comptait pour collaborateurs les auteurs António Sardinha, Manuel da Silva Gaio, Raul Brandão et Agostinho de Campos. Je traduis : « não impedi o encontro ocasional dos intelectuais membros ligados à A Águia e estes ligados ao Integralismo Lusitano. » in João MEDINA, « O Pelicano e a Seara », article cité dans la revue Homens Livres. Lisboa, 1978.

<sup>49</sup> La mention d'*Intégralisme* lusitanien est apparue pour la première fois dans la revue L'âme portugaise, publiée à Gand en 1913, utilisée par Luis de Almeida Braga pour défendre un projet dit de « régénération » du Portugal. Argumentée autant par l'emprunt de termes religieux que philosophiques et esthétiques, cette expression reste profondément marquée d'un but politique et culturel. Son intention consiste à réagir aussi bien contre le saudosisme gnostique promu par de Teixeira de Pascoaes [exposé dans L'Esprit Lusitain ou le Saudosisme, *O Espirito Lusitano* ou *O saudosismo*, publié en 1912] qu'envers le mouvement de la *Nouvelle Renaissance* [créée par un groupe de républicains originaires de Porto, où siège la revue de *L'aigle* (*A Águia*)]. Ces derniers prirent pour argument l'idée que le régime républicain pouvait s'ouvrir vers de nouvelles opportunités de régénération pour le Portugal, se concrétisant par une rupture définitive avec l'Eglise catholique. Un régime qu'Almeida Braga conçoit comme la manifestation d'une nouvelle étape du processus de décadence, estimant que cette « régénération » n'est seulement possible qu'au travers du retour à l'intégralité de « l'esprit catholique » ayant construit, selon lui, le Portugal. Cf. José Manuel QUINTAS, « Integralismo Lusitano, uma síntese », article cité dans la revue Unica Semper Avis. Lisbonne, avril 2000, p. 2. Article disponible sur le site : [www.lusitana.org](http://www.lusitana.org)

<sup>50</sup> Il existera encore, durant les années quarante, quelques ultimes expressions de ce courant, promulguées par un groupe d'intellectuel – dont la pensée s'affiliait directement à une idéologie significative du régime totalitaire –, réclamant la création d'un centre national pour la philosophie et plus précisément une philosophie spécifiquement portugaise. Ainsi est publié, en 1943, un opuscule d'Álvaro Ribeiro intitulé *Problema da Filosofia Portuguesa*, où est développée l'idée qu'un enracinement de la philosophie dans l'histoire, la langue et la culture n'est envisageable seulement qu'à partir du lieu où elle émerge. Cette question sera traitée par plusieurs théoriciens portugais dont Pinharanda Gomes, qui adviennent à envisager un type de nature particulier de la philosophie portugaise. La saudade est alors érigée au rang d'un concept culte de ce mouvement qui promeut de nombreuses études et développements poético-philosophiques sur cette question. Appréhendée qu'en fonction de son seul aspect traditionnel – même si certains auteurs l'envisage selon de nouveaux horizons –, toujours abordée selon les mêmes thématiques « nationales ». Ses penseurs démontrent leur fort enracinement idéologique dans un contexte intellectuel particulièrement hermétique lié à la dictature que le Portugal vécut de 1926 à 1974. Cf. GUIMARÃES, *op.cit.*, p. 8.

<sup>51</sup> QUINTAS, *op.cit.*, p. 2.

patriotique réducteur dont le poids amène Eduardo Lourenço à souligner non seulement l'étroitesse mais aussi le danger de cette *re-portugalisation* culturelle, utilisée en tant que « véritable arme idéologique, [le] sera aussi relativement pour le mouvement intégraliste. »<sup>52</sup>

Toutefois, ce qui peut être affilié chez un auteur tel que Teixeira de Pascoaes à un imaginaire populaire patriotique par son usage du terme de peuple [*povo*] est à considérer avec précaution. Terme cité dans son essai *L'Esprit Lusitain ou le Saudosisme*, publié en 1912 – en réponse à l'œuvre d'António Corrêa d'Oliveira intitulée *Dizeres do povo* éditée en 1911 –, celui-ci nous renvoie vers un type de saudade qui semble parallèlement se distinguer d'une saudade sublimée, incarnée sous les traits allégoriques d'une muse des poètes, malgré toute l'ambiguïté de son ambition.<sup>53</sup> Cet usage reste surtout ici employé pour justifier avant tout de l'importance de la mission saudosiste, lorsqu'il affirme que : « Le peuple portugais, en majeure partie dénationalisé par le catholicisme romain et par le constitutionalisme français, a besoin de lire et de méditer les œuvres de ces poètes, pour communier ainsi avec son propre esprit et réacquérir l'ancienne énergie dominatrice et créatrice. »<sup>54</sup> Et de renforcer, en préambule de son essai, le caractère quasi messianique de la mission poétique saudosiste, perçue comme une nécessité d'ordre national, puisque :

«Faire revivre au peuple Portugais l'âme portugaise est ce que nous rêvons de plus, parce qu'une telle chose est essentielle pour que le Portugal vive, entre les autres pays, une vie propre et belle, donc, indépendante. Mais ne vous imaginez pas que la renaissance ne signifie à peine le retour au passé. Renaître, je l'ai déjà écrit auparavant, c'est extraire des sources originaires de la vie une nouvelle vie.»<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Eduardo LOURENÇO, *O labirinto da Saudade*. Lisboa, Gradiva, 1978, p. 28. C'est ce même principe orienteur consistant à « reportualiser le Portugal » qui conduira tout un groupe de jeunes monarchistes, ne reconnaissant pas la jeune république proclamée – comme Luis de Almeida Braga –, à se réunir avec un groupe de républicains émergents au sein de la République récemment proclamée, dont Antonio Sardinha entre autres.

<sup>53</sup> Poète célèbre néogarretiste, António Corrêa d'Oliveira fut l'un des principaux propagateurs du Saudosismo, aux côtés de Teixeira de Pascoês, lié au mouvement de l'Integralismo Lusitano et de la revue *Águia*. Il devint, à la suite de l'instauration de la dictature salazariste l'un des poètes officiels du régime de l'Estado Novo, et premier poète portugais à être nommé pour le prix Nobel de Littérature.

<sup>54</sup> Teixeira de PASCOAES, *O Génio Português*. Porto, 1913, pp. 22-23.

<sup>55</sup> *Id.*, pp. 22-23.

Ce parti pris constituera l'une des raisons de division se creusant entre les mentors de ce mouvement, partagés entre l'esprit du temps et celui, plus traditionnel, de peuple.<sup>56</sup> L'utopie d'un art poétique au service du peuple est clairement exprimée dans *Le Peuple*, un manifeste tout droit inspiré des théories de Jean-Jacques Rousseau. Comme le remarque Fernando Guimarães : « L'objectif que la "Renaissance Portugaise" avait en vue était dans le fond, une solution de compromis. »<sup>57</sup> Remarque faite en référence à une déclaration de Raul Proença pour lequel cet objectif tant attendu était maintenu dans la perspective de : « mettre la société portugaise en contact avec le monde moderne, de l'intéresser pour ce qui intéresse les hommes étant de l'extérieur, de lui donner un esprit actuel, une culture actuelle, sans jamais perdre de vue, comme cela est déjà su, le point de vue national et les conditions, les recours et les fins nationales. »<sup>58</sup>

On ne peut aborder la question de la saudade au XX<sup>e</sup> siècle, et du saudosismo, sans évoquer Fernando Pessoa, dans la mesure où sans son concours, la saudade resterait bien incomplète, amputée de sa raison et de sa dimension métaphysique contemporaine. Cependant, la liaison entre Fernando Pessoa et le Saudosismo ne sera effective qu'à partir de la publication de la revue moderniste *Orphée*, par la collaboration du poète: Mario de Sá Carneiro. Outre l'abondance et la diversité de son œuvre (compte tenu du nombre peu commun de ses huit hétéronymes), Fernando Pessoa reste celui qui a le mieux traité le sentiment de saudade en relation à l'idée de modulation temporelle, modulation dépeinte à travers trois de ses hétéronymes. Qu'il s'agisse d'une sensation permanente décrite à travers les poèmes d'Alberto Caeiro, en tant que jouissance pure ; de sa dimension lacunaire, exprimée par Álvaro de Campos, homme des clartés funèbres. Ou plus ambiguë lorsqu'elle évoque un troisième type de temps : intemporel, incarné par Ricardo Reis pour lequel cette sensation semble « avancer sans pour autant réellement avancer. »<sup>59</sup>

Une première rupture se produit alors avec l'influence du mouvement futuriste auquel se joint Fernando Pessoa, lequel : « s'est montré en consonance avec la réaction anti-subjective qui, à partir de la publication du premier manifeste

---

<sup>56</sup> Et Guimarães d'ajouter : « Pour que cette indécision se rompt, il serait nécessaire non seulement de rencontrer un nouvel ordre du temps, mais aussi de mettre en question cette tradition ou, mieux, une certaine vision du monde, qui marquée par son "passadisme", subjaient aux conditions plus arriérées du mouvement de la "Renaissance" ou du Saudosismo. » Cf. GUIMARÃES, *op.cit.*, p. 10.

<sup>57</sup> *Id.*, p. 10.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> BRAZ, *op.cit.*, p. 85.

futuriste, en 1909, acquerra un ton franchement polémique. »<sup>60</sup> Il s'agit d'une œuvre poétique où : « une construction intellectuelle qui coïncide avec l'expression des sentiments, la distanciation de l'amour, l'analytisme, la propre distorsion des styles sont quelque unes des marques qui ont accompagné le développement hétéronymique de Pessoa. »<sup>61</sup> Il sera suivi par un certain Almada Negreiros, auteur d'un manifeste intitulé *Portugal Futuriste*, publié en 1917. Ce manifeste tranche avec « l'originalité du ton poétique » menant vers « l'élévation lyrique », promulguée par Teixeira de Pascoaes ou bien encore celle de Jaime Cortesão dans la mesure où l'auteur, quant à lui, estime que « le sentiment-synthèse du peuple portugais est la saudade et la saudade est la nostalgie morbide des esprits épuisés et malades. » Pour y remédier, il sera nécessaire de mobiliser tous les efforts nécessaires pour promouvoir « la naissance d'une nouvelle patrie entièrement portugaise du XX<sup>e</sup> siècle. »<sup>62</sup>

Ce qu'il faut entendre ici se réfère à la possibilité d'une nation qui aspire non seulement à se libérer d'un certain complexe par rapport aux jougs culturels de ses voisins nord-européens. Mais surtout d'être apte à donner aux auteurs et mouvements d'avant-garde une valeur capable d'égaler d'une part, ceux des siècles passés qui firent la gloire de la littérature portugaise, mais d'autre part, d'être reconnus au sein de la société où ils s'incluent en tant que tels. En effet, si le romantisme et le symbolisme portugais avaient jusqu'alors révélé plusieurs poètes majeurs, leur sensibilité n'en fut pas pour autant appréciée à sa juste valeur, notamment en France. Qu'il s'agisse d'Almeida Garrett, dont l'œuvre esquisse le dessein d'un homme qui dépeint, en proie à la souffrance et à la solitude, une vision de l'homme et une conscience inexorable du temps particulièrement éclairants au sujet de l'ontologie du sentiment saudade influente sur la condition de l'être. Ou encore António Nobre, dont l'inquiétude singulière peut être comparée à celle exprimée par le poète brésilien Manuel Bandeira.

---

<sup>60</sup> GUIMARAES, *Ibid.*, p. 32.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>62</sup> *Id.*, p. 10.

#### 1.4. Depuis l'autre rivage

Après avoir traité des principales lignes de l'évolution historique de l'emploi du terme de *saudade* au Portugal, tout comme de sa réception en France jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, nous allons clore ce premier point en nous intéressant à son approche perçue depuis l'autre côté de l'Atlantique, puisque nombreux sont également les exemples d'œuvres de la littérature brésilienne dans lesquelles la *saudade* se constitue en tant que voie d'expression privilégiée. Rappelons brièvement son contexte historique. Son développement coïncide avec celui de la découverte du Brésil, à partir de 1500, par le navigateur portugais Pedro Álvares Cabral, déclarant que les terres découvertes revenaient de droit à la Couronne du Portugal, droit approuvé par le Traité de Tordesillas.<sup>63</sup> Si l'origine de l'implantation portugaise répondit avant tout à des impératifs d'ordre économique d'expansion et d'exploitation commerciale (et non initialement de colonisation humaine), l'implantation récente sur ces nouvelles *Terrae incognitae* – nommées plus tardivement du nom de Brésil en référence au *Pau Brasil* [Bois Brésil] principal matériau de commercialisation en raison de sa couleur rouge dite de braise servant de colorant pour la teinture –, devient effectivement plus conséquente à partir de 1530, sous le règne de Dom João III. Insufflant d'une part une nouvelle dynamique migratoire, elle donnera ainsi naissance d'autre part à une véritable campagne d'implantation coloniale par la fondation du premier village de São Vicente, en 1532.

La France ne reste pas indifférente au projet d'une éventuelle implantation sur ces territoires, initiée secrètement par Nicolas de Villegagnon en 1554, qui choisira finalement la baie de Guanabara, située à l'estuaire de Rio de Janeiro, que les Portugais évitaient en raison de l'hostilité des communautés indiennes de la région. Le projet projetait de transformer cette zone en une puissante base militaire et navale, depuis laquelle la Couronne française tenterait de contrôler le commerce avec les Indes occidentales, marquant ainsi le début de l'aventure de la « France Antarctique », nom donné à l'éphémère colonie française implantée de 1555 à 1567. En réponse aux autres tentatives françaises de conquête territoriale au Brésil – par

---

<sup>63</sup> Signé en 1494 sous l'égide du pape Alexandre VI, le traité de Tordesillas stipulait que toutes les terres nouvellement découvertes situées à plus de 370 lieues à l'ouest du Cap-Vert revenaient à la Couronne d'Espagne, les autres étant attribuées au Royaume du Portugal, ce qui constituerait aujourd'hui l'équivalent de la moitié du territoire brésilien.

la création de la France Equinoxiale, dont l'ancien centre fut alors fondé dans l'actuelle ville de São Luís du Maranhão, entre 1612 et 1615 –, la Couronne portugaise décida d'intensifier la colonisation du Brésil et d'amplifier son statut de colonie.

C'est donc dans ce climat que se développe la littérature au Brésil, à travers la fondation de la Compagnie de Jésus, à Rio de Janeiro, par ses deux principaux représentants : José de Anchieta, débarqué sur la terre brésilienne en 1549, et Manuel da Nóbrega, fondant la même compagnie à São Paulo, en 1554. Seul se distinguera de ce groupe de jésuites le poète « bohème » Grégorio de Matos Guerra.<sup>64</sup> Son œuvre poétique, partagée entre un ton satirique et un ton lyrique, fut ainsi imprégnée de nombreuses influences européennes, esquissant dans un esprit vif et subversif le portrait d'une époque préoccupée par le caractère éphémère de l'existence et de la mort, autant bouleversée par les successions de conflits (politiques et religieux) que par les épidémies, notamment de la peste noire. Ainsi, selon Massaud Moisés, le poème intitulé *L'instabilité des causes du monde*, évoque de manière particulièrement évidente une *saudade* particulièrement sombre, développée selon un montage poétique opéré à partir de l'idée d'une « stabilité dans l'inconstance », héritée de la poésie de Luis de Camões.<sup>65</sup> Nous pouvons mentionner pour exemple ce premier quatrain :

« Naît le soleil, et ne dure pas plus qu'un jour  
Après la lumière suit la nuit obscure,  
En tristes ombres meurt la beauté,  
En continues tristesses, la joie. »<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Grégorio de Matos (1633-1695) s'est formé en droit à Lisbonne où il soutiendra son doctorat en 1661. Poète quasiment non publié de son vivant, la totalité de son œuvre restera inédite jusqu'à sa première publication réunie en six volumes de 1923 à 1933. Elle sera augmentée d'un septième volume en 1969 à Salvador de Bahia, par Jorge Amado, utilisant l'ensemble des codices conservés à Rio de Janeiro. Auteur protéiforme, explorant aussi bien les champs de la poésie sacrée, lyrique que satirique, son œuvre constitue l'un des piliers de la poésie baroque brésilienne du XVII<sup>e</sup> siècle, dans laquelle, selon Maussaud Moisés, se sont croisées « une exceptionnelle identification entre le tempérament artistique de Grégorio de Matos et la mode littéraire opérante de l'époque, à tel point qu'il l'a transformée en une espèce de personnification ou de prototype. Puisque le Baroque, réussissant à concilier les extrêmes constitués des valeurs médiévales et des modèles renaissantistes, présente un mélange de païen et de mystique, de matérialisme et de spirituel, de clair et d'obscur. » Cf. Massaud MOISÉS, *A Literatura brasileira através dos textos*. São Paulo, Cultrix, 2006, p. 49

<sup>65</sup> *Id.*

<sup>66</sup> Je traduis : « Nasce o sol, e não dura mais que um dia, / Depois da luz se segue a noite escura, / Em tristes sombras morre a formosura, / Em continuas tristezas a alegria. » Cf. Gregorio de MATOS e GUERRA, « Poème Lyrique CI : À Instabilidade das causas do Mundo » in *Obras Completas de Gregório de Matos*. São Paulo, Cultura, 1943, Vol. I, p. 157.



Tout comme le dernier tercet suivant :

« Commence le monde enfin par l'ignorance,  
Car n'importe quel bien possède par nature,  
La stabilité seulement dans l'inconstance. »<sup>67</sup>

Un second poème, de Bento Teixeira, intitulé *Prosopopée (Prosopopéia)* peut être également cité en continuité de notre propos. Rédigé en 1601, il ouvre ainsi la voie de l'ère baroque de la littérature brésilienne –, ne s'achevant qu'en 1768 par la publication des Œuvres poétiques de Cláudio Manuel da Costa. L'auteur, né à Porto en 1561, mourut à Lisbonne en 1601, où il dut abjurer son appartenance au judaïsme au profit d'une conversion à la foi catholique, sans jamais n'avoir vu son poème publié. L'exemple de cette *Prosopopée* retient notre attention dans la mesure où elle représente une « continuité » formelle de l'œuvre des *Lusiades* au Brésil, puisque ce long poème se conforme à la « règle » poétique enseignée par Camões, divisé en 94 strophes composées d'octave-rime et de vers alexandrins. L'auteur exhorte les gloires de Jorge et Duarte de Albuquerque Coelho, bienfaiteurs de la capitainerie de la province de Pernambuco. Massaud Moissès estime que : « L'objectif du poète, déclaré dès les premiers vers était d'exalter les faits guerriers des héros, sur les terres « brésiliennes » et africaines (la bataille d'Alcácer-Seguer). »<sup>68</sup> De nombreuses références à la culture gréco- romaine conduisent l'auteur à les comparer – tout en prenant le soin de les considérer supérieurs – autant à Romulus, qu'à Quirinus, deux figures respectives mythiques du panthéon romain. Les deux frères sont donc présentés dans ce poème en tant que fondateurs de la *Nouvelle Lusitanie*.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Je traduis : « Comece o mundo enfim pela ignorância./ Pois tem qualquer dos bens por natureza,/ A firmeza somente na inconstância. » *Id.*

<sup>68</sup> Bento TEIXEIRA, « Canto III » in *Prosopopéia*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional Das Letras, 1972, pp. 19-33. La ville d'Alcácer-Quibir, évoquée également sous le nom d'Alcácer-Seguer, est la transcription portugaise du nom arabe de la ville marocaine de Ksar-El-Quebir, siège d'une bataille que le Portugal mena contre le Maroc – dont le nord était alors une possession espagnole –, durant une campagne menée contre la ville royale de Fès par le roi Dom Sébastien [1554-1578]. Sa disparition, suite à ce siège d'où ne reviendront que 60 soldats, reste particulièrement connue dans l'Histoire médiévale du Portugal puisqu'il cet épisode a fondé et constitue encore aujourd'hui, l'un des mythes les plus prégnants de l'imaginaire portugais, à savoir celui du retour hypothétique du jeune roi belliqueux, supposé fonder, lors de son retour, le « cinquième empire ».

<sup>69</sup> Nous pouvons prendre pour exemple ce passage extrait du chant III dans lequel le poète s'exprime en ces termes : « Et vous, sublime Jorge, en qui s'illustre,/ L'excellente généalogie d'Albuquerque/ Et dont l'écho de la célébrité court, et saute,/ Du Char Glacial à la Zone ardente,/ Suspends pour le moment l'esprit haut,/ Des cas variés des gens d'Olinda,/ Et je verrai votre frère et vous, suprême/ Dans la valeur, abatte Quirino et Remus. » Je traduis : « E vós, sublime Jorge, em quem se esmalta,/ A estirpe d'Albuquerques excelente/ E cujo eco da fama corre, e salta,/ Do Carro Glacial à Zona ardente,/ Suspendei por agora a mente alta,/ Dos casos vários da olindesa gente,/ E vereis vosso irmão e vós, supremo,/ No valor, abater Quirino e Remo. » Tout comme celui extrait du chant XVII : « Par la partie Sud, où la petite /Ourse se voit entourée de ses gardes/ Où le ciel lumineux, plus

Le développement littéraire du sentiment de saudade, qu'il se manifeste sous une forme romancée, poétique, ou musicale, va lui-même connaître au Brésil un regain d'intérêt dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'avère d'autant plus présent notamment par l'influence du mouvement symboliste porté à son zénith par l'écrivain João da Cruz e Souza – écrivain auquel on attribue généralement son introduction au Brésil.<sup>70</sup> Nombre de ses auteurs rendent ainsi compte d'une production littéraire qui se situe à une croisée des chemins, partagée entre une adhésion aux influences d'œuvres réalistes et naturalistes et le désir croissant de s'orienter de plus en plus vers des expériences dont les transformations structurelles et thématiques semblent annoncer les futurs bouleversements stylistiques du mouvement moderniste.

Nous pouvons remarquer que ces auteurs tendent à modifier, tout en maintenant sa conception traditionnelle, la valeur poétique et imaginaire de la saudade, perçue alors selon une manière plus ou moins intuitive, vers un devenir futur, sans couper le fil du passé pourtant révolu. C'est le cas, par exemple, de deux poèmes intitulés respectivement *Vieilles Tristesses* [*Velhas Tristezas*] et *Tristesse de l'Infini* [*Tristeza do Infinito*], dans lesquels da Cruz e Souza ne mentionne pas la saudade explicitement, préférant décrire sa manifestation à la manière d'une métaphore qui apparaît dans le premier des vers suivant :

« Dilutions de lumière, vieilles tristesses  
Des âmes qui moururent pour la lutte !  
Vous êtes les ombres aimées de beautés  
Aujourd'hui plus froides que la pierre brute. »<sup>71</sup>

---

sereine/ Possède son influence, et tempérée./ Près de la Nouvelle/ Lusitanie ordonne./ La nature, mère bien attentionnée./ Un port tellement sûr./ Que par les courbes des navires sert de mur. » Je traduis : « Pera a parte do Sul, onde a pequena/ Ursa se vê de guardas rodeada, onde o Céu luminoso, mais serena/ Tem sua influência, e temperada./ Junto da nova Lusitânia ordena./ A natureza, mãe bem atentada./ Um porto tão seguro./ Que pera as curvas das naus serve de muro. » Cf Massaud Moisés, *A Literatura brasileira através dos textos, op.cit.*, p. 55

<sup>70</sup> Cette période se situe en continuité du mouvement romantique brésilien, dans lequel la question de la saudade trouvera son inspiration et sa force émotionnelle à travers sa vision naturaliste, et édénique du paysage. Sa formation sera alors influencée par l'apport des récits des voyageurs étrangers allemands et français, notamment le Vicomte de Taunay, et surtout Ferdinand Denis. Selon Antônio Cândido, si le fait de parler de cette influence reste délicat, de nombreux manuscrits de récits de voyage montrent en revanche « [qu'il] est nécessaire de se souvenir que ces hommes ont décrit fréquemment la nature comme source d'émotion, actualisant la sensibilité qui s'exaltait à son contact, montrant aux brésiliens que sa contemplation peut réveiller un véritable rajeunissement spirituel. » Cet argument s'appuie sur le commentaire de Spix et Martius, lors de leur Voyage au Brésil, de 1820 à 1823 où « L'idée qui nous parvenait devant ce cadre mélancolique était celle de saudade d'un paradis perdu », Antônio CÂNDIDO, *Formação da literatura brasileira*, Vol. I. Belo Horizonte - Rio de Janeiro, Editora Itatiaia Limitada, 1997, p. 261.

<sup>71</sup> Je traduis : « Diluições de luz, velhas tristezas/ das almas que morreram para a luta !/ Sois as sombras amadas de belezas/ Hoje mais frias do que a pedra bruta. » João da CRUZ e SOUZA, *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1961, pp. 77-78.

Elle est tristesse dont l'origine lui reste indéfinissable. Étrange et mélancolique, elle ne semble exprimer aucun regret d'un monde déjà révolu. Sorte de sentiment de saudade sublimée et infinie, elle conduit l'être contemplatif vers son devenir incertain:

« De ces tristesses incertaines  
Éparses, indéfinies...  
Comme des âmes vagues, désertes,  
Dans le chemin éternel des vies.  
De ces tristesses sans fond  
Sans origines prolongées  
Sans regrets de ce monde,  
Sans nuits, sans aurores.  
Ah ! Tristesse impondérable,  
Abîme, mystère, affliction  
Torturante, formidable,  
Ah ! Tristesse de l'infini ! »<sup>72</sup>

Da Cruz e Souza est reconnu pour avoir réellement intégré et développé, tout comme le démontre son œuvre poétique, les éléments propres du Symbolisme au sein de la littérature brésilienne de manière emphatique, en organisant tout un registre lexical étroitement influencé par Charles Baudelaire, particulièrement évidente dans un célèbre poème intitulé *Antiphonie* (*Antifonia*) dont voici l'extrait suivant :

« Fleurs noires de l'ennui et fleurs vagues  
D'amours vains, tantes, malades...  
Blessures profondes de vieilles plaies  
En sang, ouvertes, s'écoulant en fleuves... »<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Je traduis : « Uma tristeza que eu, mudo,/ fico nela meditando/ e meditando, por tudo/ e em toda parte sonhando./ Tristeza de não sei donde,/ de não sei quando nem como.../ Flor mortal, que dentro esconde/ sementes de um mago pomo./ Dessas tristezas incertas,/ Esparsas, indefinidas.../ Como almas vagas, desertas,/ No rumo eterno das vidas./ Dessas tristezas sem fundo,/ Sem origens prolongadas./ Sem saudades deste mundo,/ Sem noites, sem alvoradas./ Ah ! tristeza imponderável,/ Abismo, mistério, aflito,/ Torturante, formidável,/ Ah ! tristeza do Infinito! » João da CRUZ e SOUZA, cité in Massaud MOISÉS, *op.cit.*, pp. 83-85.

<sup>73</sup> Je traduis : « Flores negras do tédio e flores vagas/ De amores vãos, tantálicos, doentios.../ Fundas vermelhidões de velhas chagas/ Em sangue, abertas, ecorrendo em rios... » *Id.*, pp. 308-309.

Selon Massaud Moisés, ce poème constitue : « Une apologie de la blancheur mystique, de la synesthésie baudelairienne (« harmonies de couleurs et de parfum »), harmonies dont « Les fleurs noires et vagues » d'amours malheureux évoquent « la note sensualiste qui peut être attribuée à l'influence de Baudelaire et aux propres circonstances génétiques et biographiques de Cruz e Souza, marque l'étape initiale de sa trajectoire. »<sup>74</sup> Le poème *Tristesse de l'Infini* traite, quant à lui, d'une *saudade* dont la dimension métaphysique se traduit en une forme de « déprisement » platonique vis-à-vis de son âme et de sa matière. Âme dont le souhait d'une certaine transcendance ne peut intervenir que par la douleur.

L'importance de l'œuvre de da Cruz e Souza est repérable parmi plusieurs de ses contemporains, dont le poète Mário Pederneiras, chez lequel nous retrouvons plusieurs ressemblances. *Saudades* est un poème structuré à partir d'une réminiscence des souvenirs de l'auteur. Ce poème, dont la singularité et l'originalité proviennent non seulement de l'écriture mais aussi des inspirations thématiques, décrit paradoxalement un univers quotidien, banal. Mais ce poème annonce surtout une distance vis-à-vis du mouvement symboliste par la présence de la majuscule en milieu de vers, employée généralement afin de souligner l'importance de l'objet évoqué. Ceci pour se distancier des « formules » stylistiques associées généralement à ce mouvement, auxquelles le poète préfère l'utilisation du vers « libre » et le métrique irrégulier :

« Long groupe de moniales attristées  
Par la pâleur printanière des Agonies,  
Qui naissent à la lueur des saisons hivernales  
Et vivent dans le silence des routes. »<sup>75</sup>

Cette quête d'un renouveau identitaire promut aussi bien par les arts plastiques que par la littérature ne se pose pas en d'autres termes, en ce qui concerne le Brésil. Curieusement, l'expression de la *saudade* reste, quant à elle, en dehors d'un tel « sursaut » esthétique, maintenue dans son approche conventionnelle, jusqu'à la fin de la Première Guerre Mondiale. Il faut attendre les mutations qui surviennent dès

---

<sup>74</sup> Ibid., p. 323.

<sup>75</sup> Je traduis : « Longo bando de Monjas maceradas/ Pelo palor vernal das Agonias,/ Que nascem ao luar das Invernias/ E vivem no silêncio das estradas. » Ibid., p. 324.

l'ère industrielle pour voir s'opérer un changement au sein de son approche, tant par son adéquation aux nouveaux régimes formels mis en œuvre, qu'au sein des thématiques spécifiques modifiées. Des relations internationales se sont consolidées entre temps, au long de plusieurs séjours – Oswald de Andrade voyage en Europe en 1912 et découvre le futurisme de Marinetti et Tarsila de Amaral entre dans l'atelier de Fernand Léger. Ces séjours divers ont pour conséquence de faire advenir au Brésil durant les années vingt un événement artistique majeur : la célèbre Semaine d'Art Moderne de São Paulo de 1922. Evènement majeur dont l'ampleur (comparable à l'*Armory Show Art Fair* de New York) va privilégier dès lors une jonction artistique et littéraire possible entre les deux continents, consolidée au sein du mouvement moderniste. La rupture est en marche, irréversible.

Or, si cette révolution esthétique prônée par ces artistes prendra appui sur l'apport des formules stylistiques définies par les avant-gardes françaises, allemandes et russes, leur posture et surtout leur réflexion interrogeront aussi bien leur propre espace imaginaire de création que la « validité » de l'héritage artistique brésilien. Les conséquences esthétiques issues de cette exposition constitueront le soubassement du mouvement moderniste. Ce mouvement sera dirigé par les protagonistes suivants : Mario de Andrade, auteur du célèbre *Macunaima* et Oswald de Andrade, auteur du *Manifeste anthropophagique* –, Carlos Drumond de Andrade, Cecilia Meireles, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes et Graciliano Ramos pour la littérature ; Heitor de Villalobos pour la musique; Tarsila de Amaral, Anita Malfatti, João Candido Portinari, Lasar Segall, Victor Brécheret enfin pour les arts plastiques. Si cette jonction s'appliquera à mettre en œuvre de nouvelles formes d'expression, elle visa à instaurer une nouvelle réflexion théorique récusant toute tradition réaliste, alors défendue principalement par ses deux principaux littéraires : Machado de Assis et Graça Aranha, et remettre en quelque sorte « au goût du jour » la question de la saudade, – figée dans un académisme quelque peu désuet –, en questionnant son héritage.

Si nous venons de dresser un panorama à la fois étymologique et historique quelque synthétique de la formation et des principales manifestations et « usages » de la Saudade, principalement littéraires, nous ne saurions pour autant oublier les images, objet de cette discussion. Car cette époque est aussi celle où apparaissent les prémisses, dans le champ de la photographie, d'un nouveau code visuel qui, las de l'esthétique pictorialiste, entend questionner et défier les propres possibilités

techniques de ce support et de sa relation vis-à-vis du réel consigné. Des photographies qui vont progressivement adopter le parti d'explorer et d'incorporer progressivement les formules issues d'une *Nouvelle Vision*, venues non seulement remettre en cause l'impératif esthétique du *beau idéal* pictural, mais aussi cette croyance et la confiance absolues dans le pouvoir mimétique de ces images vis-à-vis du réel. Dès lors, il s'agira d'apprécier dans quelle mesure la saudade va-t-elle pouvoir progressivement se manifester au sein d'un paysage iconographique. Car, nous le verrons ultérieurement, cette saudade ne représente peut être plus l'expression du regret et de la perte d'un âge d'or perdu mais au contraire l'affirmation d'une solitude moderne qui reflète, elle aussi, une nouvelle façon de percevoir le monde, comme nous y invite, par exemple, Guillaume Apollinaire dans son poème *Zone*, publié en 1913.

Ce point nous amènera à nous poser deux questions principales qui viennent étayer notre problématique, consistant à savoir d'une part, ce que peut désigner plus précisément ce sentiment de saudade et quelles en sont ses principales caractéristiques ontologiques et phénoménologiques ? D'autre part, dans quelle mesure celle-ci s'apparente-t-elle à son homologue direct, la mélancolie, tout en maintenant sa spécificité ? Nous réservons la question de la nostalgie, quant à elle, pour la troisième partie de cette étude. C'est aussi tenter de comprendre, en ce sens, comment son régime iconographique peut-il être identifié, d'une manière analogue à celui défini autour de la mélancolie, à partir d'un ensemble d'éléments nous aidant à déceler sa présence au sein de l'image photographique, contemporaine de surcroît ? Car, loin d'être un simple état d'âme tristesse contemplatif, inhérent à notre propre condition d'être, la saudade s'avère revêtir une structure complexe, agencant trois portions d'espace - temps en un seul segment, présent et actuel.

### 2.1. Une passion ambiguë de l'âme

Continuons de parcourir le chemin qui nous mènera progressivement vers le cœur d'une *raison* de la *saudade*. Si son approche étymologique abordée précédemment commença à nous révéler, au fur et à mesure, toute sa complexité et sa richesse poétique, force est de constater que ses valeurs sémantiques (via son signifié) et philosophiques (via son approche phénoménologique) demeurent encore mystérieuses. Une nouvelle difficulté se présente alors, dont l'origine naît de son caractère intraduisible : si nous considérons le fait qu'il existe, en effet, parmi d'autres langues, un vocable spécifique dont l'équivalence de sens vient rendre compte, ou du moins éclairer en partie ce terme spécifique, celui-ci ne reste néanmoins compréhensible que de manière approximative par équivalence ou par apparemment à des termes voisins. Et en premier lieu, celui qui n'est autre que la mélancolie.

Pour autant, si le terme de *saudade* se compare à certains équivalents tels que la mélancolie, quelquefois interprétée comme le *regret* français, le *spleen* anglais, la *sehnsucht* allemande, ou encore l'*anyoreenza* espagnole, force est de constater un manque, voire une réelle incomplétude. Évitions pourtant éviter le piège – tentateur – de considérer la *saudade* comme un élément a priori exclusif de la culture lusophone – luso-brésilienne dans le cas qui nous intéresse –, où elle trouve son substrat linguistique. Une tentation représentant en ce sens une erreur qui reviendrait à en démentir, voire en réfuter le caractère profondément universel. Il semble pour autant que la question de la *saudade* reste indissociable de l'imaginaire lusophone, enrichi au Portugal et au Brésil, en passant par le Cap-Vert, l'Angola ou le Mozambique, et nourrit au cours des siècles d'une expérience dont l'histoire humaine, philosophique et artistique confirme l'unicité. Cependant, s'agissant en premier lieu de l'unicité de la langue, celle-ci n'exclue pas sa propre expression, comme nous le rappelle Adelino Braz, au Brésil :

« Le terme saudade existe tel quel dans la culture brésilienne, considérant le fait que le Brésil et le Portugal partagent la même langue. Cela n'implique en rien que la saudade brésilienne ne soit pas à son tour l'expression singulière d'un fait culturel qui lui soit propre. »<sup>76</sup>

Dans la perspective d'approfondir cette question, nous essaierons dans un premier temps de relever les principaux facteurs qui expliquent ce sentiment –considérant dès lors la saudade comme tel –, afin de tenter de mieux apprécier les aspects qu'elle partage avec la mélancolie et ceux dont elle diffère.

Que peut donc nous évoquer le sentiment de saudade ? Afin de rendre compte de la façon la plus juste et la plus précise de la complexité induite par ce terme, creusons dès lors la « gangue » sémantique en isolant chacun des éléments qui en composent le sens, tant vis-à-vis de sa dimension particulière qu'universelle. Ainsi, comme Christian Auscher le remarque, en référence au célèbre aphorisme de Dom Francisco de Mello, ce mot, bien que difficilement définissable :

« [...] Mêlé en lui *soledade* et *saudação*, la solitude et le salut de ceux qui se quittent ou se retrouvent. Moins introspective et sombre que le spleen, moins définitive que le regret, nostalgie qui serait aussi 'nostalgie du futur', elle est 'un mal dont on jouit et un bonheur dont on souffre'. »<sup>77</sup>

Bien que cette proposition soit plausible et nous apporte un premier indice sur la valeur ontologique de la saudade, il nous faut cependant émettre quelques réserves. Cette combinaison de solitude et de salut, judicieuse et subtile, nécessite ainsi de quelques éclaircissements. Pour quelles raisons ? En premier lieu, l'auteur l'associe au terme de nostalgie. Bien qu'il puisse en constituer l'une de ses causes, le nom de nostalgie trouve son origine dans le grec ancien par la juxtaposition des mots *nostos*, qui signifie le « retour » et *algos*, la « douleur ». La nostalgie désigne donc littéralement un « mal du pays », et trouve sa forme actuelle à partir du latin *nostalgia* mentionnée notamment en 1678.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Adelino BRAZ, *L'Universel et le Singulier dans la Saudade. Une philosophie de l'interculturel*, op.cit., p. 67.

<sup>77</sup> Christian AUSCHER, *Portugal*. Paris, Seuil, col. Points Planète, 1992, p. 68.

<sup>78</sup> La terminologie latine de *nostalgia* est mentionnée en 1678 par J.J. Harder, dans son livre intitulé *De nostalgia*, définie de la manière suivante : *hoc est de tristitia et tabe ex cupiditate redeundi in patriam*, soit une « douleur ressentie à la pensée du retour à la maison familiale, mal du pays », puis en 1769 dans le *Précis de la médecine pratique* de J. Lieutaud. Ce terme passera au XIX<sup>e</sup> siècle du champ de la médecine à celui de la littérature : elle



Afin de mieux mesurer la valeur ontologique de la saudade – exercice d’autant plus important et délicat lorsqu’il s’agira de relever et d’analyser certaines figures prédominantes pouvant être transposées dans le champ de l’iconographie photographique contemporaine –, nous pouvons orienter son étude selon deux types d’approches. La première, analytique, se rapporte principalement à son ontologie en tant que telle, en référence aux théoriciens qui se sont attachés à la définir. La seconde, poïétique, regroupe les auteurs et les artistes qui ont tenté de la représenter, par la pluralité de leurs registres, et ont constitué un véritable *art de faire* ou du moins un *art d’exprimer* ce sentiment. C’est comprendre également comment cet art de faire peut-il être appliqué, implicitement, au régime de la photographie. Tâche à laquelle seront spécifiquement dédiées les deux prochaines parties de notre étude.

Revenons à présent sur le caractère intraduisible de la saudade qui demeure, selon Ramon Piñeiro :

« Une réalité obscure – obscure, comme le tout profond – [...] Il n’y a pas de correspondance entre la pauvreté significative des mots et la complexe plénitude du contenu des sentiments. C’est pourquoi ils sont tant difficiles à "exprimer" avec ce mot, qu’on ne peut les exprimer qu’en faisant de la poésie. Il résulte de tout cela que les mots du vocabulaire sentimental sont cachés à une polyphonie confuse, puisque chacune n’aura qu’à désigner des contenus sentimentaux distincts. »<sup>79</sup>

D’une manière générale, la saudade désigne un sentiment exprimant simultanément la joie, la solitude et la tristesse, même si, selon João Ferreira : « Nous ne pouvons affirmer que nous possédons une définition de la saudade. Il y a des allégories, comportant d’utiles éléments qui nous aident à comprendre le phénomène saudosiste. »<sup>80</sup> Cette définition se rapporte au sens mentionné à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, comme nous l’avons vu chez Dom Duarte. La saudade s’est formée à partir

---

apparaît ainsi chez Honoré de Balzac en 1834 en tant que « mélancolie vague, ennui ». Cf. Honoré de BALZAC, *La recherche de l’absolu*, Paris, Flammarion, 1993, p. 199. En qualité d’état d’âme, la nostalgie se rapproche ainsi fortement de la figure de la *Sehnsucht* allemande. Freud la définit quant à lui par le terme de « désirance » en la considérant comme la manifestation d’un regret du passé, et dont le manque se compense grâce au recours à l’imagination. Cette imagination, formée à partir des expériences que l’on éprouve durant notre l’existence – auxquelles s’ajoutent les contraintes imposées à un sujet par son environnement réel et immédiat –, vient alors apporter au sujet toutes sortes de sources de consolation.

<sup>79</sup> Ramon PIÑEIRO, *Pra unha filosofia da Saudade*, Vigo, Galaxia, 1953, pp. 5-12.

<sup>80</sup> João FEIRREIRA, « Nova dimensão Psíquica do Homen », in *Miscelânea de Estudos a Joaquim de Carvalho*, Figueira da Foz, 1963, pp. 928-938.

d'éléments hétérogènes qui en explique donc toute la spécificité. Cette spécificité, liée directement au rythme poétique et musical mais aussi basée sur les relations que la saudade implique aussi bien vis-à-vis de notre propre être, d'autrui, du temps comme de l'espace. Cette formation explique en partie comment celle-ci peut différer de la mélancolie. Point sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

Malgré toutes les discordances se référant à sa traduction, l'un des premiers éléments mis en relief se rapporte à la solitude, puisque la majorité des linguistes considérant avant tout sa racine latine « sol », que l'on retrouve dans le pluriel du nom latin *solitates*. À cet élément s'ajoute celui de l'absence. En fait, c'est à travers la réunion de ces deux sentiments que la saudade prend véritablement forme. Que l'on éprouve de la saudade pour un être aimé ou un lieu cher, seule la conscience de leur absence révèle non seulement leur valeur à partir de laquelle l'être peut alors éprouver ce sentiment. Mais également la possibilité d'éveiller et de donner sens à l'expérience psychologique de la solitude, physiquement (par la distance d'un lieu que l'on affectionne), et émotionnellement (être éloigné de l'être aimé, ou d'un groupe de personnes). Ces deux sentiments restent animés par le désir d'amour que l'être parvient à assouvir ou non.

Que le sentiment de saudade surgisse de l'absence ou la solitude, la raison de son phénomène part d'un point commun, que Manuel Alves Pardinhas identifie en tant que « conscience de la perte ». Il précise, dans cette perspective, que :

« La saudade est, en termes plus concrets, la conscience de perte de ce que nous voudrions présent et nôtre, mais parce que transformée en conscience, continue d'être connue [...] C'est le désir de "superaction" dans notre conscience, l'amour de personnes et d'affects de choses et de lieux qui nous ont appartenus et qui continuent, par miracle psychologique, d'être nôtres dans le souvenir et le revivre de la saudade. »<sup>81</sup>

Cette "superaction" équivaut donc à une lutte visant à faire le deuil de ce que nous avons perdu, nous invitant donc à s'extraire d'une sorte de « léthargie du souvenir », chasse gardée de la mélancolie. Sigmund Freud s'est entre-autre intéressé

---

<sup>81</sup> Manuel Alves PARDINHAS, « A Psicologia da Saudade », in *Lumen*, n° 23, Lisboa, 1959, pp.126-135, cité in PEREIRA da COSTA/ GOMES, *Introdução à Saudade, op.cit.*, 1976, pp. 29-30.

au problème de la mélancolie, qu'il oppose au deuil – un deuil de l'objet perdu –, dans une série d'essais réunis dans un recueil intitulé *Métapsychologie*, publié en 1915. Dans un chapitre intitulé Deuil et mélancolie, Freud nous explique que :

« Le Deuil est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal (...) La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi. »<sup>82</sup>

Et de préciser alors que :

« Le deuil sévère, la réaction à la perte d'une personne aimée, comporte le même état d'âme douloureux, la perte de l'intérêt pour le monde extérieur – dans la mesure où il ne rappelle pas le défunt – la perte de la capacité de choisir quelque nouvel objet d'amour que ce soit – ce qui voudrais dire qu'on remplace celui dont on est en deuil –, l'abandon de toute activité qui n'est pas en relation avec le souvenir du défunt. »<sup>83</sup>

L'importance accordée au deuil de l'objet perdu est également soulevée par Joaquim de Carvalho. La saudade ne peut se manifester qu'au sein d'un esprit conscient, selon une durée indéterminée. Elle est, de plus, le propre de l'être humain et ne peut concerner ni l'être divin – entité par essence « pur et accompli » – *au-delà* de ce sentiment puisqu'il ne ressent pas de manque, ni les animaux – restreints au seul réel sensible. Elle apparaît comme : « un état psychique intransférable et avec pour corrélat des présencialités qui transcendent la conscience. »<sup>84</sup> Son caractère transcendantal mérite, en outre, d'être évoqué car il constitue, pour de nombreux auteurs de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'une des prérogatives et l'une des fins

---

<sup>82</sup> Freud pour autant semble enlever à cet état d'âme mélancolique sa lourde charge pathologique suivant la conclusion selon laquelle : « Nous concevons facilement que cette inhibition et cette limitation du moi expriment le fait que l'individu s'adonne exclusivement à son deuil, de sorte que rien ne reste pour d'autres projets et d'autres intérêts. Au fond ce comportement nous semble non pathologique pour la seule raison que nous savons si bien l'expliquer. » Sigmund FREUD, « Deuil et mélancolie », in *Métapsychologie*, trad. Laplanche et Pontalis, Paris, Folio Gallimard, 2005, pp. 146-147.

<sup>83</sup> *Id.*

<sup>84</sup> Joaquim de CARVALHO, « Elementos constitutivos da Consciência Saudosa », in *Revista Filosófica*, Ano III, N° 6, Coimbra, 1952, pp. 250-254.

constitutives, défendu comme l'un de ses éléments particuliers. De Carvalho opère une distinction entre un sentiment de saudade qui se manifeste pour un objet (en précisant que cette forme prédomine généralement parmi les poètes) de celui émanant de l'objet. Cependant, son avènement reste toujours dépendant d'une conscience intime que l'on peut communiquer mais que l'on ne peut transférer à autrui.

Cette distinction est importante car le fait d'éprouver de la saudade pour un objet ne peut se transmettre que par la transmission d'un désir ou d'un affect tel que la tristesse, la solitude. Éprouver au contraire de la saudade d'un objet, effet plus rare, suppose une habilité d'abstraction plus élevée, seule rendue possible par l'intermédiaire de certaines de nos intuitions, à partir de ce qui est source de saudade, comme l'absence, reste présente et vive dans notre conscience. Joaquim de Carvalho définit donc trois cas constitutifs de la saudade : celui de l'être subjectif, particulier, celui des êtres liés à des situations déjà vécues, et enfin, celui de la corrélation entre notre moi singulier avec ces êtres ou ces situations. Or, de cette corrélation naît une contradiction de nature temporelle envers l'état et l'objet de saudade:

« L'être emplit de saudade exprime psychologiquement un état pour lequel la conscience oppose, à ce qui lui est donné dans l'expérience patente, la préférence de quelque chose déjà vécue et absente. Le passé est représenté en connexion avec quelque chose actuelle et présente, dont la dimension affective est inférieure à la dimension affective du passé représenté. » <sup>85</sup>

Dès lors, le sentiment de saudade génère un état qui semble se vérifier au cœur même de cette contradiction et résulte, selon l'auteur, de la rencontre de deux réalités qui se croisent : l'une, issue d'une « perception » actualisée et la seconde, produite à partir d'une simple « évocation ». L'évocation d'une réalité (ou d'une expérience) déjà vécue est alors projetée alors comme réalité actualisée par notre conscience, au-fur-et-à-mesure que le sentiment de perte, souffert, est compensé par le désir de récupération de son objet. Tout comme la saudade se rattache à un objet (matériel ou affectif) singulier, la projection de cet objet absent ou perdu – situé dans un temps révolu, passé –, n'advient paradoxalement qu'en un temps présent et subjectif de notre être conscient, et ne peut alors être altérée par un quelconque

---

<sup>85</sup> *Id.*, pp. 252-253.

facteur émotionnel extérieur, tel que la peur. Au contraire, la représentation de cet objet pourvu de qualités particulières, n'est possible que par le manque ressenti chez le sujet qui le ressent et son désir de le réactualiser ou d'en revivre l'expérience.<sup>86</sup> Cette tension temporelle entre passé et présent se rencontre déjà, selon Adelino Braz, dans le *Philèbe* de Platon, où le désir est envisagé par la notion d'*épithumia*, soit une tension entre des émotions qui s'opposent.<sup>87</sup>

À la question de savoir comment peut être résolue l'équation qui consiste à désirer un objet absent ou perdu, et satisfaire son manque en créant, via son assouvissement, son contraire, Braz souligne que : « c'est le corps qui ressent le manque mais c'est bien l'âme qui désire, autrement dit, c'est l'âme elle-même qui se met en mouvement pour se représenter et acquérir l'objet de son désir. »<sup>88</sup> L'importance de ce désir, à l'origine de la manifestation de la *saudade*, sous forme d'état d'âme, constitue l'un des éléments moteurs primordiaux de ce sentiment identifié par Dom Francisco de Mello comme une « passion de l'âme ». Cette passion est analysée dans l'une de ses plus célèbres œuvres intitulée *Épanaphores d'une Histoire Portugaise Diverse* [*Epanáforas de Vária Historia Portuguesa*], éditée en 1676. La *saudade* résulte ainsi d'un mélange fait de jouissance et de souffrance, et dont l'affect produit reste entièrement autonome de la raison.

La douleur que la *saudade* peut causer à l'âme, selon de Mello, a pour origine le fait que : « La *saudade* est une passion gracieuse de l'âme, et pour cela tellement futile, qu'elle s'expérimente de façon équivoque, en nous laissant une douleur indistincte, nous donne satisfaction. »<sup>89</sup> C'est pourquoi – Almeida Garrett le confirmera deux siècles plus tard –, la *saudade* s'incarne dans ce qui deviendra l'un de ses plus célèbres aphorismes, à savoir : « un mal, dont on jouit, et un bien, dont on

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>87</sup> Nous pouvons prendre pour référence le commentaire de Jacques Darriulat à propos du *Philèbe* de Platon : la question du désir (§ 35c à § 47d), est apparentée au terme grec d'*épithumia*, en référence à Socrate. L'*épithumia* a pour tâche de : « Situer la limite de la vie bienheureuse dans l'indéfini, ou l'illimité des sensations de plaisir ou de peine, qui n'ont de valeur que relatives. Toutefois, s'il existe une « fausseté » du plaisir, elle est davantage esthétique que logique: le plaisir faux, dans l'esprit de Platon, est celui qui sonne faux, qui manifeste une discordance. [...] La fausseté du plaisir ne peut se comprendre que par la contradiction qui l'anime, et qui le mêle confusément de douleur. » Le dialogue s'oriente ainsi vers une sorte de phénoménologie de la vie esthétique, ou affective : l'articulation du corps (jouissant ou souffrant) avec l'âme (jouissante ou souffrante) suscite une infinité de variations qui modulent ainsi le sentiment d'exister. La vie affective admet alors « le plus et le moins », donc l'illimité. PLATON, *Philèbe*, Paris, Garnier Flammarion, 2002. Commentaire de Jacques DARRIULAT disponible sur le site [www.jdarriulat.net](http://www.jdarriulat.net)

<sup>88</sup> BRAZ, *op.cit.*, p. 19.

<sup>89</sup> Je traduis : « É a saudade uma mimosa paixão da alma, e por isso tão futil, que equivocamente se experimenta, deixando-nos indistinta da dor, da satisfação. » Dom Francisco de Mello, « Epanáfora Amorosa » in *Epanáforas de Vária História Portuguesa*, libro III, Lisboa, 1660, cité in PEREIRA da COSTA/ GOMES, « Teoria filológica », *op.cit.*, p. 20.

souffre. »<sup>90</sup> Et le poète de préciser, de plus, la motivation de ce désir, en décrivant comment celui-ci intervient au cœur d'un tempérament humain souffrant. La valeur de son caractère contradictoire n'est appréciable qu'en fonction de son degré de douleur, faisant de la saudade une faculté qui permet d'accéder à une sphère quasiment ascétique :

«La plus élevée des saudades humaines se présente comme telle, comme si nous disions un désir vif, une réminiscence nécessaire avec laquelle nous nous plaisons spirituellement, de ce que nous n'avions jamais vu, ni encore écouté : elle est ce qu'il y a de temporairement ancestral et incertain. Mais l'une ou l'autre fin, toujours située en dessous des prémisses du bon et du délectable. Ceci est à mon avis la saudade théorique, dans le sens où, sans les connaître, nous souffrons, tantôt humainement, tantôt divinement. »<sup>91</sup>

La saudade implique une position contemplative chez le sujet qui en fit ainsi l'expérience, pris d'« assaut » dès la perte de son l'objet. Consciente et singulière, elle ne peut être impersonnelle : basée sur l'expérience tangible qui nous relie à l'objet, la saudade ne peut naître de la création d'une existence idéalisée ou irréaliste subjective. Toutefois, elle se rapporte, selon de Carvalho, à : « un état qui se constitue à partir d'une situation présente selon la représentation d'entités absentes ou de situations antérieurement vécues avec plénitude ou vivement imaginées [...] et non des choses ou manifestations purement physiques. »<sup>92</sup> L'état relaté par de Carvalho est de l'ordre de l'inanimé et de l'inerte, qu'il s'agisse d'objets mécaniques, mais également de l'espace – question sur laquelle nous maintenons une réserve, si nous pensons par exemple à l'expérience du paysage dépeinte certains peintres romantiques anglais ou allemands. L'auteur tente ainsi de justifier le fait que la saudade est un sentiment désintéressé et indépendant de tout désir de possession

---

<sup>90</sup> Je traduis : « E um mal, de que se gosta, e um bem, que se padece », in Dom Francisco de MELLO, cité in PEREIRA da COSTA/ GOMES, *id.*

<sup>91</sup> Je traduis : « Sendo esta tal, a mais subida das saudades humanas : como se disséssemos um desejo vivo, uma reminiscência forçosa, com que apeteçemos espiritualmente, o que não havemos visto jamais, nem ainda ouvido : e temporalmente, o que esta de nós remoto e incerto. Mas um, e outro fim, sempre debaixo das primicias de bom, e delectável. Esta é em meu juízo a téorica das saudades, pelos modos, que sem as conhecer, as padecemos, agora humanamente, agora divinamente. » Cf. de CARVALHO, « Elementos constitutivos da Consciência Saudosa », *op.cit.*, p. 288.

<sup>92</sup> *Id.*, p. 288.

matérielle de son objet, mais aussi de tout ce qu'il pourrait comporter notamment de plus répulsif.

Aux objets matériels, de Carvalho privilégie l'aspect « spirituel » de la saudade, s'inscrivant ainsi dans une longue tradition héritée depuis Camões, ravivée par Teixeira de Pascoaes. Ainsi, l'absence (d'une chose, d'un objet) constitue le corrélat privilégié de la saudade. Sa représentation nous serait donnée en fonction d'une *présencialité* spirituelle. La *présencialité* de ce quelque chose, dès lors indéfinie, se divise selon lui alors en deux groupes, divisés à partir du verbe latin *essere* : un premier groupe, de l'ordre de l'événement – *esse in*, perçu par notre propre conscience – ; un second – propre d'un *esse ad* –, dépend d'une relation intentionnelle avec un « quelque chose » absent et désiré.<sup>93</sup> La nécessité d'une représentation de l'objet absent constitue l'une des prérogatives essentielles qui accompagnent la naissance de la saudade, représentation consciente sans laquelle l'objet perd toute sa valeur existentielle. Cette faculté reste fortement liée à notre capacité émotionnelle et imaginative, dans la mesure où elle seule peut « éveiller », ou du moins garantir une « présence spirituelle de l'absence », puisque : « la conscience de la saudade, en tant que manifestation vécue de l'existence concrète n'est pas fondamentalement suffisante et satisfaisante concernant l'explication métaphysique d'une réalité qui se vit. »<sup>94</sup>

## 2.2. Ontologie d'un sentiment intraduisible

Dans son essai intitulé *L'Universel et le Singulier dans la Saudade*. Une philosophie de l'interculturel, Adelino Braz souligne qu'au problème de l'intraduisibilité de ce terme, s'ajoute celui de sa propre signification. En outre, si nous admettons que ce terme puisse être traduit par d'autres vocables, c'est présupposer trouver son équivalent depuis leur langue source. D'autre part, partant du principe que la langue portugaise conserve néanmoins son signifié original, cela revient néanmoins à « admettre que ces termes ne sont que des idées voisines » étant

---

<sup>93</sup> Cette analogie, rappelant de ce fait la différence existant entre les expressions *ter saudade de* et *ter saudade em*, mérite d'être mentionnée dans la mesure où la langue portugaise distingue également les verbes *ser* (état définitif ou inné) et *estar* (sujet au changement, à la transformation, acquis).

<sup>94</sup> de CARVALHO, *op.cit.*, pp. 288-289.

donné qu'« il s'agit en effet, d'un signifié complexe, ayant une existence en soi, ce qui implique que la pleine concordance avec ces différents termes est impossible. »<sup>95</sup>

Si la complexité de son signifié ne peut être réduite, de manière analytique, à un seul terme référent, son sens peut être entendu, en conséquence, à partir d'équivalents qui se rapprochent de ses spécificités et ses différences. Bien qu'il s'agisse d'une méthode, a contrario, réductive du signifié, celle-ci permet de définir simultanément de façon négative, c'est-à-dire par différences et oppositions, aussi bien l'invariant sémantique à l'intérieur de la langue que la complexité des signifiés de la saudade, afin d'initier l'analyse de son ontologie. Ainsi:

« L'intérêt de confronter la saudade avec un terme qui en tant que tel n'existe pas dans la langue source consiste à se demander si deux énoncés peuvent revêtir un même sens culturel, s'ils sont symptomatiques d'un même dire, expression d'une même expérience au monde, ou bien si ce dire est radicalement hétérogène d'une langue-culture à une autre. »<sup>96</sup>

C'est la raison pour laquelle il est impératif de poursuivre plus en profondeur l'exploration de certaines de ses mutations étymologiques. Ce questionnement n'est pas nouveau puisqu'il apparaît déjà parmi l'un des essais des plus complets dédiés à l'analyse ontologique de la saudade. Carolina Mickaëlis de Vasconcelos relie ce terme à certains dérivés présents dans d'autres langues latines, telles que le Catalan, et surtout l'idiome Luso-Galicien dans lequel elle décèle l'une de ses formes des plus anciennes.<sup>97</sup> Cette confluence peut également être identifiée dès la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, avec le concours de Ramon Piñeiro, attaché à en décomposer le sens pour en étudier la dimension ontologique dont il propose l'étude dans un essai publié en 1953.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> BRAZ, *op.cit.*, p. 28-29.

<sup>96</sup> *Id.*, p. 28.

<sup>97</sup> L'auteur précise ainsi que : « La forme primitive so-e-dade perdura en Galice jusqu' au XV<sup>e</sup> siècle. Il peut être vérifié dans les textes bilingues du Chansonnier Galego - Castillan, qui contient les poésies lyriques de l'époque de transition de la première à la seconde (sui-dade) période (1350-1450). » Je traduis : « A forma primitiva so-e-dade perdurou na Galiza até o século XV. Podem verificá-lo nos textos bilíngues do Cancioneiro Galego-Castelhano, que abrange as poesias líricas da idade de transição do primeiro ao segundo período (1350 a 1450). » MICKAËLIS de VASCONCELOS, *op.cit.*, pp. 44-45.

<sup>98</sup> Ramon PIÑEIRO, cité in PEREIRA da COSTA/ GOMES, *op.cit.*, pp. 46-53.



Partant du postulat selon lequel la saudade exprime un désir de « retour » de l'objet absent ou perdu chez son sujet, Piñeiro débute son analyse à partir de son ancienne forme de *soedade*, soit une situation du sujet abandonné par son objet, ou un sentiment causé par cette situation. Toutefois, si Piñeiro continue d'user celle de *soedade*, il en extrait deux formes distinctes : la première trouvant son origine dans l'objectivité ; la seconde, dans son seul caractère intime. Or, comme l'auteur le précise : « le sentiment de chaque forme de ces modes de *soedade* vient se transformer en une forme de saudade donnée. »<sup>99</sup>

Elle est ici comprise comme une faculté sensitive située dans une « zone intime de l'être humain dans lequel le sentiment se déplace indépendamment de la volonté et de l'intellect », permettant à l'homme de « percevoir [...] sa situation originale, sa saudade ontologique. »<sup>100</sup> Ressentir la saudade est donc une faculté de l'homme, une aptitude qu'il possède à pouvoir ressentir ce sentiment singulier. Elle reste toujours dépendante d'une situation d'abandon ou de perte du sujet en relation à son objet, trouvant, en quelque sorte, la compensation de sa douleur à travers trois situations principales. Chacune de ces situations constitue une composante différenciée et ce n'est qu'en ce sens que nous pouvons parler d'une « triple » dimension de la saudade, source de sa complexité.<sup>101</sup>

La première se rapporte donc à l'*Añoranza*, soit une saudade d'ordre « añorativa » – c'est-à-dire de l'ordre de l'ennui –, dérivée du verbe *añorar*, dont on peut retrouver le signifié dans le verbe *enojar*. Cette forme, très proche de la mélancolie, est significative selon Adelino Braz de « la conscience d'une privation dans le présent, de ce qui nous appartenait dans le passé. »<sup>102</sup> L'*añoranza* manifeste, tout comme la saudade, une tension entre le temps présent et le passé, présent « d'une perte et d'un devenir au sein duquel le je dans le temps n'est jamais identique et ne parvient jamais à l'être. » Ceci étant dit, l'*añoranza* reste profondément marquée du sceau irréversible et fataliste du temps, où ni le désir ni de même l'espoir ne

---

<sup>99</sup> *Id.*, pp. 5-12.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>101</sup> Nous émettons ici une réserve vis-à-vis de certains ouvrages ayant analysé cette division tripartite, de manière approximative ou spéculative, en modulant et adaptant notamment des éléments constitutifs de la saudade. Et cela, sans en justifier le recours, telle que la question de Dieu par exemple. Or, comme il le fut indiqué précédemment, si l'on admet l'existence de Dieu, entité par essence pure et parfaite, il ne peut – de par sa complétude –, être sujet de saudade impliquant un manque : la saudade n'induit pas seulement un rapport de perte ou d'absence vis-à-vis de son objet, mais également une expérience connue et vécue entre le sujet chez lequel elle se manifeste, et son objet.

<sup>102</sup> BRAZ, *op.cit.*, p. 29.

peuvent compenser cette perte. Une perte si bien incarnée dans l'exemple de la figure d'Orphée remontant des enfers, et qui par empressement de revoir la belle Eurydice, causera sa disparition définitive.<sup>103</sup>

Ce caractère irréversible distingue néanmoins l'*anõranza* de la saudade qui suppose, par l'opposition de sentiments contraires, une tension dynamique dont l'effort provoqué tend vers un dépassement de soi et de son état. Une seconde dimension est abordée comme manifestation de la tristesse, que Ramòn Piñeiro rapproche du terme galicien de *Morriña*, nom populaire dérivé du verbe *morrer*, qui dans ce cas précis désigne la mort de l'âme. Selon Piñeiro, la *morriña* est l'opposé direct de l'*euforia*. Elle est caractéristique d'une tristesse profondément dépressive, évitant chez l'homme toute tentative d'objectivation au profit d'une intériorisation de toutes ses émotions. Braz nous en apporte une dimension plus existentielle, contrairement à la nostalgie ou à l'*añoranza*, étant donné que :

« La morriña se présente comme un sentiment de présence, celle d'une mort qui, en s'insinuant progressivement dans l'âme, nous invite à retourner à la terre, lieu d'origine (...) La terre est ainsi transcendée sous la figure de création. »<sup>104</sup>

Pourtant, cet aspect ne peut lui aussi rendre compte de la plénitude de la saudade qui elle-même ne peut se limiter à seule réduction spatiale. En effet, le manque causé par l'absence ou la perte dépasse la simple causalité terrestre. Rappelons-nous que l'un, non moins célèbre, des éléments propagateurs du sentiment de saudade, et, se rapporte aux voyages des grandes découvertes maritimes. L'univers des marins se reflète à travers de nombreuses chansons populaires, et la mer constitue le thème privilégié du Message de Fernando Pessoa.

Un troisième et dernier aspect se rapproche finalement de la nostalgie, (*nostàlxia*), très souvent comparé au terme germanique de *Sehnsucht*, que Carolina

---

<sup>103</sup> Notons que ce mythe sera transposé au Brésil dans le film intitulé *Orfeu Negro*, réalisé en 1959 par Marcel Camus. Pièce de théâtre à l'origine, écrite par Vinicius de Andrade en 1942, elle sera finalement montée en 1956, deux ans avant le début du tournage du film en 1958. Le mythe trouvera comme donc pour lieu une favela de la colline de Babilonia (Morro da Babilônia). La partie musicale du film sera confiée à Antônio Carlos Jobim et Luiz Bonfá. En dépit de son aspect caricatural, aujourd'hui quelque peu désuet, il parvient néanmoins, par la collaboration de la pièce de théâtre de Vinicius de Moraes –, non seulement à transposer mais surtout à délocaliser le mythe d'Orphée : nous quittons l'espace mythologique pour celui de la favela ; l'autre des enfers se transforme en dépôt de stockage des tramways de Rio de Janeiro, et surtout les rôles sont joués par des acteurs noirs, avec Bruno Mello dans le rôle d'Orfeo et Marpessa Dawn dans celui d'Eurydice. Néanmoins, le film n'emportera pas l'unanimité du public de Rio de Janeiro.

<sup>104</sup> Cf. Adelino BRAZ, *id.*

Mickaëlis de Vasconcelos mentionne en référence à ces deux vers de Goethe : « Connais-tu le pays où fleurit le citron ?/ Seul celui qui connaît la *sehnsucht*, sait combien je souffre. »<sup>105</sup> Selon de Vasconcelos, ces deux vers dépeignent la douleur complexe née de cette tension temporelle qui oppose un temps présent où le sujet, conscient d'avoir joui autrefois d'un bonheur aujourd'hui révolu, n'a plus pour autre alternative que d'éprouver la peine, par l'impossibilité de jouir de ses joies passées en dehors de ses souvenirs. Si : « en règle générale la *Sehnsucht* allemande possède un caractère métaphysique [et] aspire à des états et des régions idéales, surhumaines : dans l'au-delà », elle possède, en outre, une dimension transcendantale : projetant son sujet dans un temps futur, sa quête consiste à retrouver, à partir d'un présent qui n'est pas encore vécu, un idéal représenté par l'imagination que l'on peut alors rapprocher d'un « possible », justement localisé dans cet au-delà.<sup>106</sup> Or, ce temps unique « en devenir non advenu » diffère en ce point du caractère réversible (par un retour hypothétique de l'objet) et multi-temporel de la *saudade* : éprouvée comme un sentiment tangible et non idéalisé, son existence reste de plus toujours extérieure et indépendante de la volonté.

Bien que ces trois termes ici évoqués nous apportent quelques clefs supplémentaires afin de mesurer la portée ontologique de ce sentiment – tant par leur sens originel que par leur manifestation –, ils partagent le fait de surgir et réveiller le souvenir présent d'un objet perdu qui altère l'état de son sujet. Néanmoins, c'est la diversité de ces trois notions ce qui importe ici – et la variation de leur signifié, propre à chacune de leur langue source. Seule leur fusion se heurte au problème posé lors de leur transposition, depuis la langue portugaise vers d'autres idiomes, que Braz désigne ici comme « langue cible. »<sup>107</sup> De plus, la difficulté liée au problème de l'*intransposabilité* de la *saudade* en tant que terme source, a pour premier effet d'éluder le caractère unificateur de son signifié. Si bien que la signification de la *saudade*, même enrichie à partir de ses équivalents, reste néanmoins incomplète.

---

<sup>105</sup> MICKAËLIS de VASCONCELOS, *op.cit.*, p. 32.

<sup>106</sup> Ce « possible » est l'un des points de questionnement du Père Antonio Vieira, fondateur d'un mouvement de pensée connu sous le nom de *Mundividência* : confronté à la déstructuration rapide et bouleversante des « lieux naturels », transformant la société en un théâtre et la vie en une comédie, avec l'altération constante des rôles que chacun est censé représenter. Conscient de l'abîme qui séparait les philosophes – considérant que la contradiction n'existe pas « dans un monde des possibles » –, des rhétoriciens – considérant qu'elle existe pour « le monde des yeux », Vieira élabore un véritable « manuel de survivance » dont le principe majeur consiste alors à considérer que l'homme sait rester libre et autonome de toute juridiction émanant de la chance. Pedro CALAFATE, « A *Mundividência* de António Vieira » in *Metamorfoses da Palavra - Estudos sobre o pensamento português e brasileiro*, Lisboa, Editorial Caminho, 2001, pp. 703-731.

<sup>107</sup> BRAZ, *op.cit.*, p. 32.

Pourquoi ? La réponse semble résider dans le problème de traduction lui-même. Prenant appui sur *La Linguistique* de Georges Mounin, Braz considère ainsi que : « chaque langue structure la réalité à sa façon et établit par là son propre monde, autrement dit, élabore des éléments de la réalité qui lui sont particuliers. »<sup>108</sup>

Parce que notre faculté de percevoir et de concevoir le monde dépend directement de notre propre langue, celle-ci reste le moyen et le modèle sollicités afin de mieux en interpréter l'expérience. C'est pourquoi : « Chaque culture devient ainsi la manifestation d'un certain être au monde », référence faite à Martin Heidegger, dont la langue retranscrit alors « différents modes de l'expérience.<sup>109</sup> Selon Ramòn Piñeiro, la saudade se définit également au sein d'une relation ontologique singulière qui unit l'homme à son Être en tant que soi. Subjective, elle perdure dans l'intimité du propre Être en tant que « véritable sentiment de sa situation originale. »<sup>110</sup> Parce qu'il estime que la saudade désigne un sentiment pur, il lui reconnaît une valeur transcendante, située entre l'Être et le temps, et dont la qualité confère à son signifié une dimension somme toute métaphysique. Cette dimension inscrite au sein de son ontologie fait d'elle ainsi une expérience unique du monde, perçu depuis notre conscience. Cependant, cette expérience se limite à celle de la totalité (d'où cette aspiration à la transcendance), comme nous l'explique Ferdinand Alquié. Car en proposant à l'homme « l'expérience du Tout ou du fondement », sa conscience « ne peut que le conduire à prendre pour le Tout, ou du fondement, la partie ou le résultat, puisque du Tout ou du fondement, il n'est pas d'expérience. »<sup>111</sup>

Si la saudade induit cette expérience de l'homme vis-à-vis de la perte de son objet de complétude, elle révèle également son incomplétude. En ce sens : « il ne peut y avoir expérience du total. Si la conscience était le Tout, elle n'aurait pas l'expérience du Tout : toute expérience demande que son sujet soit distinct de ce qu'il expérimente » ; ce constat induit dès lors que notre conscience soit elle-même expérience.<sup>112</sup> Un aspect que René Descartes a tenté de démontrer, par exemple, à travers l'explication qu'il put donner du concept de finitude de l'homme par rapport à Dieu, entité totale

---

<sup>108</sup> Georges MOUNIN, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.

<sup>109</sup> BRAZ, *id.*, pp. 32-33.

<sup>110</sup> PIÑEIRO, *op.cit.*, pp. 46-53.

<sup>111</sup> Ferdinand ALQUIÉ, « Ontologie et métaphysique » in *La Nostalgie de l'être*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 128-129.

<sup>112</sup> *Id.*

*en soi et par soi*.<sup>113</sup> Cette précision nous conduit vers l'une des dernières caractéristiques de la saudade, libre *en soi et pour soi*, de toute corrélation aux objets de mémoire ou de toute volonté. Il n'existe alors plus véritablement de relation sujet/objet en soi, mais un seul sujet sentant chez lequel n'intervient plus que le sentiment d'un « pur sentir » spontané : la saudade ne se présente plus comme une source psychologique douloureuse mais se transforme alors en une faculté transcendante de l'esprit.

L'un des poètes particulièrement attaché à cette dimension mystique de la saudade concerne Teixeira de Pascoaes. Son essai intitulé *Les poètes lusitaniens* [*Os poetas Lusíadas*], nous présente ce sentiment de saudade en tant que véritable Renaissance dans un contexte politique et culturel estimé alors comme décadent, et auquel seul la glorification des vestiges passés peut entre-autre apporter une réponse. Ainsi, l'esprit qui semble alors « renaître » de ses cendres, tel un phénix lusitain à travers le saudosismo, produit une nouvelle dynamique de pensée et dont la principale conséquence aboutit en un « effet rétrospectif », vise à redorer les blasons de l'Histoire et du destin portugais.

Dès lors, la saudade se perçoit chez Teixeira de Pascoaes comme « un processus de recentrement » qui se manifeste à travers l'espérance et le souvenir, association formée à la fois d'« une force créatrice (espérance) et perpétuelle (souvenir). »<sup>114</sup> Et l'auteur d'ajouter que :

« La saudade est la propre nature alliée au sentiment lusitain, parce que celle là est absolument réductible à ces deux forces, raison et effet de tout ce qui existe. En tout se révèle une force invisible, un sens supérieur et divin, mais ensuite déchue et emprisonnée dans les apparences et corporéités. »<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Et René Descartes de penser que : « Je ne me dois pas imaginer que je ne conçois pas l'infini par une véritable idée, mais seulement par la négation de ce qui est fini [...] puisqu'au contraire je vois manifestement qu'il se rencontre plus de réalité dans la substance infinie que dans la substance finie, et partant que j'ai en quelque façon premièrement en moi la notion de l'infini, que du fini, c'est-à-dire de Dieu, que de moi-même. » Cf. René DESCARTES, *Troisième méditation*, cité in ALQUIÉ, *ibid.*, pp. 445-446.

<sup>114</sup> GUIMARAES, *op.cit.*, p. 10

<sup>115</sup> Je traduis : « A saudade é a própria Natureza afeiçoada ao sentimento lusitano, porque esta é absolutamente redutível àquelas duas forças, razão e efeito de tudo quanto existe. Em tudo se revela uma força invisível, um sentido superior e divino, mas logo decaída e aprisionada em aparências e corpóreas. » Teixeira de PASCOAES, « O Espírito Lusitano ou o Saudosismo », in *A Saudade e o Saudosismo (Dispersos e Opúsculos)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988, p. 40.

Nous pouvons repérer ici de nombreuses allusions émises vis-à-vis de nombreuses figures légendaires et de mythes fondateurs de l'esthétique moderne, qu'il s'agisse comme ici de Platon, ou encore de Dante, sous une forme personnifiée:

« Elle désire pénétrer, peureuse et pâle, comme Dante, dans les régions interdites du mystère. Elle veut violer la barrière lumineuse qui entoure le monde sensible et se projeter dans l'abîme. Impossible ! Mais ce désespoir et cette résignation (qui est un désespoir inerte et congelé) séduit et attire la propre ombre du mystère qui paraît s'illuminer. »<sup>116</sup>

Ce « processus de recentrement » est à comprendre ici comme une volonté de conduire le peuple à prendre conscience des valeurs positives inscrites au sein de sa propre culture, grâce à laquelle Teixeira de Pascoaes entend ainsi changer « le regard que les portugais ont d'eux-mêmes et le regard qu'ils ont de leur destinée. »<sup>117</sup> Pour autant, cette conception, même nourrie des meilleures intentions, n'est pas sans éloignée d'une certaine dérive idéologique patriotique plus que contestable. Pour conclure ce point, nous pouvons retenir le fait que le Saudosismo opère lui aussi une véritable synthèse d'une tension des contraires, où : « le rôle du poète est décisif en ce qu'il est à la fois celui qui relie le passé au présent et celui qui exprime l'expérience de la saudade. »<sup>118</sup> Cette tension temporelle peut être répartie selon quatre phases principales.

La première phase, rurale et dionysiaque, se rapporte à ce que Braz nomme l'Idéalisme lusitanien aspirant au monde spirituel, développé entre les XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Lui succède alors une seconde période qu'il situe entre les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, quant à elle, maritime. Insufflée par le roi Henri le Navigateur et animée par les grandes découvertes, l'affirmation spirituelle trouve dans ces extensions territoriales, un nouveau substrat idéologique.<sup>119</sup> Cette seconde phase, où s'affirme la Renaissance littéraire portugaise s'achève par une période de première décadence à laquelle lui succéderont une troisième puis une quatrième période du XVII<sup>e</sup> à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>116</sup> Cf. Teixeira de PASCOAES, *Os Poetas Lusíadas*, Capitulo VI, 1919. Cité in PEREIRA da COSTA/ GOMES, *op.cit.*, pp. 35-37.

<sup>117</sup> Adelino BRAZ, *op.cit.*, pp. 68 – 69.

<sup>118</sup> *Id.*

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.70

C'est durant ces deux premières périodes que cette tension des contraires temporels prend véritablement tout son sens, à travers la figure du roi Dom Sébastien. C'est aussi pendant cette seconde période que se construit un type de *saudade mythifiée*, incarnée elle-même par la légende du roi disparu dont le retour hypothétique marquera l'avènement du Cinquième empire, alimentant d'un certain point de vue, l'espoir lui-même hypothétique d'un Idéal Sebastianiste. Un idéal qui constituera dans l'œuvre de Fernando Pessoa ce que Robert Bréchon relève comme étant de l'ordre d'une *géopoétique*, que nous pourrions comparer, dans le cas d'une territorialisation imaginaire de la *saudade* à l'exemple de la célèbre carte du tendre, à la fois cartographie et codification allégorique des sentiments et des affects.<sup>120</sup> Une topographie sentimentale, sans routes ni chemins, à travers laquelle cheminent – et bien souvent se perdent de nombreux soupirants à défaut d'avoir pu tracer leur bon itinéraire sentimental. Ainsi, l'abîme qui semble le plus dangereux semble, curieusement, trouve lieu dans le lac d'indifférence, non-lieu de la perte de l'être aimé et d'un amour sans retour [Fig. 6].



6. Anonyme, *Carte du tendre*, XVII<sup>e</sup> siècle. Gravure.  
Paris. Bibliothèque Nationale de France

Cette destinée de l'âme est justement consignée à travers l'espérance et le souvenir, et dont la matrice forme le soubassement d'une *saudade do futuro* : « Si le souvenir est son âme, l'espérance est la chair et le sang vif de son corps. Elle a une

<sup>120</sup> Robert Bréchon déclare pour autant qu'il est « paradoxal de parler de *géopoétique* à propos de Pessoa, réputé justifiée être un poète d'un « espace du dedans ». Pessoa reconnaît lui-même vivre " constamment dans l'abstrait" ». Dès lors : « L'originalité de Message, [...] c'est de greffer sur le mythe historique des découvertes deux autres mythes nationaux: celui du Roi caché, et celui du Cinquième Empire. C'est aussi, et surtout, de donner par là à l'histoire, déjà devenue un mythe, un sens figuré et un sens anagogique, pour reprendre les termes de Dante. Le sens anagogique, c'est la souffrance et l'espérance de l'âme dans l'attente de son salut éternel. Ainsi, le poème national est aussi un poème mystique. Tout doit y être pris symboliquement, même s'il s'agit d'abord d'histoire et de géographie. » Robert BRÉCHON, *Étrange étranger*, Paris, Christian Bourgois, 1996, p. 368.

face qui se tourne vers le Passé et l'autre vers le futur. »<sup>121</sup> Il s'agit pour autant d'un futur spécifique, localisé dans notre propre imagination : « La saudade du futur, en fait, en tant que sentiment propre et strict, n'existe pas. Nous pouvons parler de saudade du futur quand elle se réfère à un événement qui doit se réaliser, mais traité, à travers l'imagination, comme si elle était déjà réalisée, pour cela passée. »<sup>122</sup> Comme nous le précise José Antonio Tobias, la saudade naît elle-même d'une tension temporelle : si elle est le fruit d'une expérience passée, elle projette son sujet vers un futur encore non advenu. D'où le rôle majeur de l'espérance, sans laquelle tout retour de l'objet perdu reste non envisageable. C'est elle qui explique, en partie, la raison d'être du messianisme développé autour du mythique roi Dom Sébastien, dont l'hypothétique retour est attendu, au Portugal comme au Brésil. La saudade, quant à elle, maintient son énigme que la nymphe de Carneiro nous invite à décrypter [Fig. 7].

Sa gestuelle, non sans évoquer celle d'une ménade lascive pompéienne peinte sur l'une des parois de la Villa des Mystères, nous initie au rythme de ses timbales à une longue divagation... L'énigme de La vie serait donc ce rite initiatique incarné (car il est bien réellement question ici de chair) dans le corps dénudé de cette nymphe au dos tourné. Si sa mélodie muette faisait vibrer un amour malheureux, elle trouverait probablement son explication dans cette allégorie de la saudade présentée comme une muse « symbole éternel de la Réalité conjugée avec la vérité, c'est à dire, de l'Univers et de Dieu. Platon qui découvrit la Vérité, comme Aristote la Réalité, fut le premier génie lyrique de la terre, la première force musicale qui réunit les notes dispersées de la Nature, les recréant au sein d'une parfaite harmonie spirituelle qui vibre d'étoile en étoile et d'âme en âme. »<sup>123</sup> Une description que de Pascoaes renforce par l'usage de la métaphore suivante :

« Il est là, dans la distance du Passé, ce Spectre qui nous sépare de l'Enfance et de l'Aurore. Il est là, immobile, énorme, depuis des siècles, planté dans le même site,

---

<sup>121</sup> TOBIAS, *op.cit.*, p. 25.

<sup>122</sup> Je traduis : « Saudade do futuro, pois, em sentido próprio e estrito, não existe. Pode-se falar de saudade do futuro enquanto se refere a um acontecimento à se realizar, mas tratado, em imaginação, como se já tivesse realizado ; portanto como passado. *Id.*, pp. 25-26.

<sup>123</sup> Je traduis : « [...] símbolo eterno da Realidade conjugada com a verdade ; quer dizer, do Universo e de Deus. Platão que descobriu a Verdade, como Aristóteles a Realidade, foi o primeiro génio lírico da terra, a primeira força musical que reuniu as notas dispersas da Natureza, recriando-as na perfeita harmonia espiritual que vibra de estrela em estrela e de alma em alma. » Teixeira de PASCOAES, *Os Poetas Lusíadas*, Capítulo VI, 1919. Cité in PEREIRA da COSTA/ GOMES, *op.cit.*, pp. 35-37.



comme un arbre éternel. Ses branches projettent jusqu'à nous une ombre douloureuse et indéfinie. C'est un crépuscule, avec une larme qui brûle sur un chien, un troupeau qui descend la colline et une flûte rustique soupirant l'élégie de l'amour, un premier amour insatisfait, regretté, levant les yeux au ciel. »<sup>124</sup>



7. Antônio Carneiro, *A vida*, détail, 1899.

### 2.3. Un étrange euphémisme musical

« Va ma tristesse/ Et dis-lui que sans elle ce n'est pas possible/ Dis-lui dans une prière/ Qu'elle revienne/ Car je ne peux plus souffrir/ Assez de saudade/ La réalité est que sans elle/ Il n'y a pas de paix, il n'y a pas de beauté/ Il n'y a juste que tristesse et mélancolie/ Qui ne sort pas de moi/ Ne sort pas de moi/ Ne sort pas. »<sup>125</sup>

Ces deux strophes sont extraites d'un poème de Vinicius de Moraes, mis en musique par Tom Jobim et intitulé *Chega de Saudade*. Ce poème est ici mentionné dans la mesure où il amène à effectuer une transition autour du prochain thème. Si nous avons abordé l'étude de la saudade puisant de nombreux exemples qui la mentionnent, tant dans le champ littéraire que philosophique, tout en observant que son sens procédait en quelque sorte d'une « synthèse » sémantique, nous avons interrogé les liens susceptibles la saudade à l'image, c'est-à-dire suivant quels indices

<sup>124</sup> Je traduis : « Lá está, no distanciamento do Passado, aquele Espectro que nos separa da Infância e da Aurora. Lá está, imóvel, enorme, desde os séculos, plantado no mesmo sítio, como uma árvore eterna. As suas ramagens projetam até nós, indefinida sombra dolorida. É um crepúsculo, com uma lágrima a arder, sobre um anateiro ; um rebanho que desce a encosta e uma rústica flauta suspirando a elegia do amor, o primeiro amor insatisfeito, saudoso, volvendo os olhos para o céu. » *Ibid.*, pp. 35-37.

<sup>125</sup> Je traduis : « Vai minha tristeza/ E diz a ela que sem ela não pode ser/ Diz-lhe numa prece/ Que ela regresse/ Porque eu não posso mais sofrer [...] Chega de saudade/ A realidade é que sem ela/ Não há paz, não há beleza/ É só tristeza e a melancolia/ Que não sai de mim/ Não sai de mim/ Não sai. » Vinicius de MORAES, « Chega de saudade », in *Vinicius de Moraes, Livro de Letras*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, pp. 30-31.

linguistiques en déterminaient la présence iconographique? Nous sommes amenés jusqu'à présent à nous comprendre comment la saudade peut-elle se manifester plus spécifiquement dans régime de la photographie, qu'elle soit d'ordre documentaire ou artistique ?

Parallèlement, ces deux directions vont nous conduire à nous intéresser sur ce qui peut également lier et différencier la saudade d'autres sentiments apparentés, et savoir dès lors si sa dimension ontologique pourrait être également valable au sein d'un registre iconographique singulier, comme cela peut être justement le cas de la mélancolie, par exemple. Ce dernier point sera développé plus en détail lorsqu'il s'agira d'envisager la possibilité d'un régime iconographique spécifique de la saudade, vérifiable dans la photographie contemporaine. Notre intuition nous conforte dans l'idée voulant que si l'expression prédominante de la saudade reste avant tout littéraire, elle ne reste néanmoins pas étrangère aux autres champs artistiques, comme le souligne José Antonio Tobias.<sup>126</sup> Bien au contraire, si nous songeons aux deux exemples de peintures y faisant explicitement référence.

Tout comme la saudade est un sentiment particulièrement prégnant des cultures lusophones son expression singulière ne reste pas étrangère à celle, universelle, qui relate des turbulences et des vicissitudes humaines. Traversées par de nombreux tumultes de l'histoire – qu'il s'agisse d'exils, de guerres, de la colonisation portugaise, d'esclavage ou des régimes totalitaires – ou celle d'une profonde tristesse de l'homme envers un amour ou d'un lieu cher, perdu ou éloigné, tous ces thèmes auront ainsi pour conséquence de conférer à la saudade différentes variations en faisant d'elle un sentiment à la fois particulier et universel. Et Tobias d'ajouter :

« D'ailleurs, il se traite ici d'un autre fait sociologique, qui enserme le monde entier : le transport de la culture portugaise, surtout l'inoculation d'un esprit portugais, à travers le mot et le sentiment de saudade (...) Seul pour l'unité nationale du Brésil, dont l'importance vitale est, pour sûr, ce qui se doit aux chansons, aux

---

<sup>126</sup> Selon José Antonio Tobias, lorsqu'il s'agit de : « Parler de la saudade comme source de la littérature, ceci ne comprend pas seulement la poésie, mais aussi la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique surtout, sans oublier un écho dans les arts appliqués. » Je traduis : « Falar da saudade como fonte da literatura, isso não entende somente a poesia, mas também a pintura, a escultura, a arquitetura, sobretudo a música, sem esquecer um eco nas ditas artes aplicadas. » TOBIAS, *op.cit.*, pp. 39-40.

poésies, aux écrits, aux conversations procurant de la saudade, et surtout le sentiment et l'esprit de la saudade. D'un autre côté, elle a constitué un fort élan d'union entre le Portugal et le Brésil ; un monde enfermé dans la saudade, en même temps qu'aux Amériques, elle donna aux Brésiliens une personnalité inconfondable, typiquement et exclusivement brésilienne. »<sup>127</sup>

Si l'une des caractéristiques majeures de ce sentiment se concentre dans la tension de perte ou de distance entre un sujet et son objet, celle-ci s'applique également au temps (entre différentes temporalités) et à l'espace, d'où son aspect nostalgique. Si définir précisément la saudade se révèle être un exercice délicat, certains sentiments « connexes » peuvent néanmoins nous aider à mieux en mesurer sa valeur artistique et psychologique. Et en premier lieu celle de la tristesse. Si l'on se réfère à l'analyse de Cândido Alves Clavel do Carmo, ce sentiment relèverait d'un « conflit sentimental », constitué à partir d'un ensemble hétérogène duquel se distingueraient principalement la tristesse, le désir et la solitude.<sup>128</sup> Déjà mentionnée dans *Le Conseiller Fidèle* de Dom Duarte, sa simple évocation lui suffit pour lui ramener la joie. Lucide de sa « condition », il en écrit la description suivante :

« Entre dégoût et tristesse je fais telle différence : parce que la tristesse, pour quelque partie d'où elle vienne, embarque ainsi toujours continuellement le cœur qui ne donne pas d'espace de pouvoir en elle penser ni se distraire, et le dégoût est quelque fois, ainsi comme on le voit dans la mort de quelques parents et amis, où ce temps qui, par juste manque ou souvenir se sent, le sentiment est très riche (...) Et la saudade ne descend de chacune de ces parties, mais elle est un sentiment du cœur qui vient de la sensualité et non de la raison et fait sentir quelque fois les sentiments de tristesse et de dégoût. »<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> *Id.*

<sup>128</sup> Cândida ALVES CLAVES do CARMO, Subsidio para o estudo da saudade e Nostalgia no Povo Cabo-verdiano, Lisboa, 1956, cité PEREIRA da COSTA/ GOMES, *op.cit.*, p. 28.

<sup>129</sup> Je traduis : « Entre nojo e tristeza eu faço tal diferença : porque a tristeza, por qualquer parte que venha, assim embarque sempre continuamente o coração que não dá espaço de poder em al bem pensar nem folgar, e o nojo é a tempos, assim como se vê na morte de alguns parentes e amigos, onde aquele tempo que por justa falta ou lembrança se sente, o sentimento é muito rijo [...] E a saudade não descende de cada uma destas partes, mas é um sentido do coração que vem da sensualidade e não da razão, e faz sentir às vezes os sentidos da tristeza e do nojo » Dom DUARTE, *O Leal Conselheiro*, cité in Paulette Demerson, *L'amour dans "O leal conselheiro" de Dom Duarte*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. 483.

Si nous observons certains exemples iconographiques portugais ou brésiliens, nombre d'entre eux témoignent d'un sentiment de tristesse inoculé de manière très variable, suivant l'espace géographique dans lequel une poétique des images et de l'imaginaire a pu se développer. Prenons pour exemple deux photographies représentant chacune une « scène de genre » musicale, dans laquelle nous pouvons déceler un esprit de *saudade*, comme une mélodie procurant à la fois tristesse et allégresse. La première photographie est de Pierre Verger; la seconde de Jean Dieuzaide. Remarquons qu'il ne s'agit pas de deux photographes lusophones, mais de deux francophones liés de près ou de loin au Portugal ou au Brésil, chacun selon des motivations bien particulières. Remarquons le fait qu'à partir d'une motivation commune – représenter une scène de concert –, ces deux photographies montrent une divergence de point de vue, de laquelle résultent deux perceptions différentes de cette relation qui unit le sentiment de *saudade* à la musique : l'une, proche d'un regard « ethnographique », tandis que se rapproche d'un regard plus traditionnel, voire « conventionnel ». Néanmoins, une tension des contraires s'immisce dans chacune d'entre – elles, selon un registre et un cadre spatial spécifique de représentation.

La première photographie qui retient ici notre attention est une œuvre signée par Pierre Verger, prise l'année de son arrivée au Brésil, après avoir quitté le continent africain où il travaillait pour le compte de l'IFAN (Institut Français d'Afrique Noire, basé à Dakar). C'est dans la ville de Salvador, située dans l'Etat de Bahia que Verger initie sa recherche sur l'héritage africain au Brésil « sans idées préconçues ni préparation particulières. »<sup>130</sup> La scène se situe dans une rue, près de l'église du quartier de *Bonfim*, centre « névralgique » où se mêlent foi chrétienne, rites et divinités ancestrales africaines, liés à la pratique du candomblé importé par les descendants d'esclaves venus en majeure partie du Bénin et du Niger [Fig. 8].

---

<sup>130</sup> Pierre Verger relate les circonstances de son arrivée en ces termes : « Je suis arrivé à Bahia au Brésil. J'ai éprouvé de la sympathie pour les descendants d'Africains qui y sont très nombreux et ont fortement influencé les fêtes populaires de la région [...] Je n'avais aucune théorie à tenter de vérifier. Je photographiais et je prenais des notes sans poser de questions. J'ai rédigé un premier ouvrage publié par l'IFAN : *Notes sur le culte des vaudous et des Orixas à Bahia et en Afrique*, cédant à l'insistance de Théodore Monod. » Théodore Monod le présentera quant à lui comme « le patient mineur, l'humble carrier qui aurait arraché au fond de taille cet énorme volume de moellons. L'architecte au jour viendra, de ces pierres bâtira l'édifice. L'ouvrage de Pierre Verger est donc ouvertement, volontairement, un gigantesque dossier. » Et Verger d'ajouter : « Par la suite, tenant compte de cette opinion, j'ai publié d'autres ouvrages où entrait une part d'interprétation [...] influencé par des préoccupations personnelles et ceci me donne une tendance à revaloriser le " gigantesque dossier " qui exempt de cogitations personnelles constitue un témoignage plus impartial. » Propos extraits d'un entretien de Pierre Verger par Véronique Montaigne datée du 15/09/1992, disponible sur le site de la fondation Pierre Verger : [www.pierreverger.org](http://www.pierreverger.org).

La photographie représente une scène de concert ayant lieu dans un *boteco*, bistrot typique de quartier, et où se réunissent autour d'une table chanteurs et musiciens. Verger nous explique qu'il fit alors le choix d'une posture d'observateur avec celle du photographe :

« Mon approche des recherches entreprises s'est faite avec l'état d'esprit du photographe que j'étais – c'est-à-dire en pur observateur qui enregistrerait ce qui se passait devant ses yeux, en simple témoin et sans intervenir ou troubler le déroulement des événements. »<sup>131</sup>



8. Pierre Verger, *Bonfim, Salvador da Bahia*, 1946 – 1952  
Tirage argentique, 39,8 x 39,8 cm.  
Fondation Pierre Verger

Le concert semble plus s'apparenter ici à une « joute » musicale qu'à un concert de rue traditionnel. Observons précisément trois personnages : le groupe des deux chanteurs et le guitariste. A première vue, nous pourrions appréhender cette scène avec retenue, tant le visage du chanteur du centre (donnant la réplique à son partenaire de droite) affiche une expression ambiguë partagée entre une exaltation animée par son chant, à perte de voix, mais aussi teintée d'une sorte d'inquiétude dans son regard, le tout rythmé par les battements saccadés du tambourin. Ce paradoxe expressif contraste non seulement par l'allégresse qui émane de son compagnon de chant, mais également par le guitariste qui se retrouve, quant à lui, isolé de ce groupe : concentré dans l'exécution de la mélodie, son visage se détourne

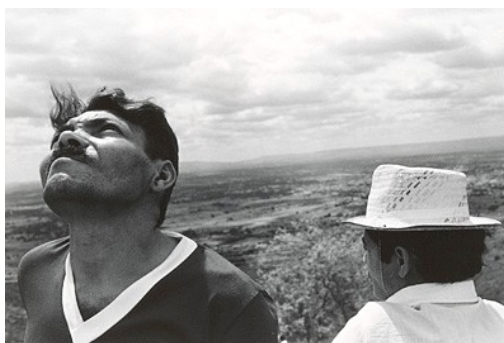
---

<sup>131</sup> *Id.*

de l'objectif, affichant une expression que l'on pourrait juger significative d'une absence, répondant à l'inquiétude du chanteur qui lui tourne le dos.

Ce contraste visuel ne fait que renforcer l'impassibilité expressive de son visage, entre contemplation et concentration, attentif à la mélodie qu'il exécute. Cette photographie s'anime par un mouvement expressif centripète et dynamique qui se diffuse depuis le personnage central, fédérant en quelque sorte toute l'assemblée qui l'entoure, attentive. Son expression peut être de l'ordre d'une extension, considérée par Joaquim de Carvalho, dans sa dimension temporelle, comme une forme de protensa, c'est-à-dire un acte ou un effet d'élargissement (en l'occurrence d'une temporalité) : tout en maintenant l'attention de ses auditeurs réunis autour de lui, il oriente exclusivement son regard qu'en direction de son voisin de face.

Nous pouvons d'ailleurs encore observer cet aspect *extensif* dans un exemple plus contemporain. Nous avons choisi une photographie d'Ed Viggiani représentant deux hommes sur un fond de paysage, prise lors d'un pèlerinage dans la région du Céara en 1983. Photographe de presse indépendant, Ed Viggiani développe depuis 1992 des essais photographiques traitant aussi bien de la religiosité populaire qu'au quotidien du peuple brésilien comme « un photographe au regard d'anthropologue, comme une photographie de documentation sociale »<sup>132</sup> [Fig. 9].



9. Ed Viggiani, *Romaria do Padre Cícero*, Céara, 1983.  
Tirage argentique tonalisé, 19,5 x 29,0 cm. São Paulo.  
São Paulo. Collection Pirelli / MASP

---

<sup>132</sup> Je traduis : « como um fotógrafo com um olhar antropológico, como um fotógrafo de documentação social. » Ce qui a pour résultat de produire, selon Viggiani une œuvre dans laquelle se donne à voir « une grande diversité culturelle » malgré une restriction des succursales d'agences de presses, soumises au pression du marché. Ce que Viggiani déplore en estimant que ces succursales garantissaient alors non seulement de présenter des très bons photographes, mais aussi de maintenir un échange, à partir duquel il était possible d'accompagner de près la production photographique de lieux éloignés des grands centres. Cf. Ed VIGGIANI cité in Simone PERSICHETTI, *Imagens da fotografia brasileira*, Vol. I, São Paulo, SENAC/ Estação Liberdade, 2003, p. 57.

Cette tension des contraires est donc de nouveau présente mais inversée, puisque chacun de leur regard s'oriente vers une direction opposée. Elle surgit ici non seulement par l'usage de forts contrastes de valeurs de noirs et de blancs mais aussi par celui d'un cadrage resserré autour des visages des deux hommes. Mais elle est surtout renforcée par la disposition de leur corps: celui dont les yeux se lèvent vers le ciel est représenté de trois quarts de face, tandis que son compagnon lui tourne le dos. Le cadrage et la disposition de leur corps leur confèrent, visuellement, une fonction en quelque sorte similaire à celle du parapet – dispositif de « mise à distance » invitant le « regardeur » à contempler le paysage des portraits de chevalet en vogue à la Renaissance.

Ainsi, l'expression de l'homme placé à gauche, dynamique, semble osciller à la fois entre le doute, voire l'inquiétude, et la contemplation : fortement baigné par l'éclairage d'une lumière directe provenant du bord supérieur gauche de l'image, localisée sur la moitié supérieure de son visage, il diffère de son voisin plongé dans l'ombre, observant le paysage d'une manière impassible. Ce dynamisme expressif du visage partagé entre la lumière et l'ombre contraste par la pose figée et impassible de l'homme vu de dos, vêtu de blanc. Le choix de cette photographie peut se justifier, en dépit du saut temporel effectué, dans la mesure où le visage de l'homme qui nous fait face semble réamorcer, par son expression, tout en y répondant partiellement, à l'énigme posée auparavant : quel peut donc être ce mystère de la *saudade* consignée dans l'image, telle l'équation à trois résolutions dont l'inconnue n'est révélée qu'en présence du sphinx, gardien du temps, peint par António Carneiro ? L'image photographique semble progressivement nous livrer quelques indices de son énigme dont il nous reste à trouver la solution.

La seconde photographie est signée Jean Dieuzaide, prise lors d'un reportage qu'il effectua au Portugal dans les années cinquante. Elle décrit une scène typique se déroulant à Lisbonne dans un cabaret de l'*Alfama* à Lisbonne, quartier historique des marins et des pêcheurs de la ville où est chanté traditionnellement le *Fado*, situé en bordure du fleuve du Tage [Fig. 10]. La composition de cette photographie est très similaire à celle de Pierre Verger, mais se déroule dans un intérieur clos, très faiblement éclairé. Le traitement de la lumière insiste d'emblée sur tout l'effet dramatique contenu dans cette scène – faisant ainsi écho au répertoire traditionnel des chants de *Fado*. Les personnages se répartissent autour d'une table, absents ou

attentifs à la déclamation du chant qui surgit de la bouche de la *fadista* (chanteuse de fado).

Tous les regards des personnages se détournent de l'objectif, plongés dans une véritable contemplation, un profond recueillement intérieur, y compris le guitariste du bord inférieur gauche qui nous tourne le dos et dirige son regard vers la chanteuse. Elle-même lève les yeux vers le ciel : présente physiquement, l'expression de son visage reste néanmoins entièrement captivée par la mélodie. L'éclairage particulièrement subtil parvient à rendre particulièrement compte du caractère sacerdotal et envoûtant tel que peut souvent être ce chant triste. La tension contenue dans l'expression de son visage, présente et absente à la fois, est également soulignée par le contraste entre son visage et le haut de son buste « immaculés » de blanc, enveloppés du traditionnel châle noir des fadistas, mais aussi de la position des mains, notamment le poing fermé de la main droite, significatif d'un geste de résignation.



10. Jean Dieuzaide, *Lisbonne. Fado dans l'Alfama*. Circa 1950  
Tirage argentique, Fondation Jean Dieuzaide.  
Toulouse. Galerie du Château d'Eau

Ce traitement lumineux similaire visant à « imprimer » dans l'image cette tension, est également perceptible dans un plan extrait du film *Une abeille dans la pluie* [ *Uma abelha na chuva* ], un film aux allures d'un « thriller pastoral au fort contenu politique », basé sur le livre éponyme de Carlos de Oliveira et réalisé par



Fernando Lopes en 1972.<sup>133</sup> Le photogramme choisi nous présente ainsi les deux protagonistes, Álvaro Silvestre et Maria dos Prazeres, riches propriétaires terriens, rentrant du village en calèche [Fig. 11]. Tout au long du trajet se concentre déjà toute la tension psychologique complexe qui oppose Maria à Álvaro – figure patriarcale et totalitaire, dont la fortune s’est construite sur une conduite peu vertueuse. Son visage est maintenu dans l’ombre de la calèche. Maria, au visage résigné et froid, contrôle tout débordement de ses sentiments et toute expression de ses émotions – détournant à de nombreuses reprises son regard d’Álvaro – pour ne lui adresser qu’un regard indifférent, voire dédaigneux, son visage surgit au contraire comme une lueur claire.



11. Fernando Lopes, *Uma abelha na chuva*, 1972, film 35 mm, noir et blanc. Álvaro Silvestre et Maria dos Prazeres.

Un second élément important présent dans cette scène se rapporte au groupe des trois hommes assis dans le fond de la pièce, dont deux placés sont dans la pénombre. Le troisième, plus proche, reçoit en quelque sorte le même éclairage que la chanteuse. Il est « figé » dans une pose singulière de la mélancolie, symbolisée par la tête appuyée par la main qui la soutient. Contrairement au personnage situé à sa gauche, dont le regard complice reste animé par la présence de la chanteuse, celui-ci, comme son comparse en arrière plan, se « détache » en affichant toutefois une expression du visage sereine et impassible [Fig. 12]. Cette « pose » est symptomatique de l’homme mélancolique. Le fait que cet auditeur, tout comme la chanteuse soit baigné d’un éclairage direct, renforce, de plus, un effet performatif tel

<sup>133</sup> Luis Carlos OLIVEIRA JÚNIOR, « Uma questão do tempo. O cinema de Fernando Lopes visto através de Berlarmino e Uma abelha na chuva », in catalogue de la rétrospective *Cinema novo. Os verdes anos do cinema português*, São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2008, p. 31.

que ce chant peut le produire : non pas générateur d'une action en soi mais bien d'une pose. Tel est le pouvoir du *Fado*, cette douce mélodie, triste, inquiète et joyeuse quelquefois, comparable aux complaintes chantées par les poètes de la Bossa Nova, apparue à partir de 1958 à Rio de Janeiro. La saudade devient dès lors, à travers le fado, le chant d'un destin commun et d'une tristesse partagée.<sup>134</sup>

Ce sentiment profond de tristesse produit chez ce personnage, et dans ce cas précis, un mouvement de « rétention » : introspective et centrifuge, elle rassemble, concentre, voire paralyse de toute sa force son sujet qui la ressent à l'intérieur de lui-même. C'est ce que Joaquim de Carvalho désigne temporellement par le terme de *retrotensa*. Que faut-il entendre par ce terme ? Pour tenter de décrire au mieux la saudade, cela suppose d'en faire l'expérience car, comme tout autre sentiment qui se manifeste chez l'être, elle demeure profondément subjective, non-transmissible en soi comme il le fut mentionné. Chaque expérience reste le propre d'un tout-un-chacun. Ce qui n'omet pas, bien entendu, le partage collectif de ce sentiment, bien que chacun de ses référents ou de ses objets soient vécus de manière unique.



12. Jean Dieuzaide, *Lisbonne. Fado dans l'Alfama*. Détail

Nous pouvons poursuivre à présent l'hypothèse voulant que l'expérience collective et universelle de la saudade ne se rapporte justement pas à l'objet en soi,

---

<sup>134</sup> Le *Fado*, dérivé du nom latin *fatum* signifiant « destin », est un genre musical portugais qui prend la forme d'un chant mélancolique généralement accompagné par des instruments à cordes pincées. Le chanteur de fado ou fadiste (*fadista*) exploite en général des thèmes récurrents : l'amour inaccompli, la jalousie, la nostalgie des morts et du passé, le mal de vivre, le chagrin, l'exil. Probablement apparu vers les années 1820 ou 1840 au Portugal, ses origines précises sont incertaines. Selon certains, il serait apparu à partir du fado marin, un chant entonné par les marins portugais. Pour d'autres, il serait la synthèse de genres musicaux brésiliens très en vogue à Lisbonne au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme le lundum et la modinha.

mais suppose que son caractère universel réside plutôt dans sa source originale, se manifestant par le biais de l'imagination. Qu'il s'agisse de son processus d'apparition – stimulée par un élément performatif tel une lettre, un chant, une photographie –, ou de sa faculté à réactiver un objet passé perdu ou distant grâce au recours à l'imagination.

Le rôle de l'imagination fonctionnerait en quelque sorte comme un « théâtre mnémonique », provoqué par le manque même de l'objet, et venant alors le « réanimer » sous la forme d'une image. La croyance en un possible espoir de son retour (afin de compenser son manque) situe alors son sujet dans un futur hypothétique. Ceci, du moins, afin d'éviter toute possibilité d'une mort « symbolique » de l'objet car, dès l'instant où le manque (et donc le désir) est assouvi – par le retour définitif de cet objet –, la raison de *saudade* n'a alors plus lieu d'être. On comprend en ce sens comment celle-ci peut apparaître paradoxalement comme une délicieuse douleur, un plaisir cruel à imaginer son objet, le désirer et le maintenir distant, absent de manière plus ou moins indéfinie. C'est un point que nous tenterons de développer vis-à-vis de l'image photographique, par sa capacité à consigner (et cristalliser un désir) de manière atemporelle l'homme et l'espace qu'il occupe à un moment donné.

Si cette tension temporelle nous renseigne sur la complexité ontologique de la *saudade*, il existe d'autre part, un autre type de tension, *paradoxe*, trouvant notamment écho parmi de nombreuses œuvres peintes. Nous faisons ainsi de nouveau référence au peintre José Ferraz de Almeida Júnior, auteur également d'une scène de genre intitulée *O violeiro* [*Le guitariste*] en 1899 [Fig. 13] – peinte la même année que celle représentant la *Saudade* –, et au peintre portugais José Malhoa, auteur d'une autre scène intitulée *O fado*, peinte en 1910 [Fig. 14]. Tout comme les deux photographies précédentes, ces deux tableaux proposent eux aussi deux « climats » spécifiques de son évocation diffusée à travers la musique. Deux « situations » dans lesquelles cette tension paradoxale renforce la présence.

Cette tension résonne comme une vibration mais diffère cependant selon le lieu et le contexte d'où elle surgit. La scène du *violeiro* d'Almeida Júnior représente un registre pictural où l'ensemble des éléments qui composent son cadre de représentation sont réduits à leur stricte minimum, dirigeant toute l'attention du spectateur sur le couple de personnages et la relation qui les unit à travers leurs

gestes et leurs regards. L'élément clef de la scène se concentre dans la guitare (de la même manière que la lettre de la Saudade). L'un des aspects des plus frappants dans toute l'œuvre d'Almeida Júnior renvoie à un effet de *retenue*, particulièrement présente chez les deux protagonistes. Malgré l'économie d'éléments visuels volontairement choisie par le peintre, cette scène rend parfaitement compte, d'un point de vue iconographique, de l'esprit *Caipira* qui lui est associé: un cadre restreint (un bord de fenêtre et son parapet), un pan de mur rustique et deux villageois répartis de chaque côté, à propos duquel Mario de Andrade apporte le commentaire suivant :

« L'influence de la technique européenne prédomine encore, et prédominera jusqu'à nos jours, mais les artistes de plus grande valeur revinrent vers l'expression de la terre et de l'homme. Le pernamboucain Teles Júnior crée des paysages nordestins de caractère vigoureux et fidèles ; et à São Paulo, Almeida Júnior, dans une lutte ouverte avec les lumières de notre jour et la couleur de la terre que sa palette parisienne n'avait pas apprise, analyse avec fermeté les coutumes et le type du Caipira. »<sup>135</sup>



13. José Ferraz de Almeida Júnior, *O violeiro*, 1899  
Huile sur toile, 141 x 172 cm.  
São Paulo. Pinacoteca do Estado

<sup>135</sup> Le terme de *Caipira* [paysan] est utilisé pour désigner, d'une façon caricaturale, ceux qui proviennent des campagnes les plus reculées. Je traduis : « A influência da técnica européia ainda predomina, e predominará até os nossos dias, mas os artistas de maior valor se voltam para a expressão da terra e do homem. O pernambucano Teles Júnior cria paisagens nordestinas de caráter vigoroso e fiel ; e em São Paulo, Almeida Júnior, em luta aberta com as luzes do nosso dia e a cor da terra que a sua paleta parisiense não aprendera, analisa com firmeza os costumes e o tipo do caipira.. » Mario de ANDRADE, *As artes plásticas no Brasil*, São Paulo, Revista da Academia Paulista de Letras, ano VII, n° 26, 12 juin 1944, p. 27. Article cité dans le catalogue de l'exposition : *José Ferraz de Almeida Júnior : Vida e Obra*, São Paulo, Art Editora, 1979, p. 30.

La scène peinte par José Malhoa est tout à fait différente, bien que sa représentation reste elle-même populaire. Au cadre champêtre, Malhoa préfère pour sa part, celui du cadre *feutré* et intime d'une chambre. Or, si la posture de la jeune femme peinte par Malhoa n'est pas sans rappeler celle de l'auditeur de la fadista photographié par Dieuzaide, son visage exprime néanmoins davantage le plaisir à l'écoute que celui d'une tristesse consternée. La scène représentée par Malhoa nous livre une vision intime, celle d'une sérénade jouée par un amant courtisant sa bien-aimée.

Atmosphère *décadente* dans laquelle le peintre dépeint un univers dont l'atmosphère sulfureuse qui s'y dégage s'oppose entièrement à celui auquel les poètes saudosistes semblent aspiraient à la même époque, c'est-à-dire une scène dont la thématique paraît plus prompte à exalter le désir charnel qu'à célébrer les gloires de la nation. De plus, cette scène rompt complètement avec la vision traditionnellement fataliste de la saudade, emphatisée par le fado qui, rappelons-le, se caractérise avant tout comme un type de complainte créée dans les ports de Lisbonne. Ces vibrations *instables* invitent la jeune femme lascive, au corps quasiment offert, à s'abandonner aux frottements des cordes et aux sons mélodiques du musicien. Cette représentation contraste donc, en ce sens, avec l'ingénuité apparente des personnages d'Almeida Júnior. Dès lors, cette vision de la saudade ne répondrait-elle pas, tel un portrait en pendant, subversif, ingénu et grivois, comme une satire populaire vis-à-vis de l'élite portugaise de l'époque ?

Une même tension paradoxale s'étend à chacun de ces instruments servant de « prétexte » narratif et relationnel entre chaque couple de personnage, et illustre parallèlement une intention opposée : nous pouvons ainsi estimer l'exemple brésilien plus proche de l'idée de saudade, *introvertie*, bien que son titre, à l'inverse de l'exemple portugais, ne le suggère pas explicitement, bien qu'il le vérifie en ce sens cet effet de retenue. Le guitariste brésilien reste distant. Les yeux clos, il finit par s'isoler du monde « visible », au profit du monde « audible » (de la même manière qu'Orphée, en quête de sa bien aimée, part la retrouver accompagné de sa lyre, au cœur des enfers). La scène de genre de Malhoa insiste au contraire sur l'idée d'une intention extravertie, telle une mise en scène où les acteurs adoptent une pause « modèle », quasi *surjouée*.

Pour autant, le sentiment d'absence (et d'un certain point de vue d'absence de sentiment) se propage et se traduit dans les deux cas chez les deux joueurs de guitare qui se dérobent parallèlement de notre regard. Absence similaire, chez chacune des deux femmes, dont le visage n'est dirigé qu'à l'encontre de leur compagnon musicien. La guitare, en tant qu'élément figuratif agissant, révèle ainsi dans chacun des deux tableaux une évocation de la saudade aux enjeux bien différents. À l'aspect particulièrement novateur, pour ne pas dire moderne que nous propose ce Violeiro, celui du Fado semble, en définitive, ne perpétuer que sa seule représentation archétypale populaire.



14. José Malhoa, *O Fado*, 1910  
Huile sur toile. 150 x 183 cm. Lisbonne. Museu da Cidade

Le trait strict, les contours secs et la palette de couleurs aux tonalités lumineuses et réduites, mis en œuvre dans le tableau d'Almeida Júnior ne sont pas sans rappeler les paysages du Nordeste Brésilien décrits minutieusement par Graciliano Ramos dans son roman intitulé *Vidas Secas*. Le contraste avec la modeste chambre de Malhoa n'en est que plus flagrant. *O violeiro* est de plus une œuvre si particulière qu'elle opère une véritable représentation inversée du rapport du peintre au paysage classique tel qu'il pu l'être codifié par Giorgio Vasari : la fenêtre, en tant que dispositif de représentation ne s'ouvre pas sur l'extérieur mais bien sur un mur intérieur de brique, dénué de tout décor. Il n'est pas question ici d'introduire le spectateur vers un paysage pensé en tant que *storia*, c'est-à-dire une fenêtre d'où peut être observée une histoire. Toute possibilité d'échappée est ici à oblitérée, exclue. Ce parti pris n'est pas un cas isolé : nous pouvons en retrouver les influences également parmi certains films contemporains de fiction.

*São Bernardo*, film réalisé par Léon Hirszman en 1972, d'après le roman éponyme de Graciliano Ramos, nous en livre un exemple particulièrement évident. Le premier photogramme sélectionné est extrait du plan où Paulo Honório, modeste colporteur devenu riche propriétaire terrien rencontre Madalena, une institutrice qui réside alors dans la ville, à son domicile pour la demander en mariage. Le dispositif est étrangement similaire: les deux personnages sont filmés en plan serré, clos par l'encadrement de la porte-fenêtre : les silhouettes se découpent sur un décor minimal fait d'un simple mur de terre battue sur lequel se détache une cage d'oiseau – symbole annonciateur du futur emprisonnement « matrimonial » de Madalena, recluse dans la propriété de São Bernardo, victime de la jalousie malade de son mari [Fig. 15].

La fenêtre sert ainsi de cadre –de lieu mnémonique – durant toute la séquence dans laquelle Honório, impatient et intransigeant, ne cesse d'effectuer des allées et venues, alors que Madalena reste calme, quasiment impassible face à son prétendant. La nervosité d'Honório a pour effet principal d'augmenter la tension entre chacune de leur posture, mais aussi la sensation d'un espace (virtuel et sentimental) obstrué de toute issue possible, soulignant une sensation de vide étrange qui semble d'ores et déjà les séparer, bien que chacun espère pouvoir combler leurs attentes mutuelles. Quoi de plus déconcertant, en ce sens, que de représenter le rien, le vide, le non-événement ? Au contraire de l'exemple d'Almeida Júnior – où tout ce qui importe dans la composition se concentre dans la ligne oblique qui dynamise la relation unissant les deux personnages malgré leur position statique, celle des deux protagonistes est renforcée par la ligne horizontale du rebord de la fenêtre qui accentue ainsi le caractère figé et froid d'une relation complexée, dénuée de toute expression spontanée d'un amour naissant.

Cette sensation de vide étrange vient se confirmer par un autre élément présent respectivement dans *São Bernardo* de Hirszman et dans *Uma abelha na chuva* de Lopes. De la même manière que la représentation de la mélancolie – comme nous allons le constater ultérieurement –, put trouver dans la figure de l'*acedia* l'une de ses plus célèbres allégories, décrite sous les traits d'une femme paresseuse et apathique, filant inexorablement une quenouille de laine –, la *saudade* peut aussi susciter un ennui impassible. Cet ennui trouve justement incarnation dans ces deux films justement à travers la figure (et les gestes) de la brodeuse [Fig. 16 - 19] : de la même

manière qu'elles passent et repassent un fil tendu à travers leur tambour, ces deux femmes se résignent à leur tâche, concentrant alors autant de tension dans son ouvrage qu'elles parviennent à feindre tout affect, indifférentes à leur entourage.



15 - 17. Léon Hirszman, *São Bernardo*, 1972, film 35 mm, couleur.  
Demande en mariage de Paulo Honório à Madalena

Cette figure indique donc ici l'image métaphorique d'une relation qui, à l'inverse de la délicieuse douleur du cœur du poète, traduit par la répétition mécaniques de gestes, à l'image du triste quotidien d'un amour devenu fade, aliénant. Concentrées dans l'exécution de leur ouvrage, les personnages de Magdalena et de Maria, présentes tout en restant absentes, esquivent une situation inconfortable. Conscientes également que la seule issue possible consistera soit dans le cas de Maria, à se résigner à sa condition d'épouse soumise aux humeurs de son mari, et respectable vis-à-vis des dames de société. Soit, en ce qui concerne Magdalena, d'échapper à la jalousie malade d'Honório, par le suicide.



18 - 19. Fernando Lopes, *Uma abelha na chuva*, 1972, 35 mm, noir et blanc.



## 2.4. Un art de l'agencement

Bien que non définitif, le sentiment de la saudade associe donc les sentiments de perte, de tristesse, d'amertume, et dont le premier effet est de créer une sensation de manque irréversible. Cette perte de l'être cher se charge d'une sensation d'abandon dont nous pouvons trouver un nouvel écho dans un autre chant de Vinícius de Moraes, *Tristesse et solitude* [*Tristeza e solidão*] : l'absence de l'être aimé n'est ici que le fruit de son ingratitude qui finit par transformer la tristesse du poète en une véritable douleur. Le poète chante l'abandon de sa bien-aimée, auquel il ne peut résister, sinon en conjurant son malheur, faisant appel à un *babalaô*, sorte de sorcier [*feiticeiro*] son effet en implorant son retour :

« Je suis de la ligne de l'umbanda/ Je vais consulter le babalaô/ Pour demander qu'elle revienne vers moi/ Parce que je sais que je vais ainsi mourir de douleur/ Elle ne sait pas/ Combien de tristesse on peut trouver dans une solitude/ Je sais qu'elle ne pense pas/ Combien l'indifférence/ fait mal au cœur / Si elle savait/ Ce qui arrive quand je suis seul ainsi./Mais elle me condamne/ Elle n'a aucune peine/ Elle n'a aucune douleur de moi »<sup>136</sup>

Si la saudade n'est toujours pas citée dans cet exemple de manière explicite, de Moraes y fait cependant allusion par l'association de trois états : celui de tristesse, de solitude et de douleur, causes du désarroi du poète. S'il existe une raison de la saudade, celle-ci peut être alors définie à partir de cette association combinatoire dont nous pouvons analyser la structure par la notion d'agencement. L'agencement, pour Gilles Deleuze :

« C'est une multiplicité qui comporte de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux, à travers des âges, des sexes, des règnes – des natures différentes. Aussi la seule unité de l'agencement est de co-fonctionnement : c'est une symbiose, une « sympathie. »<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> Je traduis : « Sou da linha de umbanda/ Vou no babalaô/ Para pedir pra ela voltar pra mim/ Porque assim eu sei que vou morrer de dor/ Ela não sabe/ Quanta tristeza cabe numa solidão/ Eu sei que ela não pensa/ Quanto a indiferença/ Dói num coração/ Se ela soubesse/ O que acontece quando estou sozinho assim/Mas ela me condena/ Ela não tem pena/ Não tem dó de mim ». Considéré comme le gardien du destin, rien ne peut être fait sans consulter auparavant par l'oracle, par l'intermédiaire du babalaô – le père du secret, en langue iorubá – qui remplit ce rôle de consultation envers Ifá. Cf. Vinícius de MORAES-Baden POWELL, « Tristeza e solidão », in *Vinícius de Moraes, Livro de Letras, op.cit.*, p. 63.

<sup>137</sup> Gilles DELEUZE-Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, col. Champs, Flammarion, 1996, p. 84.

Que la saudade se manifeste comme une sympathie, comme l'estime Deleuze, ou se suggère par l'emploi de la locution conjonctive *Parce que* [*Porque*], employée par Vinícius de Moraes dans un texte intitulé *Samba en prélude* [*Samba em prelúdio*] dont nous citons un extrait ci-dessous, ces deux aspects méritent d'être approfondis. Voici donc ces quelques vers :

« Moi sans toi je n'ai pas de raison d'être,  
Car sans toi je ne sais même pas pleurer Je suis une flamme sans lumière  
Un jardin sans clair de lune  
Un clair de lune sans amour,  
Un amour sans don  
Moi sans toi je ne suis que désamour. »<sup>138</sup>

Selon Adelino Braz, ces deux premières phrases qui débutent et finissent par « *não tenho porque/porque sem você* », démontrent que l'auteur joue sur les deux sens de la locution *porque* pour construire une anadiplose – figure de rhétorique consistant à reprendre le dernier mot d'un vers comme premier mot du vers suivant. Si, par cet emploi, le premier sens désigne une raison d'être, un motif qui donne sens à sa propre vie, le second se réfère à une cause – celle de la tristesse de sa séparation. L'auteur décrit son désarroi dont l'intensité est telle qu'il ne parvient ni à exprimer ni expurger sa souffrance à l'aide des pleurs et des larmes.

De plus, le néologisme de « désamour » est ici utilisé afin de rendre compte, non de la haine, mais bien de la privation. La saudade est incluse au sein de cet espace relationnel qui se définit alors autour du désir de reconstituer le lien, sans lequel sa vie perd alors tout son sens et son goût. C'est pourquoi la saudade induit une faculté qui « est aussi celle de pouvoir de se donner, de se reconnaître dans ce mouvement vers l'autre, puisque seule la générosité nous fait parvenir à un état d'universalité avec l'autre. »<sup>139</sup> L'autre est également un référent fondamental dans la relation qui peut l'unir à l'être, sujet de la sympathie qui est mentionnée ici. Provenant du grec *syn* (avec) et *pathein* (souffrir) ou *pathos* (souffrance), la sympathie – souffrir avec –

---

<sup>138</sup> Je traduis : « Eu sem você não tenho porque/ porque sem você não sei nem chorar/ Sou chama sem luz/ jardim sem luar/ luar sem amor/ amor sem se dar/ E eu sem você/ sou só desamor. » Vinícius de MORAES/ Baden POWELL, « Samba em prelúdio », in *Vinícius de Moraes, Livro de Letras, op.cit.*, 2005, p. 61.

<sup>139</sup> BRAZ, *op.cit.*, p. 68.

détermine alors un accord que nous pouvons concéder avec un sentiment manifesté par autrui, ou encore le pouvoir que nous avons de partager les peines et les plaisirs les uns des autres. La sympathie intervient alors comme contrepoids vis-à-vis de notre intérêt personnel, équilibrant ainsi la balance morale de notre conscience. Selon Deleuze : « La sympathie n'est pas un vague sentiment d'estime ou de participation spirituelle, au contraire c'est l'effort ou la pénétration des corps [...] Il n'y a aucun jugement dans la sympathie, mais des convenances entre corps de toute nature. »<sup>140</sup>

Nous avons souligné précédemment le fait que la *saudade* nécessite une relation à un objet « autre ». Un autre dont elle présuppose obligatoirement l'existence par son absence même sans lequel elle n'a ni raison d'être. Elle ne peut exister comme simple relation unilatérale. Cette constante est d'une certaine manière valable à la propre formation de l'individu : « [...] faits de lignes, et ces lignes sont de nature très diverse », pouvant être appréhendée en tant que système constitué d'un réseau de lignes et de segments convergents nous définissant en tant qu'Être. Cette ligne, générale et abstraite est d'ordre segmentaire, à *segmentarité dure*, puisque formée de :

« Toutes sortes de segments bien déterminés, dans toutes sortes de directions, qui nous découpent en tous sens, des paquets de lignes segmentarisées. En même temps, nous avons des lignes de segmentarité beaucoup plus souples, en quelque sorte moléculaires. Non pas qu'elles soient plus intimes ou personnelles, car elles traversent les sociétés, les groupes autant que les individus. Elles tracent de petites modifications, elles font des détours, elles esquissent des chutes ou des élans : elles ne sont pourtant pas moins précises, elles dirigent même des processus irréversibles (...) Il se passe beaucoup de choses sur cette seconde sorte de lignes, des devenirs, des micro-devenirs, qui n'ont pas le même rythme que notre "histoire". »<sup>141</sup>

Cette convergence de lignes et de segments mis en relation les uns aux autres se répartissent selon Deleuze en trois catégories distinctes. Afin de les distinguer, il prend appui sur l'exemple d'une nouvelle de Francis Scott Fitzgerald, *La Fêlure*,

---

<sup>140</sup> DELEUZE/ PARNET, *op.cit.*, p. 66.

<sup>141</sup> *Id*, pp. 151-152.

publiée en 1945, dans laquelle il repère un premier type de ligne, segmentaire, délimitée par des segments qui procèdent au découpage de la ligne infinie de l'existence. Ce segment, que Fitzgerald nomme coupure, est un évènement venant dès lors ponctuer une ligne continue, où : « chaque segment marque ou peut marquer une coupure. C'est un type de ligne, la ligne segmentarisée, qui nous concerne tous à telle date, tel lieu. Qu'elle aille vers la dégradation ou la promotion ne change pas grand chose. »<sup>142</sup>

Il existe une seconde catégorie, composée de lignes parallèles que Fitzgerald nomme *lignes de fêlure*. Ce sont des lignes descendantes, ponctuelles et fugitives. Perçue sous cet angle, nous pouvons rapprocher cette ligne de fêlure à l'origine du sentiment de saudade, séparant l'être de son objet :

« Il y a des lignes de fêlure, qui ne coïncident pas avec les lignes de grandes coupures segmentaires. [...] Mais c'est plutôt quand tout va bien, ou tout va mieux sur l'autre ligne, que la fêlure se fait sur cette nouvelle ligne, secrète, imperceptible, marquant un point de diminution de résistance, ou la montée d'un seuil d'exigence : on ne supporte plus ce qu'on supportait auparavant, hier encore. »<sup>143</sup>

À ces deux premières catégories s'ajoute enfin un troisième type de ligne : face aux conséquences engendrées par la fêlure, ce type a recourt à toute action visant à « dégager dans la vie ce qui peut être sauvé, ce qui se sauve tout seul à force de puissance et d'entêtement ». En ce sens, le pont que la saudade relie entre un passé qui « prolongé » et un futur en devenir n'a pour seul but que de maintenir et / ou de sauver « ce qui ne se laisse pas épuiser par l'affectation, dégager dans le devenir ce qui ne se laisse pas fixer dans un terme. »<sup>144</sup> Cette ligne nommée par Fitzgerald *ligne de rupture*. Mystérieuse, on ressent alors l'impression que « Rien n'a changé, et pourtant tout a changé. Assurément ce ne sont pas les grands segments, changements ou même voyages, qui font cette ligne. »<sup>145</sup> Au contraire : « On dirait plutôt qu'un seuil 'absolu' a été atteint. »<sup>146</sup> Bien que cette ascension singulière, dynamique, puisse

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> *Ibid.*, pp. 153-154.

se comparer à celle qui nous ouvre, par exemple, l'accès au sublime, celle-ci induit un dernier type de ligne dans lequel la ligne de rupture de transpose, indépendante et indicible. Une ligne étrange, qui nous projette alors vers un possible au-delà infini « comme si quelque chose nous emportait, à travers nos segments, mais aussi à travers nos seuils, vers une destination inconnue, pas prévisible, pas préexistante. Cette ligne est simple, abstraite, et pourtant c'est la plus compliquée de toutes, la plus tortueuse : c'est la ligne de gravité ou de célérité, c'est la ligne de fuite et de plus grande pente. »<sup>147</sup>

Cette ligne nous incitera à évoquer l'œuvre polymorphe de Fernando Pessoa – notamment à travers la lecture des poèmes ésotériques du *Message* et surtout le poème intitulé *Ode maritime* qui a pu nous parvenir. C'est comprendre ainsi comment la saudade – par la pluralité et la complexité posée par ses hétéronymes –, surgit-elle au cœur même du processus de l'œuvre, significative d'une pensée singulière de l'espace et du temps qui se transmet, selon Adelino Braz, par : « un sentiment qui, de façon paradoxale, fait demeurer ce qui n'est plus. »<sup>148</sup> Une dualité paradoxale dont Pessoa, d'ailleurs, commencera à envisager l'existence dans une série d'articles qui intègre un cycle pouvant être nommé en tant que *Nouvelle poésie portugaise*.<sup>149</sup> Un cycle où se manifeste progressivement « une intellectualisation d'une émotion et l'émotionalisation d'une idée », dont l'ultime dessein tente d'atteindre « des modes analytiques d'idéation qui contribuent à une dépersonnalisation du texte poétique. Multiple et dépersonnalisé, ce processus analytique de 'l'acte poétique' fusionnera à travers chacun de ses hétéronymes. »<sup>150</sup> En ce sens : « C'est cela, agencer : être au milieu, sur la ligne de rencontre d'un monde intérieur et d'un monde extérieur », comme Deleuze finit par le conclure.<sup>151</sup>

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>148</sup> Je traduis : » Por mais que me tanjas perto/ Quando passo, sempre errante,/ És para mim como um sonho./ Soas- me na alma distante. A cada pancada tua,/ Vibrante no céu aberto,/ Sinto mais longe o passado,/ Sinto a saudade mais perto. « Fernando PESSOA, extrait de « Natal » in *Fernando Pessoa-Obra Poética-Cancioneiro*, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1972, p. 140.

<sup>149</sup> Articles publiés dès 1912 dans la revue *A Águia*.

<sup>150</sup> Fernando GUIMARÃES, « Fernando Pessoa e o movimento saudosista » in *Poética do Saudosismo*, *op.cit.*, pp. 30-36. L'article intitulé « Saudosismo e Simbolismo », rédigé par Teixeira de PASCOAES, sera publié initialement dans la revue *A Águia*, n° 15, 1912, puis sera inséré dans son ouvrage *O génio Português*, Porto, 1913, pp. 22-23.

<sup>151</sup> DELEUZE/ PARNET, *op.cit.*, p. 152.

### 3.1. Ligne de rupture

Comme nous avons pu le constater jusqu'à présent, toute la complexité sémantique de la saudade provient donc en partie de sa non-traductibilité. Mais également de sa singularité ontologique, vis-à-vis de l'Être en soi et de son objet perçu. D'un point de vue spatial – du à une distance géographique qui sépare son sujet de son objet –, que temporel – soit un temps subjectif où le sujet conscient de ce manque a recours à son imagination en un temps présent, actuel, afin de se remémorer son objet dans un temps passé plus ou moins proche projeté dès lors dans un temps futur, dans l'attente de son retour. Ces différents paramètres produisent une tension dont la vibration peut être aussi aigüe que celle du pincement d'une corde (comme un « pincement au cœur » comme le stipule l'expression) ravive le souvenir. Cette tension réveille donc la sensation de manque qu'il est nécessaire de combler au sein de notre conscience. Elle le noumène indispensable sans lequel la saudade est dénuée de sens et de raison d'être. Ainsi : « Le sentiment de saudade est en même temps un sentiment d'Être et de Non-Être : d'Être, parce que nous nous sentons à travers la saudade ; de Non-Être, parce que nous ne nous sentons pas totalement, en plénitude. »<sup>152</sup>

Poursuivons maintenant notre parcours en interrogeant sur ce qui peut donc apparenter et différencier la saudade de la mélancolie. Nous allons étendre de plus cette question en convoquant ici deux des variations de la mélancolie : la folie, qui trouve elle-même l'une de ses sources dans cette « autre mélancolie » que les grecs anciens nommèrent *akedia*. Confrontés à la difficulté d'intraduisibilité de la saudade, depuis de sa langue source vers une langue cible –, nous débutons ce chapitre en continuant d'explorer cette question d'agencement abordée antérieurement. En effet, c'est tenter de mieux comprendre également comment la formation initiale du terme, fruit d'une possible fusion des noms de *soledade* [*solitude*] et de *saudação* [*salvation*] proposée par Christian Auscher, s'accompagne alors d'une dimension également théologique. Voyons donc tout d'abord, comment ce en quoi ce concept consiste :

---

<sup>152</sup> Antonio PEREIRA DIAS de MAGALHÃES, « Metafísica e saudade », in *Actas do Primeiro Congresso Nacional de filosofia*, Braga, 1955, pp. 282-289.

« D'abord dans un agencement, il y a comme deux faces ou deux têtes au moins. Des états des choses, des états de corps (les corps se pénètrent, se mélangent, se transmettent des affects); mais aussi des énoncés, des régimes d'énoncés : les signes s'organisent d'une nouvelle façon, de nouvelles formulations apparaissent, un nouveau style pour de nouveaux gestes. »<sup>153</sup>

En ce sens, c'est estimer que cette tension des contraires évoquée précédemment, naît d'un agencement dans lequel se confrontent deux sentiments contraires : la tristesse et la joie. Cette joie, toute fois, est particulière : en dotant la saudade d'une ambiguïté (une joie qui procure de la douleur ou l'inverse), elle se distingue en premier lieu de son équivalent le plus proche : la mélancolie. Proche, de plus, puisque son expérience induit un état contemplatif ; tout état mélancolique ayant été perçu dès le XVI<sup>e</sup> siècle comme l'une des facultés menant notamment au génie. Néanmoins, si la saudade diffère de la mélancolie en de nombreux aspects, et en premier lieu par son caractère non définitif, bien qu'elle partage pour affect commun celui de la tristesse. C'est pourquoi il nous faut opérer ici un léger retour en arrière, afin d'en étudier les causes, mais surtout de voir comment cette tristesse, véritable soubassement du sentiment de saudade a pu progressivement surgir dans l'image et constituer un registre iconographique spécifique.

Nous pouvons ainsi observer que cette spécificité existe à travers la dualité caractéristique – sinon manichéiste – de l'*acedia* dont l'apparition du phénomène visait à rompre un ennui *forcé* face à l'assaut d'une envie de plaisir :

« Un désir véhément de savoir, d'exister, d'écrire, de persévérer, de combattre, d'enrager, de gagner et de perdre anime profondément l'acédiaste (...) L'*acedia* au double visage est fille de l'ennui – et par là totalitaire, abyssale – mais elle est aussi fille de la résistance à l'oppression. Éprouver le supplice de l'*acedia*, c'est, pour le moine, pécher gravement et souffrir (...) mais il se révolte. L'*acedia* est la première tentative de penser par soi-même qu'enregistre l'histoire occidentale des névroses collectives.»<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> DELEUZE/ PARNET, *op.cit.*, p. 85.

<sup>154</sup> Anne LARUE, « Epilogue sur le désir et l'ennui » in *L'autre mélancolie. Acédia, ou les chambres de l'esprit*. Paris, col. Savoir, Lettres, Hermann, 2001, pp. 207-209.

En ce sens, comme le conclut Anne Larue, si l'*acedia* oscille entre l'ennui implacable et le désir de révolte envers l'ordre, c'est parce qu'elle « résiste et tient tête aux discours constitués qui tendent à réduire subrepticement la liberté de l'homme – à commencer par sa liberté de penser. Rien que pour cette raison, cette folle du logis, turbulente enfant de mélancolie, méritait qu'on s'y attache. »<sup>155</sup>

Si les symptômes de *saudade* se sont traduits chez Dom Duarte par une sensation de dégoût et de tristesse, sa description s'inclut dans une pensée de la mélancolie dont la tradition trouve sa source dès l'Antiquité grecque, dans les textes fondateurs des traités de médecine d'Hippocrate, ou encore de philosophie chez Démocrite, Diogène et Aristote. Dans son traité intitulé *Problème XXX*, ce dernier pose non seulement l'existence de la mélancolie d'un point de vue médical, soit un dérèglement physiologique lié au comportement humain, mais poursuit son analyse en transposant ses effets au sein du processus de création et de la mimésis.<sup>156</sup> Ce problème a pour point de départ l'histoire de Bellérophon qui, victime d'une humeur mélancolique, choisit de s'exiler dans le désert : « Mais quand il fut en proie à la haine de tous les dieux, alors, à travers la plaine Aléienne, seul il errait, mangeant son cœur, évitant le pas des humains. »<sup>157</sup>

Humeur dichotomique, la mélancolie compte pour branche parente au Moyen Âge, l'*acedia*, auquel elle est associée, trouvant son origine dans l'isolement ou l'enfermement monastique. Notons d'emblée que de cette association se constituera tout un registre iconographique dont les codes traverseront toute l'époque médiévale, et trouvera sa première fixation dans le « répertoire » iconologique de

---

<sup>155</sup> Nous allons ainsi découvrir comment la *saudade* vient, tout comme l'*acedia*, « court-circuiter » une pensée, une façon d'observer le monde en démythifiant de manière subtile et implicite au cœur de l'image, de nombreux stéréotypes toujours en vigueur aujourd'hui, en adoptant une posture de « résistance » face à une pensée dogmatique et culpabilisante. Ainsi, comme a pu le souligner Anne Larue : « Ce que, dans une intention mnémotechnique, le Moyen Âge proposait à une contemplation édifiante n'était nullement la représentation du « coupable sommeil » du paresseux mais l'exemplaire abaissement du regard et de la tête, symbole du désespoir et de la paralysie de l'âme confrontée à une situation sans issue. Toutefois, cette contradiction fondamentale est précisément ce qui empêche l'*acedia* de n'avoir qu'une valeur négative. » *Id.*, p. 270.

<sup>156</sup> ARISTOTE, « Le problème XXX, 1 », in *L'homme de génie et la mélancolie*, trad. Jackie Pigeaud. Paris, Rivage poche, 2006.

<sup>157</sup> La plaine d'Aleion, située à l'origine dans l'ancienne région de Cilicie (pouvant être localisée aujourd'hui géographiquement entre la Turquie et la Syrie, elle était bordée, durant l'antiquité, au nord par la Cappadoce et la Lycaonie, à l'est par la Pisidie et la Pamphylie, au sud par la Méditerranée et au sud-est par la Syrie), est citée par Hérodote et s'étendait de l'Euphrate au Tarse. Jackie Pigeaud nous signale qu' : « une Scholie d'Homère en donne une jolie (mais fausse) étymologie. » Et nous précise que « La plaine Aleion de Cilicie est ainsi appelée à cause de l'errance de Bellérophon. » ARISTOTE, *op.cit.*, p. 110. C'est à la suite d'une disgrâce que Bellérophon fut ainsi condamné à errer dans cette plaine pour avoir voulu défier les dieux, en gravissant le mont Olympe, fier et sûr de sa renommée après sa victoire sur la chimère. Bellérophon, dont la présomption et la haute estime de soi – que les anciens grecs nommaient *Hubris* –, sera ainsi puni par Zeus qui le chasse du mont d'où il chute, et le renvoie sur terre, dans la plaine d'Aleion, ayant pour signification « errance ».



Cesare Ripa, paru en 1593, renommé jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'*acedia* est donc connue pour être une mélancolie vécue par les moines anachorètes retirés du monde de la civilisation au profit d'une vie solitaire dans les déserts d'Egypte, entre la fin du III<sup>e</sup> et le début du IV<sup>e</sup><sup>158</sup> siècle de notre ère. Elle apparaît dès lors comme « une mélancolie radicale en réponse à une oppression absolue. »<sup>158</sup> Mais dans quelle mesure ?

Se développant conjointement à l'expansion du Christianisme durant les derniers siècles de l'Antiquité tardive, l'*acedia* est considérée par les Pères de l'Eglise comme un détournement de la méditation monacale provoqué par des mauvaises pensées. Or, si la mélancolie se localise dans le corps, l'*acedia* trouve satisfaction dans l'esprit : « L'*acedia* s'imprime au cœur même de l'activité psychique. Pour cette raison inavouée, les Pères lui réservent une place à part, celle du pire des péchés. »<sup>159</sup> À l'idéal absolutiste du moine anachorète « qui ne veut plus exister en rien », l'*acedia* apparaît en contrepartie comme « la rébellion involontaire du sujet pensant. »<sup>160</sup> Réaction face à l'interdit, elle devient une posture de révolte intérieure envers sa raison d'être dans le retrait. Tout comme la mélancolie, son expression évite la parole, mais ne présuppose ni un caractère inerte, ni insensible : trouvant refuge dans la « chambre » de l'esprit et l'immobilisme du corps qui la dissimule, elle modèle sa propre spécificité « au sein de la mélancolie qui est la culpabilité d'avoir un esprit. »<sup>161</sup>

Saint Antoine reste ainsi celui qui en incarne le mieux le sujet et l'esprit, résistant aux attaques des pires démons. Solitaire dans sa grotte, au milieu du désert, il ne cesse de renouveler ce qu'Origène décrit comme l'expérience d'un martyr intériorisé. Ainsi : « à travers lui, le martyr continue d'imprimer sa marque traumatique » pour laquelle « un tribut de douleur et de mémoire reste exigible », et remémore sans cesse l'expérience du deuil que Freud finit par juger comme

---

<sup>158</sup> Anne Larue souligne que : « L'acédia porte en elle sa punition qui lui ressemble : une insupportable torture mentale, la lassitude d'une attente infinie, un intime châtiment de l'orgueil. Mais d'un autre point de vue, elle apparaît comme la part de résistance inaliénable de l'esprit humain. Le moine dans le désert veut mourir au monde et se fondre tout vif dans l'infini de Dieu – dont la fournaise du désert peut constituer un équivalent possible. » LARUE, *op.cit.*, p.8.

<sup>159</sup> *Id.*

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>161</sup> *Ibid.* pp. 8-10.

constitutif à la mélancolie.<sup>162</sup> Parce qu'elle consigne en elle le symbole d'une révolte face au dogme et au pouvoir imposés, l'*acedia* restera à toute époque l'objet d'un anathème lancé par le pouvoir religieux : perçue comme la conjonction du dégoût, de la paresse et de la tristesse, son premier effet induit en conséquence le détournement de l'homme envers Dieu.

Néanmoins, son poids psychologique et sa force spirituelle se révèlent être bien plus complexes, animées – puisque trouvant refuge dans l'*anima* – obligeant à un maintien d'éveil *a fortiori*, plus qu'une simple rancœur de l'âme. Le Traité pratique connu également sous le titre *Le Moine*, rédigé par Évagre le Pontique – contemporain de saint Jérôme, allié d'Origène –, présente l'*acedia* d'une façon bien particulière : comparée donc au démon (se transformant au XVI<sup>e</sup> en génie, inspireur infatigable de l'esprit), elle « force à avoir les yeux continuellement fixés sur les fenêtres, à bondir hors de sa cellule ». Perturbé, le moine est alors contraint ainsi à « regarder, de-ci, delà », et s'imagine alors « d'autres lieux [...] un métier moins pénible et qui rapporte d'avantage. »<sup>163</sup> Il vient à regretter ce à quoi il a renoncé : il « soupire sur son passé, il rêve d'autres horizons. La révolte est en marche : il renie son humilité et cesse de se soumettre. » Pour résister à son *instabilitas*, le moine n'a d'autre choix que celui de la pénitence.<sup>164</sup>

C'est par le concours de la *Somme Théologique* de Saint Thomas d'Aquin que l'*acedia* va alors être associée à la *tristitia* – équivalente jusqu'alors à la nostalgie –, fusionnant en une seule entité. Elle rappelle alors le souvenir de la vie passée avant la rupture monastique et des faiblesses que ces souvenirs peuvent engendrer dans l'esprit du moine par leur simple souvenir. Cette fusion *acedia/tristitia* acquiert donc, chez Saint Thomas, un statut théologique particulier : à sa localisation spirituelle répond sa localisation corporelle : le corps, comme l'esprit, devient paresseux, désiste

---

<sup>162</sup> Mais à la différence du retrait forcé des moines cénobites du désert de la Thébaïde, l'anachorète jouit d'une certaine liberté qui se renouvelle sans cesse dans le simple choix de vivre seul dans le désert, là où justement le mouvement ascétique trouve sa genèse, en Egypte pendant la période copte, optant pour le dénuement et l'indépendance totales, au détriment de la possession de biens matériels, source de conflits. *Ibid.* p. 22.

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> Au V<sup>e</sup> siècle, Cassien rédige *Les Institutions Cénobitiques* (*De institutis cœnobiorum*), une réglementation de l'organisation intérieure d'un monastère oriental à l'usage de l'occident. À partir des textes d'Évagre, Cassien définit et fixe une formule latine équivalente de la description grecque : *anxietas sive tædium cordis* (l'inquiétude, ou le dégoût du cœur). Le malheureux sujet, victime d'une sorte d'angoisse, tombe alors dans un sommeil d'une profonde torpeur considérée au Moyen Âge comme paresse. Pour autant, cette angoisse peut aussi bien faire naître chez son sujet une humeur ou un état décrit comme proche de la fureur : « Ardent (...) survolté, plein d'une ardeur animale et d'une grande fébrilité, il se livre à l'assouvissement nauséux de ses plus bas et plus forts instincts. L'acédia, aïeule de l'hystérie peut ainsi culminer sur une crise frénétique » comme le conclut Anne Larue. LARUE, *op.cit.* pp. 34-35.

de tout effort, se détourne de Dieu. Elle conserve cependant un ascendant mélancolique, dont témoigne l'iconographie de Sébastien Brant, auteur du poème intitulé *La nef des fous*, paru à Bâle en 1494, ou encore celle de la Tentation de Saint Antoine de Jérôme Bosch, méditant dans son isolement, proie résistant aux démons tentateurs de la paresse qui se substitue à la luxure : terrible démon de minuit d'un univers à contre-courant de la raison [Fig. 20 - 21]. Si l'*acedia* se combat à l'aide de toutes les armes liturgiques, il existe un obstacle bien plus inquiétant que ce génie assaillant : ce sont ses propres obsessions et peurs intérieures envahissantes.<sup>165</sup> Ainsi, L'instabilitas constitue ainsi au XIII<sup>e</sup> siècle l'un des trois symptômes du sujet acédiste, accompagnée de la somnolentia et de l'otiositas. Bernard de Clairvaux lui opposera, dans son *Traité de la vie ordinaire* (*Tractatus de ordine vitæ*) les moines endormis atteints par la paresse. Comme peut le conclure Anne Larue : « c'est bien Saint Thomas lui-même qui fait de l'*acedia* une espèce de tristesse, au sens grave du terme. »<sup>166</sup>

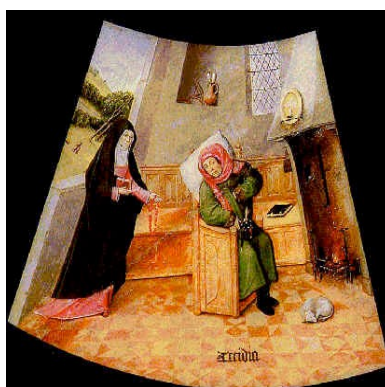


20 - 21. Jérôme Bosch, *La tentation de Saint Antoine*, 1506.  
Revers portes latérales et panneau central Huile sur Bois.  
Lisbonne. Musée National d'Art Ancien

<sup>165</sup>La Tentation de Saint Antoine est un triptyque peint en 1506, composé de trois panneaux illustrant trois épisodes de la vie de Saint Antoine. Les deux panneaux latéraux se rapportent aux thèmes de la passion et de la souffrance, introduisant de part et d'autre le thème du panneau central, dans lequel la dévotion du saint est mise à l'épreuve, victime de l'assaut d'esprits malins tentant le détourner de la foi au profit des plaisirs et des vices. La perspective narrative, mise en œuvre dans les trois panneaux (reliés par une seule et même ligne d'horizon) permet au peintre de décrire et de dénoncer toute la tension morale à laquelle est assujetti l'esprit de l'homme partagé entre vices tentateurs (par leur aspect autant attractifs que subversifs du mal et des péchés qu'il induit) et celui de la prière, vertu lui offrant le salut. Le saint est placé quasiment au centre géométrique du tableau, autour duquel s'animent les divers groupes de cortèges de créatures monstrueuses qui tentent non seulement de le distraire, tentant de s'introduire dans les restes d'un lieu architectural de culte en ruine, devant lequel s'agenouille le saint. Encerclé par les mauvais esprits, il tente une « échappée » en dirigeant son regard vers le spectateur, témoin de son supplice. Je renvoie le lecteur à la monographie que lui a consacré José Luis Porfirio. José Luis PORFIRIO, *La tentation de Saint Antoine*, Paris, Adam Biro, 1989.

<sup>166</sup> Cf. LARUE, *id.*, p. 53.

De même, si la tristesse reste un péché, et l'*acedia*, une forme dérivée de tristesse, l'*acedia* constitue donc un péché – de tristesse. Jean Damascène désigne l'*acedia* comme une tristesse accablante, citée par saint Thomas comme: « *Acedia, secundum Damascenum, est quædam tristitia agravans.* »<sup>167</sup> Au contraire de la *tristitia*, dont la *moeror* est assimilée au sens religieux d'*athumia* (inquiétude et découragement), ou bien à l'*achos* (chagrin, affliction), l'*acedia* conserve la première forme étymologique d'*akedia*, figure de paresse; une paresse qui, dans Les Péchés capitaux de Jérôme Bosch « [...] accable l'homme devant son feu : une religieuse, un diable, un crucifix sont là pour le rappeler. »<sup>168</sup> [Fig. 22 - 23]. Ainsi, nous voyons apparaître dès le XV<sup>e</sup> siècle une prolifération d'illustrations xylographiées imprimés dans des almanachs ou des incunables. Cette prolifération d'images qui, en dépit de la rareté des épreuves parvenues aujourd'hui, démontrent comment l'*acedia* et la *melancholia* n'étaient pas distinctes. Et Giorgio Agamben de souligner que le : « type iconographique de l'*acidiosus* et celui du mélancolique apparaissent confondus dans les illustrations des calendriers et des almanachs populaires de la l'arrière du lieu de culte. Ce lieu, d'apparence « ingénue » et plaisante, n'est en fait que celui de la luxure (*luxuria*) et de la gourmandise (*gula*) reconnaissable par une étrange horloge dont le niveau des eaux servirait à mesure le degré d'intensité du péché. fin du Moyen Âge. »<sup>169</sup> Ceci, dans la mesure où l'*acedia* semble être une composante ou un « cas particulier de la mélancolie ». <sup>170</sup>



22 - 23. Jérôme Bosch, *Les Péchés capitaux*, Plateau de table complet. 1480. *Accidia*, détail, Huile sur bois. Madrid. Musée du Prado

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 52.

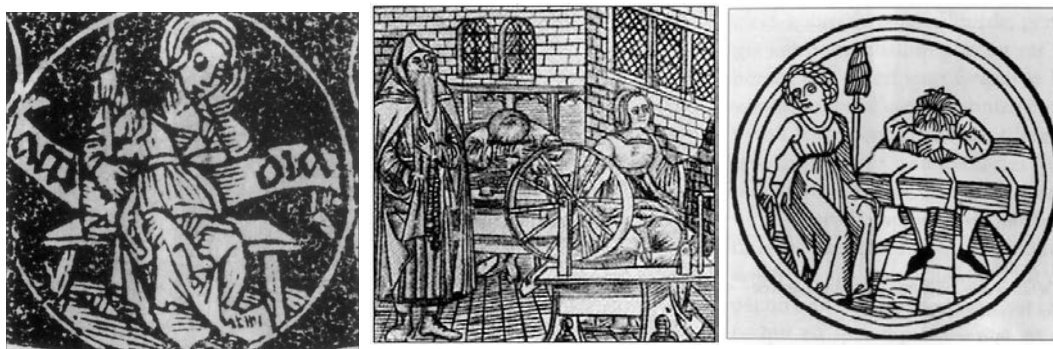
<sup>168</sup> *Ibid.* p. 77.

<sup>169</sup> AGAMBEN, *op.cit.*, p. 37.

<sup>170</sup> LARUE, *op.cit.*, p. 69.

Certaines représentations de l'*acedia*, telle l'allégorie de Jérôme Bosch, rassemblent plusieurs éléments identificatoires d'une seule figure : la fileuse et sa quenouille [Fig. 24] et l'homme endormi. Le tout pouvant également être accompagné de figures « complétives », tels qu'un démon, incarnant Satan, souvent associé à Saturne (l'*acedia* « dévore » son sujet comme Saturne ses enfants). Cette combinaison s'observe particulièrement à propos de la représentation dite du *Typus mélancolicus* qui se donne à voir dans le Premier calendrier allemand imprimé en 1480 [Fig. 25]. Ou encore celle de l'*acedia* circonscrite dans un cercle similaire à un cartouche. Cet agencement finit ainsi par générer une posture mnémonique récurrente : une tête reposant sur une main ou le visage baissé, qui disparaît entre les deux bras qui le retiennent [Fig. 26].<sup>171</sup>

Une profonde rupture intervient dès le XVI<sup>e</sup> siècle, repérable autant dans les traités philosophiques, les textes littéraires ou dans les arts graphiques et picturaux. Cette rupture, dont nous pouvons localiser les prémisses en Italie dès l'époque maniériste, a pour principaux divulgateurs Marcile Ficin et Baldassar Castiglione, auteur du *Livre du Courtisan* dans lequel il célèbre la *sprezzatura*, traduisible comme un *déprisement de soi*. Cette affection feinte trouvera un large écho chez le peintre Raphaël Sanzio, qui rend hommage à son auteur par le portrait situé sur le bord droit de la fresque *l'Ecole d'Athènes*, peinte dans la Chambre de la signature du Vatican.



24. Anonyme, *Acedia*, détail, xylographie, XV<sup>e</sup> siècle

25. Anonyme, *Mélancoliques*, xylographie, Calendrier de Strasbourg, circa 1500

26. Anonyme, *Typus melancolicus*, 1er calendrier allemand, xylographie, 1480

<sup>171</sup> *Id.*, p. 70.

De cette rupture surgit un paradoxe : si les racines grecques de mélancolie désignent avant tout une déficience de l'activité biliaire – la célèbre bile (*khole*) noire (*melas*) –, la saudade quant à elle, rappelons-le, trouve pour localisation le cœur, si l'on considère que sa racine dérive autrement du nom arabe *sauda*, désignant une douleur du cœur. João Batista Ribeiro nous avertit que : « La difficulté phonétique du mot lui-même ne peut être comprise qu'à partir de son étymologie arabe, *saúda* qui désigne une profonde tristesse, un cœur profondément blessé. Par exemple, en perdant un être aimé, la saudade est ce qui nous tue : *Qualatni as-saúda*. »<sup>172</sup> Et Ribeiro de préciser que cette douleur du cœur, liée à la perte de l'être aimé, peut finir par mener l'être vers la mort, idée que l'on peut retrouver dans l'expression arabe *Qualatni as-sudidá* ; il existe d'ailleurs le verbe arabe très proche, *saudana*, désignant ce qui rend notre âme douloureuse.<sup>173</sup> Cependant, la mélancolie demeure une pathologie. Associée à une forme de folie, et plus exactement de manie, encore décrite au XVIII<sup>e</sup> siècle comme un rapport dynamique de mouvements contraires :

« L'unité de la manie et de la mélancolie est un effet naturel des lois du mouvement et du choc ; mais ce qui est mécanique pure au niveau des principes devient dialectique dans le développement de la vie et de la maladie. La mélancolie, en effet, se caractérise par l'immobilité [...] Mais si la lourdeur ralentit le mouvement, elle rend en même temps le choc plus violent au moment où il se produit ; le cerveau, les vaisseaux dont il est traversé, sa substance même, heurtés avec plus de force, tendent à résister davantage, donc à se durcir, et par ce durcissement le sang alourdi est renvoyé avec plus de vigueur ; son mouvement augmente, il est bientôt pris de cette agitation qui caractérise la manie. »<sup>174</sup>

<sup>172</sup> *Id.*, p. 14. Cette réflexion est partagée par Carolina Mickaëlis de Vasconcelos : « [...] Le changement de *ui* pour celui de *au* dans *saudade* suppose être dû, en partie, au mot arabe *sauda* (mélancolie), souffrance hépatique, dépression, douleur du cœur. » MICKAËLIS de VASCONCELOS, « O que é a suadade, linguisticamente », *op.cit.*, pp. 43-53.

<sup>173</sup> João RIBEIRO, *Curiosidades Verbais*, São Paulo, 1927, cité in BRAZ, *op.cit.*, p. 14. *Le Conseiller fidèle*, fut rédigé après le retour de Dom Duarte de la ville de Ceuta – nom de l'ancienne forteresse portugaise d'Afrique du Nord, donnant le nom de Ceudda, forme berbère expliquant le sentiment de mal du pays éprouvé par les soldats portugais –, reste emprunte d'une « humeur mélancolique » (*humor merencórico*), dont le roi transcrit alors les symptômes, et nous apporte en ce sens un témoignage particulièrement précieux d'une pensée singulière de la saudade et de son époque. Ainsi, la traduction de nombreux ouvrages – intensifiée dès le IX<sup>e</sup> siècle à Bagdad – va permettre la transmission de nombreux principes fondamentaux dérivant essentiellement des théories d'Aristote, d'Hippocrate, de Galien et de Dioscoride. Parmi les principaux traducteurs connus, nous pouvons retenir le nom d'H'unayn Ibn Ishâk. Ces textes seront de nouveau traduits en arabe dès le XII<sup>e</sup> siècle, activité culminant avec l'œuvre du philosophe Ibn Sînâ, autrement Avicenne, au XV<sup>e</sup> siècle, auteur d'un canon rédigé en cinq volumes, synthèse de la science médicale de l'époque. Leur importance sera primordiale jusqu'à l'époque renaissante.

<sup>174</sup> F. HOFFMANN, « *Medicina rationalis systematica* », in *Dissertationes medicae selectiores*, Halle, 1702, p. 188, cité in Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, col. Tel, Gallimard, 1972, p. 350.

La mélancolie ne se détachera de cette pensée médicale qu'à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle : initialement isolée comme une forme de dépression par Jacques- Joseph Moreau de Tours, Freud finira finalement par l'associer au deuil.<sup>175</sup> Ce qu'il nomme en effet le « travail de deuil », processus intrapsychique, est mis en œuvre à la suite de la perte de l'objet auquel l'individu s'est attaché afin d'en accepter la séparation définitive. Si la mélancolie maintient l'individu dans un état flegmatique et d'abattement, Freud affirme en ce sens que l'importance du deuil réside à partir du moment où : « D'une certaine façon, c'est plus l'importance de l'investissement que la nature même de qui ou de ce qui est perdu qui est ici en cause. »<sup>176</sup> Son expérience reste singulière à tout un chacun.

Si le deuil représente une phase permettant d'atténuer progressivement les effets exercés par la mélancolie sur le psychisme humain, cette « réparation » aboutissant à accepter cette perte (pouvant être autre que la mort), qu'en est-il du sentiment de *saudade* ? L'issue apparaît plus ambiguë. En effet, dans l'espoir du possible retour de son objet, il existe une alternative qui permet alors d'envisager soit ce retour probable (vers une terre natale par exemple, ou celui de l'être aimé) ou au contraire, d'en accepter la perte inéluctable. Nous allons voir ainsi que la différence entre la *saudade* et la mélancolie ne se réfère pas tant vis-à-vis de leur durée en-soi, mais bien dans la manière où elles viennent affecter leur sujet.

Tentons à présent d'approfondir la question de la mélancolie. Localisée dans le corps humain, elle est perçue au Moyen Âge comme le résultat d'une combinaison de quatre humeurs. Cette combinaison produit alors une substance néfaste, ladite « bile noire ». Aristote nous décrit l'effet de la mélancolie par analogie avec celui du vin, à l'origine de la fameuse instabilité (*instabilitas*) du sujet mélancolique. La conception aristotélicienne de la bile noire est évoquée dans le Problème I, comme une sécrétion non-transformée, crue. Son existence est pour Aristote est une substance naturelle, spontanée, à l'image de la nature « car la nature est faite de ces deux composants. »

---

<sup>175</sup> Jacques-Joseph Moreau de Tours étudia ainsi les relations pouvant lier le génie, la folie, et l'idiotie – étude publiée en 1859 –, et à travers lesquelles il fait de constat d'une « étrange alliance de la maladie du corps avec la grandeur de l'esprit, ou des états mixtes entre folie et idiotie [...] C'est que les conditions les plus favorables au développement des facultés sont celles qui donnent naissance au délire : l'inspiration peut être proche de l'excitation maniaque, le génie proche de la névrose, bref : génie et folie sont congénères. » Laura BOSSI, « Mélancolie et dégénérescence », in *Mélancolie, génie et folie en occident*, Paris, Gallimard/ NRF, 2008, p. 402. Je renvoie le lecteur pour information à l'étude de Jacques Joseph MOREAU de TOURS, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, ou de l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, Paris, Victor Masson éditeur, 1859.

<sup>176</sup> Sigmund FREUD, « Deuil et mélancolie » in *Metapsychologie*, Paris, col. Essais, Folio Gallimard, 2005, p.143.



C'est pourquoi la bile noire devient et très chaude et très froide ; car la même chose, par nature, peut présenter ces deux états. » Préjudiciable puisque *non - assimilable* : « Car le dépôt de ce qui n'est pas cuit se maintient et reste très véhément dans le corps ; c'est le cas de la bile noire. »<sup>177</sup>

Cette interprétation met ainsi chaque élément en corrélation à ce que Jackie Pigeaud rapporte comme une « rêverie du mélange », mais « un mélange parfaitement instable ».<sup>178</sup> Or, justement, la question majeure soulevée par le texte d'Aristote reste de savoir si la bile noire peut constituer en tant que « substance composée et instable » une valeur normative de référence :

« La question est capitale puisqu'il s'agit d'établir que le mélancolique n'est pas nécessairement un malade et qu'il y a, comme nous l'explicitons, une santé du mélancolique. C'est ce qui explique, dans la deuxième moitié du texte, la réflexion sur l'*homalon*, c'est-à-dire la constance, et l'*anômalon*, l'inconstance. La question est de montrer qu'il existe une constance dans l'inconstance. »<sup>179</sup>

Cet équilibre trouve justement pour équivalent celui situé entre le chaud et le froid du cœur (*kardia*). Or, le problème de la norme devient plus délicat lorsqu'elle concerne la question des humeurs : en fait, Aristote ne conçoit pas le fondement de notre organisme selon l'équilibre entre nos humeurs, nommé *eucrasie*, mais bien à partir d'une seule et même humeur, instable par nature. Mélange instable, chacune d'elles dépend d'un autre facteur : celui de la circonstance, elle-même assujettie à l'instant. La mélancolie naît donc de la rencontre du « mélange de bile noire » et de l'événement qui la produit chez l'individu, liée directement aux *tempéraments* humains. Comme le souligne Jackie Pigeaud, cette bile noire est décrite comme « la source urgente du comportement du mélancolique » mais « n'est jamais définie relativement aux autres humeurs », tout en précisant ainsi que :

---

<sup>177</sup> ARISTOTE, *op.cit.*, pp. 83-87.

<sup>178</sup> PIGEAUD, *op.cit.*, p. 19.

<sup>179</sup> L'auteur rappelle que l'expression de « rêverie du mélange » s'applique à « ceux qui possèdent dans leur nature, un tel mélange constitué », expliquant ainsi qu'ils « présentent spontanément des caractères de toutes sortes, chaque individu différant selon le mélange. » Ce mélange se formerait à partir de deux notions prédominantes : celle de *Kairos* ( traduit « selon l'usage » par l'occasion ) et surtout celle de *meson* (moyenne) ; c'est à partir de cette moyenne que se fonde la *symmetria*, rapport d'harmonie qui découle directement, via la moyenne d'un mélange, et point important, en ce qui concerne la question des passions, qui reposent sur « l'équilibre du plaisir et de la douleur. » *Id.*, p. 20.



« Ce genre de maladie ne modèle en rien les caractères. C'est que tout malade de la bile noire n'est pas forcément mélancolique ; de même que tout mélancolique n'est pas nécessairement malade de la bile noire. [...] Il faut dire que les maladies de la bile noire guettent tout le monde, mais évidemment davantage que les autres, puisqu'il y a déjà en lui une quantité et une quantité de bile noire pour faire de lui un mélancolique. »<sup>180</sup>

Cet aspect physiologique de la mélancolie constitue un second point qui distingue la mélancolie de la *saudade*. Renforcée par la définition qu'Aristote nous apporte de l'humeur de la bile noire, la mélancolie, qui reste de l'ordre de l'innée. C'est tout le problème posé par la question de l'affection, et du *thymos*, soit l'action de « se sentir soi-même ». Du *thymos* dérivent trois autres termes : l'*athymie*, l'*euthymie* et la *dysthymie*, soit les modes selon lesquels l'individu appréhender son être propre face au monde ; ainsi, la *dysthymie*, un symptôme lié directement à la bile noire doit s'entendre comme un malaise d'être, dont la conséquence finale (et fatale) conduit alors l'être vers l'*athymie*, absence de toute volonté d'être, c'est-à-dire vers le suicide, trouvant origine dans un excès de bile noire.<sup>181</sup>

Mélange instable et inconstant, son effet préjudiciable n'est pourtant pas définitif. En effet, tout dépend de la *diasthèse* [*diasthesis*], c'est-à-dire de la disposition que les qualités possèdent à se transformer rapidement, comme le refroidissement ou le réchauffement, justement. Cette « faculté régulatrice » de l'humeur mélancolique où prévaut, dès lors, la « constance de l'inconstance » fait des mélancoliques « des êtres d'exception, et cela non par maladie, mais par nature. »<sup>182</sup> Cette approche médico-déductive des dysfonctionnements du comportement humain nous livre un système basé sur une approche rationnelle et mécanique que l'esprit scientifique du XVIII<sup>e</sup> siècle échangera pour une conception plus globale et organique. Ce sont, par exemple, les recherches menées alors par Johann Gottfried Von Herder dont le projet

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, pp. 16-18.

<sup>181</sup> Sans être directement comparée aux trois autres humeurs, Aristote lui associe le rôle joué par le sang, par son intervention dans le corps physiologique, et déterminant dans la naissance des passions et dans le fonctionnement « mécanique » des appareils sexuels féminin et masculin – tous deux perçus comme objets de *manikoi* privilégié des mélancoliques (cela résonne d'ailleurs en partie dans la qualification médiévale du péché d'acédia comme divagation érotique). Ainsi, la chaleur excessive produite laisserait le corps et l'âme après apaisement et disparition, en état d'affection ; la bile noire, dont la puissance demeure inconstante, en façonnerait les caractères « car, parmi ce qui est en nous c'est le chaud et le froid qui façonnent le caractère », et tout « comme le vin mélangé à notre corps façonne notre caractère, elle nous fait tel ou tel. » *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 30.

visait à comprendre la relation synergétique suivant laquelle l'homme se rattache et se sépare du reste du monde naturel :

« Vu que l'homme n'est pas une substance indépendante, mais qu'il est relié à tous les éléments de la nature, puisqu'il vit du souffle de l'air, [...] qu'il s'emprenne de lumière et empeste l'air, et que, éveillé ou endormi, immobile ou en mouvement, il contribue à la mutation de l'univers, ne devrait-il pas en être lui-même transformé ? [...] L'homme est une harmonie infinie [...] sur laquelle opère l'harmonie de toutes les forces qui l'entourent.»<sup>183</sup>

À partir de ces diverses combinaisons alliant élément, qualité, saison et humeur, réparties selon une division quadripartite, il se forme une théorie humorale ayant pour finalité de décrire quatre types de comportements spécifiques distincts, souvent associée à des éléments cosmiques dont sa planète la plus représentative : celle de Saturne.

Comment un tel système de répartition peut-il dès lors se traduire au sein de l'image? C'est à partir de ce système que sera régi tout un registre iconographique codifié de la mélancolie, compris d'une manière similaire à celui des icônes et aux lieux mnémoniques de scènes religieuses peintes. Il s'applique alors à « décrire » ou du moins à figurer des lieux et des personnages reconnaissables et identifiables par leur attribut. Ce qui appartient dès lors au domaine de l'allégorie permet donc d'illustrer cette théorie humorale, dotée de ses quatre types de comportements spécifiques distincts. Nous pouvons prendre pour exemple cette gravure attribuée à Guy Marchant, datée de 1491, figurant dans la première version du *kalendrier*, connu également sous le nom de *Compost des bergers* [Fig. 27]. Le mélancolique figure

---

<sup>183</sup> Johann Gottfried von Herder est connu pour avoir remis en cause le principe de supériorité de nature de la civilisation européenne, mais aussi pour avoir étendu le champ d'application du concept de « force organique » de la biologie à celui de la psychologie, en argumentant que l'esprit humain n'est pas fondamentalement différent des autres formes du vivant car bien que variées, ses opérations équivalent aux manifestations d'une seule et unique énergie primaire. Cf. Johann Gottfried von HERDER, *Essai sur l'origine du langage* [Abhandlung über den Ursprung der Sprache, 1772]. Cf. également Johann Gottfried von HERDER, *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* [Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, 1784], II, VII.1, trad. Edgar Quinet, Paris, F.G. Levrault, 1834. Le germaniste Martin Schütze rétorque pour autant que « La conception herderienne de la personnalité individuelle était [...] absolument à l'opposé de celle de la monade. Elle avait plus de fenêtres que n'importe quelle autre conception de la personnalité ; son caractère, son développement et ses affectivités étaient conditionnés par sa structure organique et par les circonstances génétiques ; la raison [...] n'était selon elle qu'une fonction organique dans l'ensemble des forces et des expériences qui constituent l'individualité organique. » Martin SCHÜTZE, cité in Lia FORMIGARI, *Philosophie et langage*, Wavre, Mardaga, 1994, p. 38.

donc entre le type colérique (bilieux) et lymphatique (flegmatique) « reproduits à l'identique, interminablement, d'édition en édition. »<sup>184</sup>



27. Guy Marchant, *Les Quatre Tempéraments*.  
Première version du *Kalendrier ou le Compost du Berger*.  
Xylogravure. Paris, 1491

### 3.2. Une joute de l'âme

Nous remarquons de manière plus spécifique comment la mélancolie, trouve une origine partagée entre une *acedia* tentatrice et une *tristitia* affligeante, cernait ainsi l'esprit dont elle peut elle-même être nourrie. Il est d'ores et déjà intéressant de percevoir, comme Giorgio Agamben nous le rappelle, que ces deux termes répondent à deux dynamiques inversées.<sup>185</sup> Autant l'*acedia* pousse le moine anachorète à quitter un monde en retrait, afin de tirer profit des joies et plaisirs du monde, autant la dynamique mélancolique s'inverse : aux excès extérieurs, elle invite son sujet au repli sur soi, mouvement qui modifie de même son rapport au monde.

Il nous reste néanmoins à aborder un aspect de l'*acedia* à explorer, celui du fameux « démon de midi », plaçant non seulement l'âme mais aussi le corps au défi. Si la mélancolie reste l'œuvre d'un génie malin, elle se métamorphose, dès la Renaissance, en un génie dont l'influence anime les plus grands esprits. La mélancolie apparaît comme une vertu inspiratrice et s'apparente en de nombreux aspects au

<sup>184</sup> LARUE, *op.cit.*, p. 71. Et l'auteur d'émettre la remarque que la canne semblerait mentionner que : « les quatre âges de la vie se surimposent aux quatre tempéraments, l'hiver de la vie étant mélancolique. »

<sup>185</sup> Et l'auteur d'ajouter que : « C'est également à cette méprise qu'il faut attribuer l'opinion erronée (traditionnellement reprise par tous ceux qui ont traité du problème), selon laquelle l'*acédia* n'avait au Moyen Age, qu'une valeur négative. Il est permis de supposer, au contraire, que la découverte par les Pères de la double polarité de *tristitia* - *acédia* a contribué à préparer la revalorisation par la Renaissance du tempérament atrabilaire : dans cette optique, le démon de midi comme tentation du religieux et l'humeur noire comme maladie spécifique du type humain contemplatif devaient paraître assimilable. » AGAMBEN, *op.cit.*, p. 37.

sentiment de saudade. Si la question de la vertu est ici proposée, c'est en raison du fait qu'elle induit elle aussi une véritable contrariété de l'esprit. Cette contrariété ne reste d'ailleurs pas étrangère au dualisme qui se présente au travers du sentiment de saudade. Rappelons qu'en dépit du fait d'émaner d'un certain mélange de dégoût, d'ennui et de tristesse, elle procure en contrepartie un certain plaisir.

Comme nous l'avons évoqué auparavant, outre sa faculté d'agencement, la saudade tend à exalter chez son sujet un état transcendantal proche du sublime, proclamé comme tel Teixeira de Pascoaes, ou encore désincarné chez Fernando Pessoa. Cette possibilité transcendantale trouve néanmoins une source bien lointaine, principalement depuis *la Somme théologique* de saint Thomas d'Aquin. Dans la continuité de la définition apportée par Cassien, la *tristitia* et l'*acedia* vont finir par fusionner en une seule et même entité. Si la conception de la tristesse reste indubitablement chargée d'un poids éthique et religieux, elle témoigne également d'une certaine inquiétude de l'homme vis-à-vis du monde et de son époque, questionnés à travers les sciences cognitives. Pour autant, si nous envisageons ici l'exemple de saint Thomas d'Aquin, c'est en référence à une approche développée au cœur de sa pensée théologique : celle d'une classification qu'il propose à propos des vertus. Selon quels critères celles-ci sont-elles définies et distribuées?

Les vertus sont fondées à partir d'un registre éthique dont la finalité « spirituelle » résulte elle aussi d'un agencement qui répartit quatre vertus cardinales et trois vertus théologiques. La *Somme théologique* estime cette finalité équivalente à la perfection, elle est « l'ultime degré de la puissance. »<sup>186</sup> Cette puissance n'est autre que celle de Dieu, être parfait, absolu, qui seul peut incarner l'idéal suprême de vertu par excellence.<sup>187</sup> Saint Thomas distingue trois types de dispositions spécifiques chez l'individu : certaines, innées, se rapportent à l'*habitus*, subdivisé lui-même entre deux

---

<sup>186</sup> Cette définition présuppose donc une âme dont la perfection, en tant que qualité acquise, en justifie sa puissance. Ceci étant, celle-ci ne s'applique pas à n'importe quelle puissance, ni de n'importe quelle perfection : il s'agit avant tout d'une faculté qui dispose un sujet à agir en accord avec la nature humaine sans contrainte, aisance, et de manière prompte, et peut seule indiquer le bien fondé d'une action donnée et des motivations de son sujet. Elle ne peut provenir que de : « Tout ce qui est vrai, tout ce qui est digne, tout ce qui est juste, tout ce qui est pur, tout ce qui est aimable, tout ce qui a bon renom, s'il est quelque vertu [arête] et s'il est quelque chose de louable, que ce soit pour vous ce qui compte. » Saint Thomas d'AQUIN, « L'essence de la vertu », in *La somme théologique*, Tome 2, Paris, Cerf, 1985, p. 339

<sup>187</sup> Saint Thomas d'Aquin fait ici allusion à un passage extrait de l'évangile selon saint Pierre, qui décrit la puissance divine comme celle qui : « [...] nous a fait connaître Celui qui nous a appelés par sa propre gloire et vertu. Par elles, les précieuses, les plus grandes promesses nous ont été données, afin que nous deveniez ainsi participants de la divine nature, nous étant arrachés à la corruption qui est dans le monde, dans la convoitise. Pour cette même raison, apportez encore tout votre zèle à joindre à votre foi la vertu, à la vertu la connaissance, à la connaissance la tempérance, à la tempérance la constance, à la constance la piété, à la piété l'amour fraternel, à l'amour fraternel, la charité. » *Id.* p. 340.

types d'intelligence : spéculative, lorsque ses principes sont mis en œuvre par l'*intellectus*, c'est-à-dire la compréhension ; pratique, lorsqu'elle désigne des principes propres d'une intelligence que saint Thomas nomme *syndérèse* – le terme grec de *synderesis* regroupe ainsi les préceptes premiers de la loi naturelle.

Un second groupe de dispositions sont au contraire acquises : elles se manifestent et se forment par la répétition de mêmes types d'actes. Enfin, il existe un troisième type spécifique de dispositions qu'il estime corrompu, puisque contraire à la disposition acquise. Parallèlement à cette distinction, saint Thomas séparent les bonnes des mauvaises dispositions.<sup>188</sup> Or, il est important de préciser que la conscience d'une bonne ou d'une mauvaise disposition ne précise *a priori* que la nature du sujet agissant : elle est jugée bonne lorsqu'elle motive à agir d'une manière qui convient à sa nature, convenable. À l'inverse, le vice incline au sujet tout type d'action contraire aux préceptes vertueux décrits auparavant.

La *Somme Théologique* délimite donc quatre groupes de vertus distinctes. Un premier groupe comprend les vertus dites de l'intelligence spéculative, liées à l'*intellectus*, dont la finalité n'est autre que l'accès au vrai, via l'intelligence. Réparties en deux groupes, ces vertus peuvent être d'ordre naturel, comme la compréhension, ou bien acquises, comme cela est le cas de l'art, c'est-à-dire en tant que disposition qui conduit un sujet à réaliser correctement un bon travail. Elle est considérée comme une : « raison droite à propos des choses qui doivent être réalisées. »<sup>189</sup>

De cette prudence dépend directement un second groupe, rassemblant les vertus dites cardinales.<sup>190</sup> Ce groupe est le pivot principal sans lequel les trois autres vertus, autrement appelées appétits – le lien au corps organique est toujours présent – représenté par la justice (vertu de l'appétit spirituel), la force (vertu de l'appétit irascible) et la tempérance (vertu de l'appétit concupiscible).<sup>191</sup> Ces vertus morales, comprises en tant que finalités, régulent entres-autres les passions, d'où l'importance accordée à la prudence, vertu de la raison pratique, nécessaire pour commettre une action convenable à la nature du sujet.<sup>192</sup> Ces vertus théologiques déterminent ainsi les

---

<sup>188</sup> Saint Thomas d'AQUIN, *op.cit.*, p. 334.

<sup>189</sup> *Id.*, pp. 347-350.

<sup>190</sup> Notons à ce propos qu'un bon travail accompli n'est pas le propre d'un sujet bon et bienveillant : un grand artiste peut, en même temps, être une mauvaise personne. Il est possible de faire un mauvais usage de son art (c'est-à-dire produire des images contraires à la raison) contraire à la prudence, « raison droite à propos de l'action humaine. » *Ibid.*, pp. 371-377.

<sup>191</sup> *Ibid.*

<sup>192</sup> *Ibid.*, pp. 360-370.

inclinations naturelles qui nous conduisent vers notre fin naturelle de deux manières : soit par l'intelligence, ou par sa lumière naturelle, suivant lesquelles nous avons accès aux premiers principes ou par la volonté, par sa rectitude naturelle, incline au bien.<sup>193</sup>

Nous pouvons ainsi établir une analogie entre la *Somme Théologique* et l'aspect transcendantal de la saudade en émettant l'hypothèse qu'au-delà de sa spécificité émotionnelle et sentimentale, elle tente de dépasser son strict statut d'affect psychologique. Elle est le moyen d'accéder à un niveau supranaturel de l'âme par l'exercice de :

« La discipline qui considère les réalités entièrement séparées de la matière et la pure activité de l'intellect en acte et de l'intellect en puissance, celle qui est élevée à lui du fait de l'activité, tout cela ils l'appellent théologie, philosophie première et métaphysique, puisque cela se situe au-delà des réalités physiques. »<sup>194</sup>

De même, il existe une dernière catégorie regroupant les vertus cardinales, elles mêmes infuses, dont l'existence dépend de nos principes naturels, acquis, constituant autant de moyens « justes » qui nous permettent d'atteindre une fin supranaturelle.<sup>195</sup> Or, si l'on se réfère à cette distinction, nous pouvons également poursuivre notre hypothèse suivant laquelle la saudade, vertu par essence non acquise, est une faculté transcendantale – infuse – de l'être, qui aspire à une fin supranaturelle. Elle se distingue en ce sens de la mélancolie, par l'aspiration d'une fin qui élève l'âme dont la croyance réside justement dans sa possibilité d'espérance.

Réservée, jusqu'à la Renaissance, alors aux seuls manuscrits et incunables, la mélancolie va néanmoins progressivement se répandre sous forme allégorique peinte sur toile, voire à fresque, mais également, comme nous avons pu l'apercevoir chez Jérôme Bosch, sur divers supports mobiliers tels que plateaux de table, ou plateaux dits de mariés. C'est pourtant à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle qu'elle va gagner sa visibilité et sa légitimité : à travers une œuvre imprimée conçue à la manière d'un dictionnaire

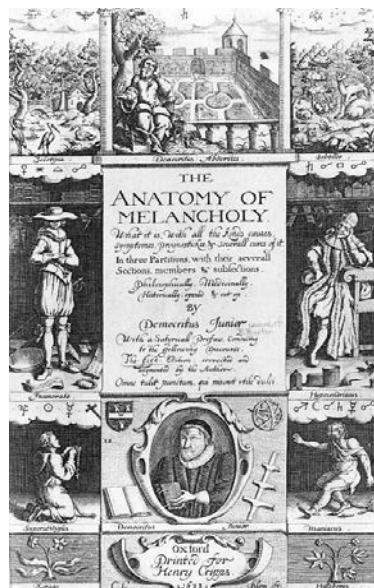
---

<sup>193</sup> *Ibid.*, pp. 377-380.

<sup>194</sup> Simplicios de Cilicie est un philosophe néoplatonicien grec du VI<sup>e</sup> siècle, connu pour avoir été l'auteur, entre autres, du commentaire sur la physique d'Aristote. Cette faculté intervient grâce au concours de l'intelligence, en tant que lumière infuse ou par la volonté, regroupant ce que la théologie thomasiennne nomme les inclinations infuses par en suivant son instinctus intérieur, le fidèle accorde son assentiment aux articles de la foi, ou se « livre » à Dieu, finalité également supranaturelle qui relève du principe de l'espérance. Ce principe est fondamental lorsque nous tentons de distinguer la saudade de la mélancolie vis-à-vis de la classification opérée par saint Thomas.

<sup>195</sup> *Ibid.*, pp. 383-385.

iconologique, qui agence par son contenu illustrations iconographiques et descriptions textuelles. Cet ouvrage diffusera, pendant près de deux siècles, tout un régime de codification allégorique à l'usage des peintres, graveurs et sculpteurs, destiné ainsi à « faciliter » leur tâche à l'aide d'un catalogue de figures allégoriques prédéfinies, chacune censée en incarner au mieux le thème. La mélancolie demeure en effet un objet d'étude scientifique, particulièrement inoculée dans les lettres et les arts. Deux œuvres célèbres témoignent, en ce sens, de cette inquiétude commune : *l'Anatomie de la mélancolie* de Richard Burton [Fig. 28], et *l'Iconologia* de Cesare Ripa, illustrée par Giuseppe Cesare, dit le Chevalier d'Arpin [Fig. 29].



28. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*,  
Frontispice de l'édition de 1638  
29. Cesare Ripa, *La Tempérance in Iconologia*,  
Edition vénitienne de 1603

Ripa décrit très minutieusement, les traits spécifiques et les caractères allégoriques des tempéraments et des passions. Pour imaginer de telles figures et développer cette nouvelle science des images, il s'appuie sur l'étude des hiéroglyphes, de la physionomie, des emblèmes, du symbolisme des couleurs, des bestiaires et des traités du Moyen Âge. Ces deux ouvrages accompagnent le développement du mouvement humaniste animé autour de Marsile Ficin, théoricien florentin particulièrement influent du cinquecento italien.<sup>196</sup> L'intérêt alors dévoué à la

<sup>196</sup> Giuseppe Cesare [1568 - 1640] est connu sous celui dit du Chevalier d'Arpin. Peintre maniériste italien, il sera fait chevalier du Christ par le pape Clément VIII et recevra le soutien du pape Sixte V. Le cardinal Aldobrandini l'emmène en France avec lui en 1600 et Henri IV lui décerne l'ordre de Saint-Michel. Nous savons que vers 1593,

philosophie aristotélicienne se dédouble de celui porté à la mélancolie, toujours approchée dans sa double polarité, artistique et médicale.<sup>197</sup>

*L'Iconologie*, imprimée initialement à Venise en 1593 connaîtra, tout comme son titre et son contenu, de nombreuses altérations et variations au cours des diverses éditions qui lui succéderont, non seulement en Italie mais aussi dans toute l'Europe Occidentale. Pour exemple, l'édition française, imprimée aux Pays-Bas, mentionne le titre *d'Iconologie ou Science des emblèmes, devises, etc.*, alors que l'édition anglaise imprimée à Londres en 1709 mentionne celui d'*Iconologie ou emblèmes moraux* [*Iconology or moral emblems*] [Fig. 30 - 31].<sup>198</sup>



30 - 31. Cesare Ripa, *Iconologia or Moral emblems*  
Frontispice de l'édition anglaise de P. Tempest. Londres, 1709

Le Caravage travaillera comme peintre de fleurs et de fruits dans l'atelier de Cesari, devenu membre de l'Accademia di San Luca en 1585. Cesari illustrera certaines des allégories xylogravées de Cesare Ripa qui paraîtront dans l'édition de l'Iconologie de 1603 à Rome. Cf. Marcel RAYMOND, *Marsile Ficin* (1433-1499), Paris, col. Les classiques de l'Humanisme-Les Belles Lettres, 1958 (réédité en 2007) ; et de Jean-Claude MARGOLIN/Sylvain MATTON, « Marsile Ficin et l'alchimie. Sa position, son influence » in *Alchimie et philosophie à la Renaissance. Actes du colloque international de Tours*, 4-7 déc. 1991, Paris, Vrin, 1993.

<sup>197</sup> Dans son article intitulé « Giorgio Agamben et la mélancolie, philosophie de la clinique », Eduardo Mahieu rapporte ainsi que « L'ambivalence est si forte que le scolastique Guillaume d'Auvergne transforme la mélancolie en objet de tentation lorsqu'il affirme que : « nombre d'hommes de grande foi désiraient ardemment la maladie mélancolique. » Eduardo MAHIEU, « Giorgio Agamben et la mélancolie, philosophie de la clinique », Centre d'Etudes Psychiatriques Henri Ey de Paris, octobre 2006. Consultable sur le site : [http://eduardo.mahieu.free.fr/2006/agamben\\_melancolie.html#11](http://eduardo.mahieu.free.fr/2006/agamben_melancolie.html#11)

<sup>198</sup> L'influence de l'Iconologie de Cesare Ripa sera de telle importance qu'elle connaîtra plusieurs rééditions successives, soit un total de 9 en Italie – de 1593, à 1764, et de 8 non-Italiennes, traduites et publiées notamment en Hollande en 1638, 1644 et 1699, deux françaises en 1644 puis en 1766 ; en 1704 et en 1760 en Allemagne, et comportera deux éditions anglaises publiées respectivement en 1709 et en 1779. L'édition anglaise à laquelle il est ici fait référence comporte un texte d'introduction transcrit par Rawn Clark et est conservée à la British Library. Nous pouvons également nous référer à l'édition récente de Cesare RIPA, *Iconologia*, Milan, P. Buscaroli, TEA, 1992.



Nous pouvons de plus souligner qu'au-delà du simple catalogue référentiel, elle remplit une fonction bien précise : réparties en 80 planches, chacune de ses allégories est suivie d'un commentaire descriptif destiné à : « Expliquer, dessiner et inventer. Ouvrage très utile aux Orateurs, Poètes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs et généralement à toutes sortes de curieux des Beaux Arts et des Sciences, enrichi et augmenté d'un grand nombre de Figures avec des moralités » comme nous l'indique le complément du titre de l'édition française.

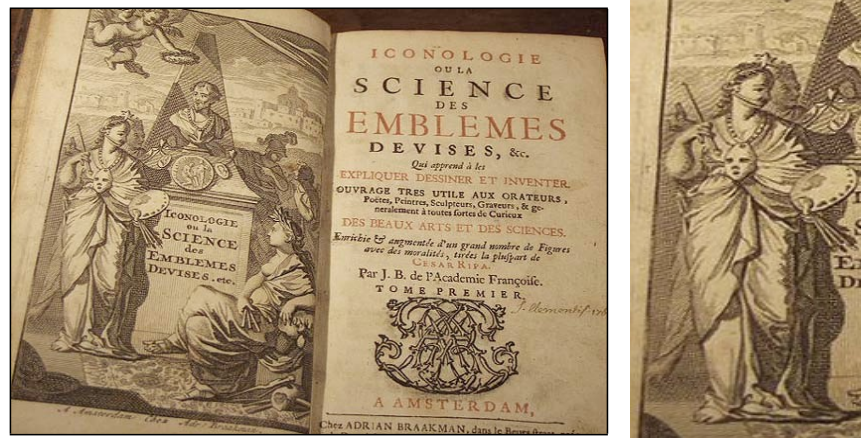
Imagination et invention se rapportent, dès lors, à une science dont le régime discursif se soumet à des règles de représentations et de classification rigoureuses, en dépit de leurs nombreuses variations successives. Une science à laquelle l'avertissement précédent semble répondre par l'illustration allégorique gravée du frontispice. Observons avec attention la figure féminine représentée à sa droite, tenant dans sa main droite un pinceau et dans sa main gauche une palette. Pendu à son cou, un masque – serait-il le symbole d'une science venant mettre le beau et le vrai à nu ? Ou bien encore le vestige d'une époque où « un nouveau point de vue avait dû se faire jour, transformant radicalement l'idée que l'on avait de la nature et de la valeur de l'état mélancolique [...] pour qu'apparut le "mélancolique mondain" qui, outre le masque de la mélancolie, se paraît de celui de la profondeur »<sup>199</sup> ? Son visage, surmonté d'une étoile, découvre alors une bouche bâillonnée par un ruban de tissu, nous laissant supposer que la contemplation d'une peinture ne peut être avant tout énoncée que par le regard, muet. Les images supplantent les mots, mais surtout la parole [Fig. 32 - 33].

Nous pensons dès lors, par la présence de ce masque, à ces vers d'Ovide qui ouvrent le premier chant des *Fastes*, célébrant le dieu Janus identifié au Chaos grec, né de la séparation des quatre éléments formant la matière première de l'univers – l'air, l'eau, la terre et le feu. Le corps de Janus est donc né de cette matière informelle, et son double visage fut marqué de la seule trace de l'état de confusion cosmique qui précéda sa venue au monde :

---

<sup>199</sup> Raymond KLIBANSKY, « L'arrière-plan intellectuel de la nouvelle doctrine », in *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 389.

« Mais quel dieu es-tu, comment te décrire, Janus à la double forme ? [...] Le dieu, un bâton dans la main droite, une clef dans la gauche, m'adressa, de sa bouche antérieure, les paroles que voici : "Poète assidu des jours, laisse toute crainte, apprends ce que tu veux savoir, et perçois le sens de mes paroles ". Les anciens (je suis une réalité très ancienne) me nommaient Chaos ; Vois combien lointains dans le temps sont les événements que je chante. À cette époque l'air lumineux et les trois autres éléments, le feu, l'eau et la terre, formaient un seul tout entassé.»<sup>200</sup>



32. *Iconologie ou la science des emblèmes*. Edition d'Adrian Braakman. Amsterdam, 1698. Paris, Bibliothèque Nationale de France

33. *Iconologie ou la science des emblèmes et devises*. Détail du frontispice

Janus est ainsi le dieu de tous les commencements – que les romains désignaient par le terme d'initia, lorsque celui-ci exprime l'idée de « passage » d'un état à un autre, en particulier. Selon Georges Dumézil, la conception bicéphale ou bifrontale du dieu, né du passage du chaos à l'ordre logique des choses peut s'expliquer notamment parce que « tout passage suppose deux lieux, deux états, celui qu'on quitte, celui où l'on pénètre. »<sup>201</sup> Nous retrouvons cette structure bicéphale parmi certaines figures allégoriques de Cesare Ripa, représentant entres-autres la *Théologie* et la *Mémoire*, deux figures allégoriques qui indiquent autant une tension qu'une continuité temporelle, mnémonique (par la connaissance, l'écriture et l'étude des anciens) que spirituelle [Fig. 34].

<sup>200</sup> OVIDE, *Les Fastes*, Livre I, 90-105, trad. et notes de R. Schilling, C.U.F, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

<sup>201</sup> Georges DUMÉZIL, « De Janus à Vesta », in *Revue Tarpeia*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 31 – 113.



34. Cesare Ripa, *Mémoire*. Extrait de *Iconologie, ou la Science des emblèmes*, Paris, 1698

L'allégorie bicéphale de la théologie associe quant à elle une figure au visage éveillé par les rayons lumineux du soleil, animé par la raison divine, à une figure à la tête penchée, méditative, à l'ombre de la raison [Fig. 35].



35. Cesare Ripa, *Teologia*. Gravure d'Abate Cesare Orlandi extraite de *l'Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa* de Piergiorgio Costantini. Pérouse, 1764-67

La lecture des allégories gravées de *l'Iconologia* procède d'une façon équivalente à celle des hiéroglyphes : chacune est ainsi encadrée soit d'un rectangle ou d'un cercle et incarne ainsi par son emblème une idée précise dont le signifié restera plus ou moins identique tout au long des diverses éditions, en dehors de toutes les variations de leur traitement stylistique ou des commentaires de leur notice. Les traits linéaires et modelés, plus ou moins accentués et précis, tendent néanmoins progressivement vers une véritable schématisation. Nous pouvons citer

pour exemple celui de l'allégorie représentant *L'âme raisonnable* [*L'Anima ragionevole e beata*]. Il s'agit d'une figure féminine à la tête voilée, surmontée d'un astre [Fig. 36]. Ses deux bras horizontaux, parallèles au sol, ne sont pas sans évoquer ceux d'un balancier, symbole de raison.<sup>202</sup>



36. Giuseppe Cesare dit le Chevalier d'Arpin, *Anima ragionevole e beata*  
In *Cesare Ripa, Iconologia*. Rome, 1603.  
Xylogravure sur bois. Paris. Bibliothèque nationale de France

Associant gravure, titre et texte, ces allégories sont donc conçues pour pouvoir être lues de manière unitaire, ne faisant qu'un, de la même manière que le cartouche hiéroglyphique, conjonction de signes/ symboles, désigne visuellement un son syllabique. Ainsi, l'une des descriptions allégoriques de Cesare Ripa mentionne d'ailleurs le nom de Piero Valeriano, auteur d'un autre dictionnaire intitulé *Les hiéroglyphiques* dont voici l'exemple suivant, imprimé à Lyon en 1615 [Fig. 37 - 38].

<sup>202</sup> Le commentaire de Ripa la mentionne et la décrit comme « Une demoiselle très gracieuse [qui] aura le visage couvert avec un voile très fin et transparent, le vêtement clair et luisant, au dos une paire d'ailes, et au sommet de la tête une étoile. Bien que l'âme, comme il se dit de la théologie, sa substance incorporée et immortelle, se représente néanmoins en ce meilleur mode, que l'homme lié ces sens corporels avec l'imagination, puisse la comprendre. » Et Ripa d'ajouter que : « Si la demoiselle est dépeinte comme la plus gracieuse, pour fait du créateur, qui est source de toute beauté, et pour exprimer qu'elle est, comme le dit Saint Augustin dans le livre de la définition de l'âme, une substance invisible aux yeux de l'homme, et forme substantielle du corps dans lequel elle n'est pas évidente, sauf si elle se comprend par certaines actions extérieures. Le vêtement clair et lumineux est [utilisé] pour exprimer la pureté et la perfection de son essence. Si on lui met l'étoile sur la tête, que les Egyptiens ont interprété par la même immortalité de l'âme, comme l'indique Piero Valeriano dans le livre 44 de ses Hiéroglyphes. » RIPA *op.cit.*, pp. 23-32.



37 - 38. Gian Piero Valeriano, *Les hiéroglyphiques*.  
Frontispice et extrait de planche de l'édition de Paul Frellon. Lyon, 1615

### 3.3. Melancolia mentalis et melancolia generosa

Nous venons de dresser un premier aperçu des différentes origines en fonction desquelles la mélancolie peut être identifiée. Si la saudade s'y apparente, par la manière d'affecter l'esprit de son sujet, elle s'en distingue principalement par sa localisation dans le corps, son caractère non- définitif, mais surtout par l'espérance du retour de son objet. Or, après avoir vu comment le régime de la mélancolie pouvait se construire tant dans ses formes d'expressions littéraires que dans son régime iconographique, il reste cependant un type de mélancolie auquel il nous faut prêter attention. Son développement se répand dans toute l'Europe méridionale et se maintient jusqu'à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il trouve lui-même ses racines dans le cercle néo-platonique de la cour des Médicis à Florence, pour se diffuser très rapidement non seulement en France, mais également dans l'aire luso-brésilienne. L'une de ses variations se rencontre dans ce que Raymond Klibansky nomme *Melancolia generosa*, et dont l'un des principaux propagateurs n'est autre que Marcile Ficin.<sup>203</sup>

<sup>203</sup> Disciples d'Aby Warburg, Erwin Panofski, Raymond Klibanski et Fritz Saxl vont en initier l'étude à Hambourg à partir des années vingt par une longue série d'analyses et de commentaires approfondis des multiples enjeux liés à la question mélancolique. Cette étude s'achèvera par une première publication vingt ans après, en 1964, de tous leurs textes réunis en une véritable « somme iconologique », sous le titre de Saturne et la mélancolie. La totalité du manuscrit sera publiée dans sa version finale simultanément à Londres où Fritz Saxl – grâce au transfert qui préservera la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg créée à Hambourg en 1926 dans son intégralité, à la suite du décès de Warburg en 1929 – fondera le fameux institut éponyme. Ces recherches seront d'autant plus

Le projet de Panofsky souligne ainsi l'étroite relation entre ce projet quasi encyclopédique et l'iconologie, autour de la figure de Saturne, qu'il relève tout au long des trois phases qui constituent son élaboration théorique, développées et énoncées respectivement en 1932, 1939 et 1955. Selon Sérgio Alcides :

« L'objectif de ce travail est d'examiner Saturne et la mélancolie à la lumière de ce "cadre" théorique, considérant son "histoire" et les différentes trajectoires de ses auteurs, en avançant certaines hypothèses sur leurs motivations et impasses et, encore, en vérifiant sa relation avec la méthode iconologique. »<sup>204</sup>

Cette nouvelle méthode herméneutique proposée par l'historien de l'art est empreinte à la fois de la philosophie Kantienne développée par Ernst Cassirer et de la sociologie de la connaissance proposée par Karl Manheim. Ces approches sont ainsi engagées afin de résoudre les impasses théoriques et épistémologiques présentes au sein des études sur l'histoire de l'art issues directement d'une tradition de la pensée allemande nourrie par des notions telles que *Esprit du temps (Zeitgeist)*, *Vision du monde* ou encore *Cosmovision (Weltanschauung)*, dont l'impulsion née au XIX<sup>e</sup> siècle se développa sous l'égide de Hegel et des recherches théoriques de Jacob Burckhardt.<sup>205</sup>

La question majeure qui n'avait pas été jusqu'alors discutée se rapporte à l'existence présupposée d'un tout transcendantal qui puisse être porté dans le champ des sciences des humanités [*Geisteswissenschaften*], et celui d'une science de

---

originales et novatrices qu'elles induiront de nombreuses modifications méthodologiques concernant notamment la manière et les ressources mises en jeu dans l'analyse d'un objet, indépendamment de son support, en regard non seulement de l'histoire de l'art proprement dite, mais aussi en considérant son contexte de production. Sergio ALCIDES, « Sous le signe de l'iconologie », in *Revue Topoi*, Rio de Janeiro, sept. 2001, pp. 132-142.

<sup>204</sup> Je traduis : « O objetivo deste trabalho é examinar Saturno e a melancolia à luz desse 'mappa' teórico, considerando sur 'historia' e as diferentes trajetórias de seus autores, avançando algumas hipoteses sobre suas motivações e impasses, e ainda, verificando sua relação com o método iconológico. » *Id.*, p. 136.

<sup>205</sup> Giovanni Careri est en effet que « Pour comprendre la démarche de Warburg, il faut donc commencer par se débarrasser de l'idée que l'art représente de façon emblématique une *Weltanschauung* qui aurait déjà trouvé sa forme dans la vie sociale, et essayer de montrer comment le dialogue entre les rites, les images et les mythes donne forme à quelque chose qui n'en n'avait pas jusqu'alors. » La notion de Pathosformel fut créée probablement en référence à Burckhardt, et apparaît parmi les écrits de Warburg dans un article consacré à l'Orphée de Dürer. Warburg utilise ainsi le terme de « conception de la vie » afin de rendre compte notamment « de ce qui n'a pas encore acquis une détermination précise mais qui "pousse" de l'affect vers la forme. » Et de souligner que : « La tentative de Warburg est précisément d'étudier le territoire mouvant dans lequel les affects et les formes se rencontrent et se constituent en figures : dans cette perspective, la notion de Pathosformel (formule du pathos) est décisive. » Giovanni CARERI, « Aby Warburg Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire » in revue *L'Homme* n°165, janvier 2003. Je renvoie le lecteur également vers l'article de Georges DIDI-HUBERMAN, « Sismographies du temps. Warburg, Burckhardt, Nietzsche », in *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, Paris, 1999, n°68, pp. 5-23, et vers l'étude proposée sur Aby Warburg, in Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

la culture [*Kulturswissenschaft*] qui en représente l'une de ses composantes. La méthode impliquait alors de choisir un objet appartenant à une époque donnée, et de l'utiliser comme moyen symbolique permettant de le contempler dans une totalité, en considérant tout un ensemble de critères qui nécessitaient alors d'une reconnaissance universelle afin de pouvoir être validée. Parallèlement à cette posture prise vis-à-vis d'un objet d'étude, est apparu le concept d'un *Vouloir d'Art* (*Kunstwollen*).<sup>206</sup> Ce concept théorique avait pour projet de conduire l'historien à dépasser la simple description des périodes stylistiques jalonnant l'histoire de l'art pour reconsidérer l'ensemble des arts plastiques suivant leur évolution générale.<sup>207</sup> Créée par Aloïs Riegl, reformulée par Karl Manheim, cette notion est utilisée par Erwin Panofsky comme un moyen d'interprétation « unificateur, synoptique et formateur »<sup>208</sup> qui réconcilierait la théorie de l'art à son histoire, à partir des modèles cognitifs que conditionnait historiquement la production des œuvres d'art.

En dépit d'une certaine densité théorique et conceptuelle, ce système d'analyse fera cependant l'objet de nombreuses séries de critiques, vis-à-vis de son application notamment, même lorsque l'iconologie constituera en soit un paradigme privilégié dont l'hégémonie ne cessera de croître dans l'approche principalement anglo-saxonne de l'œuvre d'art à partir des années quarante. Ainsi, la principale controverse soulevée par cette méthode d'analyse se rapporte au passage d'un niveau de « description pré-iconographique » vers un niveau d'« analyse iconographique », conduisant vers l'interprétation de l'œuvre tout en s'échappant de son *a priori* permanent.<sup>209</sup> Ceci reste également valable quant à la question du choix

---

<sup>206</sup> Nous pouvons remarquer que la notion de *Kunstwollen* a souffert elle-même d'un problème de traduction, notamment dans son interprétation tant les intentions de Riegl semblent elles-mêmes, selon Jacques Boulet. En effet, selon l'auteur : « Cet 'Un en devenir', Riegl l'a nommé *Kunstwollen* », et que celui-ci « [...] ne signifie ni volonté artistique ou volonté d'art, ni intention ou intentionnalité artistique, ni pulsion artistique ou impulsion esthétique [...] mais exclusivement et littéralement « vouloir d'art. » C'est un vouloir d'art dont le recours marque une opposition à l'explication de l'art en tant que résultat d'un « pouvoir-faire » déterminé uniquement par des causes externes : « [...] Car l'œuvre d'art n'est pas seulement l'œuvre artistique mais toute chose formée par l'homme, *alle gebilde durch Menschenhand umfassend*, le produit de l'art plastique au sens le plus large, *die bildende Kunst im weitesten Sinne*, l'art plastique au sens premier, c'est-à-dire l'activité qui donne forme à une substance. » Jacques BOULET in Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments*, col. Esthétiques, L'Harmattan, Paris, 2003, pp. 27-29.

<sup>207</sup> Wilhelm Worringer déclare quant à lui que : « La théorie positiviste du vouloir d'art (*Kunstwollen*) entendue comme l'élément actif de toute production plastique revêt une signification de la plus haute importance pour la recherche en histoire de l'art. » Wilhelm WÖRRINGER, « *Naturwerk und Kunstwerk* » in *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, trad. française *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 64.

<sup>208</sup> Ceci impliquera dès lors le fait que : « La composition formée entre les concepts de forme symbolique (Ernst Cassirer) et de volonté d'art (Aloïs Riegl), dans le degré herméneutique de l'interprétation selon trois niveaux (Karl Manheim) permettra une approche sûre de la signification plus transcendante de l'œuvre d'art, avec un saut du particulier à l'universel et la révélation respective des principes plus fondamentaux de la vision du monde en action à une certaine époque, dans un certain lieu. » ALCIDES, *op.cit.*, pp. 133-134.

<sup>209</sup> *Id.*, p. 134.

du matériel iconographique ou encore du type d'« intuition synthétique » dont l'influence peut orienter autant les hypothèses que le résultat final.<sup>210</sup>

Ce débat, repris notamment par Ernst Gombrich qui récuse l'idée de « style », comme l'expression émanant aussi bien d'une « personnalité collective » que d'un « système intégralement expressif », sera suivi par Carlo Ginzburg à partir des années soixante. Ce dernier exprime pour point principal de divergence le risque d'une perspective *universalisante* qui guiderait initialement l'interprétation d'une œuvre d'art particulière, prise au piège d'un cercle vicieux : à partir de notre connaissance « archivée » du monde, générale et déterminante en son temps, Panofsky sous-entend dès lors que cette vision du monde pourrait de même être connue, à l'inverse, à partir de l'analyse de cette même œuvre d'art. Comme le souligne Sérgio Alcides :

« La sortie de Panofsky et de son groupe fut de répondre aux critiques que le cercle vicieux apparent était, en vérité, un *circulus methodicus*, dans lequel chaque élément (le spécifique et le général) éclairait incessamment l'autre en progression continue. »<sup>211</sup>

Poursuivons notre propos autour de ce type de mélancolie connue comme *Melancholia generosa*, et de l'importance accordée à la représentation de Saturne – haute divinité cosmique et mélancolique.<sup>212</sup> Inclus dans un courant de pensée singulière de la mélancolie, Saturne rassemble en lui les prolégomènes d'une vision idéale, née à partir du moment où le monde humaniste tendait, selon Raymond Klibanski à :

---

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>211</sup> L'auteur argumente omment : « Ficino fut le premier à associer la " fureur divine " décrite par Platon aux considérations du péripathétique 'Problème XXX. 1' sur la mélancolie des hommes d'entendement supérieur. Le néoplatonicien florentin disait qu'en étant similaires au centre de la terre, la bile noire induisait l'âme à rechercher " au centre des choses singulières ", élevant la compréhension humaine aux choses les plus hautes, 'dans ce qu'elle est parfaitement conforme à Saturne, la plus haute des planètes'. La double condition physiologique et astrologique, pourtant, a approfondi la séparation entre l'âme et le corps, produisant des esprits supérieurement dotés pour le sublime et la contemplation transcendante. » Je traduis : « Ficino foi o primeiro a associar o 'furor divino' descrito por Platão às considerações do peripatético 'problema XXX, 1' sobre a melancolia dos homens de entendimento superior. O neoplatônico florentino dizia que, por ser semelhante ao centro da terra, a bile negra induzia a alma a pesquisar 'o centro das coisas singulares', elevando a compreensão humana às coisas mais altas, 'no que ela está perfeitamente conforme Saturno, o mais alto dos planetas'. A dupla condição fisiológica e astrológica, portanto, aprofundava a separação entre a alma e o corpo, produzindo espíritos superiormente dotados para o sublime e a contemplação transcendental. » ALCIDES, *op.cit.*, pp. 135-140. Cf. Raymond KLIBANSKY, « *Melancholia generosa* », in Erwin PANOFKY, Raymond KLIBANSKY, Frits SAXL, *Saturne et la mélancolie. Etudes historiques et philosophiques, nature, religion, médecine et art*. Londres, Thomas Nelson and sons Ltd., [1ère Ed. 1964], Paris, N.R.F. / Gallimard, 1989, p. 472.

<sup>212</sup> KLIBANSKY, *id.*, pp. 389-432.



« Élever la mélancolie au rang de force intellectuelle, c'était évidemment bien autre chose que de l'interpréter comme un état émotif et subjectif. Les deux tendances peuvent se combiner, dans la mesure où la valeur émotive de l'humeur sentimentale et voluptueuse peut s'enrichir de la valeur intellectuelle de la mélancolie contemplative ou artistiquement féconde, mais jamais l'une ne peut dériver de l'autre. [...] Toutes deux furent le produit d'un désir d'émancipation qui cherchait à libérer et à stimuler la personnalité individuelle et, par-delà, le phénomène prétendument parallèle de la personnalité nationale. »<sup>213</sup>

La dualité qui oppose alors la pensée humaniste – animée par la redécouverte de l'homme par la raison « déductive » – à la pensée scolastique médiévale marque dès lors une profonde rupture, à partir du moment : « où l'on mettait en question la valeur de la vie contemplative comme fin en soi, sans égard à un but. Le penseur du Moyen Age ne méditait pas afin de s'appartenir, mais afin de se rapprocher de Dieu.»<sup>214</sup> Ce mode de pensée *spéculative* est important pour de nombreuses raisons, exposées dans les gravures *Melencolia I* d'Albrecht Dürer [Fig. 39] ou la *Melencolia* de Hans Sebald Beham [Fig. 40].



39. Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, gravure, 23.9 cm x 16.8 cm. Vevey, Musée Jenisch.  
40. Hans Sebald Beham, *Melencolia*, 1539, gravure, 7,9 x 5,2 mm. Londres, Warburg Institute

<sup>213</sup> Et l'auteur d'ajouter : « Le but que se fixa l'humanisme – bien qu'il consentît tout à fait à rester dans les limites du dogme chrétien – était un but terrestre, et la méthode pour y atteindre fut une méthode rationnelle [...] La liberté humaniste pouvait soit se manifester dans les vertus d'un philosophe, soit trouver une expression séculaire dans les manières impeccables d'un courtisan, soit enfin se débrider dans les despotisme absolu d'un prince ; mais dans un cas comme dans l'autre, la notion de liberté signifiait l'épanouissement de la personnalité en un exemple caractéristique d'homme idéal, plutôt que le plein accomplissement de l'âme individuelle dans ce qu'elle avait d'unique. Le monde de l'humanisme était fait à la mesure de l'homme, c'est-à-dire qu'il était découvert, exploré et répertorié par la raison humaine [...] De plus il offrit une occasion de s'épanouir à un idéal que l'on définit, à l'époque, comme celui de la " dignité de l'homme ", et que l'on pourrait peut-être aussi appeler l'idéal de la souveraineté de l'esprit humain. » KLIBANSKY, *ibid.*, pp. 390-391.

<sup>214</sup> *Id.*, p. 392.

Selon quel mode se construit cette allégorie de la mélancolie et que faut-il en retenir ? En premier lieu, *la Melencolia I* de Dürer nous indique comment :

« La notion médiévale du vice d'« accidia » céda plus tard la place, dans Melencolia I, à l'idée humaniste d'une méditation qui ne consistait pas tant à fuir l'activité qu'à y renoncer. Ce n'est pas un hasard si la Renaissance allemande choisit "la mélancholie", c'est-à-dire la conscience des menaces et des souffrances de la vie, pour décrire, dans ce qui est son portrait le plus convaincant, la contemplation [...] L'éloge enthousiaste de la " vita speculativa " et le choix de saturne comme patron de la contemplation vont de pair avec la triste conviction que le chagrin et la lassitude sont les compagnons constants de la méditation profonde. »<sup>215</sup>

Ce renoncement s'oppose ainsi à la quête d'une « muse » inspiratrice qui rencontre une parfaite incarnation dans la figure de la *Gradya*, dont la survivance formelle fut méticuleusement étudiée par Aby Warburg. Au contraire, la *Melencolia* de Dürer renonce, quant à elle, à toute légèreté :

« Avec ses ailes d'ange, lourdement assise sur le sol, créature terrestre et céleste à la fois, élevée au-dessus de tous par ses dons intellectuels et pourtant encore infiniment éloignée de son objectif céleste, le personnage de Dürer, plongé dans l'immobilité de sa méditation, est soumis en réalité à une foule de tensions psychologiques, qui sont à la fois la condition et le tribut de sa vertu. Retrait élitaires du monde, sauvage solitude nocturne, mélancolie et deuil de l'imperfection terrestre, enfin aspiration au divin, telles sont les valeurs des états mélancoliques, que l'on peut prêter et que l'on a prêtées au personnage de Dürer [...] Dans la position intermédiaire qu'elle occupe, entre éléction et inféodation.»<sup>216</sup>

Son affliction s'accorde à une conception de l'être qui prévaut à l'époque de la Renaissance Italienne. Celle-ci est défendue principalement par Marcile Ficin et Pic de la Mirandole, qui en exhorte le principe de dignité particulière de l'homme. Exposée de manière claire dans son *Oratio de dignitate hominis*, elle est alors la faculté qui conduit l'homme vers sa propre création, selon : « l'usage vertueux de ses

---

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>216</sup> Peter-Klaus SCHUSTER, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, Tome 1, Berlin, Mann, 1991, pp. 388 – 394.

dons intellectuels, par la pratique des arts et des sciences, guidé par la juste mesure », usage grâce auquel « lui seul se fait véritablement homme, à l'image de Dieu même. »<sup>217</sup>

La *Melencolia* de Dürer reste aussi l'une des premières gravures dans laquelle d'exprime la notion moderne de « génie », née elle-même de la dualité de l'être où les deux pôles extrêmes du moi se confrontent, oscillant alors entre une exaltation extrême nommée *hubris* au propre doute de soi, plongeant son sujet dans un profond désespoir: « C'est en faisant l'épreuve de cette dualité que " l'homo *literatus* " découvrit un nouveau modèle intellectuel, qui reflétait cette disharmonie à la fois tragique et héroïque : le modèle du 'génie moderne'. »<sup>218</sup> Cette bipolarité trouve en Saturne sa figure parfaite de représentation. Le considérant alors comme l'astre le plus élevé, auquel seraient associées les âmes les plus nobles, la doctrine aristotélicienne fera de la mélancolie un principe anthropologique humaniste intégré à la conception de la dignité humaine. Toute absence sera considérée dès lors comme « une preuve d'insignifiance. »<sup>219</sup>

Si un principe *anthropologique* s'inclut dans une doctrine s'employant à définir la conception moderne de l'homme digne, cette approche intervient également dans la définition propre de la notion de génie au sein du champ littéraire et surtout poétique, autour du mythe du « martyr littéraire » lié, selon Edgar Zilsel, de manière étroite au statut des écrivains et de leur condition de production de l'ère moderne :

« La société et la mentalité de la Renaissance ne pouvaient concevoir la notion moderne de génie méconnu parce que les intellectuels de métier des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles dépendaient de leurs mécènes et méprisaient la foule des illettrés [...] Le culte de la personnalité de la Renaissance se maintient dans le cadre plus terre-à-terre des rivalités entre glorificateurs et mécènes. »<sup>220</sup>

---

<sup>217</sup> Yves BONNEFOY in Jean Clair [Dir.], *Mélancolie : Génie et folie en occident*, Paris, RMN/ Gallimard, 2008, p. 17.

<sup>218</sup> KLIBANSKY, *ibid.*, p. 395.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 396.

<sup>220</sup> Et Edgar Zilsel de commenter : « Certes, on aime associer l'immortalité et la parenté des grands hommes au mythe des cénacles célestes et à la mythologie du martyr, mais ces traits métaphysiques restent modestes. [...] La lutte de l'intellectuel contre la foule anonyme de ses concurrents, la quête spontanée d'un au-delà aux rapports de travail bourgeois, et la recherche de substituts aux croyances religieuses perdues ont alors transformé les idéaux de caste des lettrés de la Renaissance en une sorte de religion du génie. » Edgar ZILSEL, *Le génie: histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, trad. de Michel Thévenaz, Paris, col. Paradoxe, Éditions de Minuit, 1993, pp. 84-86. Un constat que l'anthropologie, par son application dans le champ de l'art, vient mettre au défi. Comme le souligne Giovanni Carreri : « Du point de vue de l'anthropologie, le postulat de la connexion entre images, rites et mythes n'est qu'une évidence ; le caractère 'vivant', expérimental, nécessaire et créatif de l'activité culturelle en est une autre. Cela ne va pas de soi pour l'histoire de l'art occidental qui, depuis Vasari, en a fait un domaine

La notion de génie associé à la mélancolie – qui n'est plus, dès lors, véritablement du ressort de l'humeur mais bel et bien de l'ordre d'une prise de conscience spécifique du sujet à son être trouve sa source dans l'expérience méditative et contemplative qu'elle induit à travers une posture significative du repli, voire même d'enfermement. Dans un article intitulé *La mélancolie, la folie, le génie – la poésie*, la mélancolie demeure, selon Yves Bonnefoy :

« Au plus profond, me semble t-il, une espérance à la fois toujours renaissante et sans fin déçue : mais moins dans celle-ci un vrai désir de « vrai vie » que le manque dans ce désir d'un réel besoin de se satisfaire [...] La mélancolie, c'est d'aimer une image du monde dont on sait qu'elle n'est qu'une image, et qu'elle prive donc de ce retour que l'on désire, c'est vrai mais sans en payer le prix. C'est de vouloir et ne pas vouloir ce retour : ambivalence plus spécifique de cette leçon d'exister que tout contenu particulier que la rêverie inhérente à cette dernière se donne. »<sup>221</sup>

Nous pouvons repérer ici de nombreuses similitudes vis-à-vis des caractéristiques présentes chez l'individu qui ressent de la saudade. En premier lieu, dans la mesure où elle est avant tout une conscience de la perte et du manque. Multiple, elle se différencie principalement selon l'objet auquel elle se rapporte: elle est aussi une propriété analogue qui se rencontre chez de nombreux êtres, de manière plus ou moins identique. Ceci étant, toute expérience de saudade reste singulière : son sujet, tout comme ses perceptions, change toujours. Chaque saudade contient une histoire non-répétitive ; tout phénomène de saudade se constituant sur

---

autonome régi par une téléologie propre, essentiellement réglé par des valeurs formelles et par la dominance absolue du génie individuel de l'artiste. » Et l'auteur d'ajouter : « Ce que l'anthropologie de l'image peut attendre de l'élaboration de la « méthode » inaugurée par Warburg pour l'art occidental est susceptible de provoquer un infléchissement du même ordre ; en déplaçant l'accent des seules 'fonctions' sociales des objets 'artistiques' vers la prise en compte de leur singularité complexe et vers la position 'de frontière' qui découle de cette complexité et les situe à la limite extrême de ce qui, dans une culture donnée, demeure de l'ordre du figurable et du dicible. » Giovanni CARERI, « Aby Warburg Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire », in *L'Homme*, n°165, Paris, Janvier 2003, p. 42. Pour Yves Bonnefoy : « La poésie, c'est le refus de la mélancolie, un refus sans cesse oublié mais sans cesse réaffirmé. C'est une voie qui se perd mais aussi le pas qui revient sur soi pour la retrouver, dans les buissonnements du grand rêve [...] C'est en effet de comprendre ce qu'est la poésie, et sa naissance dans l'art, et sa naissance dans l'art puis sa décision d'y survivre, qui permet de pénétrer une notion elle aussi bien occidentale, le génie, cet en plus dans le pouvoir de créer dont on dit volontiers que rien ne l'explique. » BONNEFOY, *op.cit.*, p. 16. <sup>221</sup> Yves Bonnefoy tente également de répondre à la question suivante : « Pourquoi a-t-on besoin de cette notion pourtant si énigmatique pour aborder les régions extrêmes de l'invention artistique ? [...] Nous employons ce mot, instinctivement, en présence d'œuvres au sein desquelles s'est aggravée la contradiction qui caractérise déjà l'attitude mélancolique, ce qui soumet l'ambiguïté que celle-ci aime bien à déchirement, à détresse. J'appelle génie cet *empiègement* de l'esprit dans le heurt de deux façons de comprendre l'existence dont l'une ni l'autre ne désarme. Un état de conscience qui n'est donc pas le don, reçu de quelque ciel, mais un questionnement que caractérise sa volonté courageuse de refuser l'aporie, et cela dans des actions, dans des œuvres. » *Id.*, pp. 15-17.

un mode propre et exclusif. Or, si cette possibilité modulatoire et transitoire la différencie de manière dynamique de la mélancolie, elle retire néanmoins une réelle complaisance et un véritable plaisir, tous deux puisés dans la tristesse pour ce qui est passé et/ou perdu. De la même manière que son expression naît d'une tension temporelle, la saudade induit une dualité sentimentale. Cette dualité peut être également éclairé par un aspect de la mélancolie commenté par Yves Bonnefoy pour lequel :

« La mélancolie veut et ne veut pas, ai-je dit, et elle ne cherche pas à s'arracher à ce dilemme, elle en jouit même, aussi tristement que ce soit. Savoir que l'ici et le maintenant, la finitude, sont la seule réalité qui ne peut triompher de son rêve. Mais c'est là une façon, pour quelqu'un de se préférer à l'appel qui lui vient des autres. Et la mélancolie se dissiperait si cet appel était véritablement entendu, comme la poésie le demande. »<sup>222</sup>

En ce sens, la conception de la saudade énoncée et argumentée par Antonio Tobias émet en elle-même une contradiction, en réduisant sa dimension métaphysique au simple souvenir individuel d'un objet concret, qu'il oppose à la réminiscence du souvenir d'un objet universel et abstrait. Pourtant, cette séparation est loin d'être évidente. En effet, si le souvenir subjectif et singulier d'un événement ou d'un être aimé dont il est ici question, provient toujours d'une expérience d'un objet concret ou d'un lieu, le souvenir peut en revanche être également celui d'une sensation, abstraite, que nous retirons d'une expérience, telle que la douleur par exemple. Chaque sensation se rapporte, en ce sens, à un souvenir formé avant tout à partir d'une re-présentation imagée (virtuelle dans ce cas), réminiscence de l'objet perdu ou distant. La Réminiscence peut être particulière, si le souvenir qu'elle éveille ne concerne qu'un seul être, mais devient universelle lorsque elle évoque un objet où un événement commun à plusieurs sujets qui en ont partagé l'expérience, comme celle de l'exil, par exemple.

Cette contradiction s'amplifie lorsque Tobias affirme que la saudade reste pour autant le propre de la volonté de chaque être : « – ni de loin – que l'amour générateur de saudade soit l'amour intellectuel ; mais au contraire, l'amour causeur

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, pp. 15-17.

de saudade doit être essentiellement humain, incluant aussi la participation de la volonté et des sentiments. »<sup>223</sup> Or, comme nous l'avons vu auparavant, le problème posé par la saudade réside justement dans le fait que son phénomène reste libre et indépendant de toute volonté. Il se perçoit au contraire par notre conscience à partir d'un ensemble de signes et d'indices – présents lorsqu'il s'agit d'une photographie par exemple – qui stimulent le souvenir de son objet et la sensation d'un manque. Toutefois, c'est cette même volonté qui permet à l'homme « digne » de rester maître de sa propre transformation, comme le précise Bonnefoy :

« Et voici une aporie bien plus difficile pour eux que la relation ambiguë qu'entretient le simple mélancolique entre la vie et le songe (...) apercevant, comprenant, de façon panoramique dans le passé et même dans l'avenir, nombre d'évènements dont furent ou seront causes des heurts des mêmes grandes pensées qui en eux se heurtent. »<sup>224</sup>

Que cette aporie put être l'objet de tous les maux mais aussi de toutes les craintes, elle devient à la même époque l'attitude qui ouvre l'accès ou revendique une forme de bonheur. Elle apparaît paradoxalement aussi comme le meilleur outil de combattre et d'oublier la mélancolie, de peur qu'elle ne réapparaisse. Paralysée alors par son reflet, nous pensons dès lors à cette autre figure mythique, *Méduse*, qui nous rappelle étrangement le dessein photographique, figeant le temps. Image *monstrante, monstruante*, pétrifiée par son propre reflet. Figée et neutralisée dans sa stupeur, la représentation apotropaïque de Méduse à la tête tranchée, endosse alors un rôle inversé, protégeant ainsi de la mélancolie son heureux détenteur, par son seul visage terrifiant qui concentre tout son pouvoir symbolique.<sup>225</sup>

Si la mélancolie ne cesse donc d'être perçue comme une faille potentielle de la psyché humaine – et cela, malgré la modification qu'elle opère, d'une approche

---

<sup>223</sup> Je traduis : « – nem de longe – que o amor gerador da saudade seja amor intelectual ; muito pelo contrário, o amor causador da saudade tem que ser essencialmente humano, incluído também a participação da vontade e dos sentidos. » Cf. TOBIAS, *op.cit.*, p. 10.

<sup>224</sup> BONNEFOY, *op.cit.*, p. 17.

<sup>225</sup> Les *Métamorphoses* d'Ovide reportent la légende de Méduse par la description donnée du petit-fils d'Acrisius reprenant le récit de Persée, à partir du vers 793 : « Ce visage hideux, je ne l'avais vu moi-même que réfléchi sur l'airain de mon bouclier ; et tandis que le sommeil versait ses pavots sur le monstre et sur ses couleuvres, je tranchai sa tête. » Cette idée de la monstruosité, se substituant à la beauté, est une punition infligée en raison du péché d'avoir profané un lieu de culte religieux. OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre IV, trad. G. Lafaye, Folio, Gallimard, Paris, 1992, pp. 772-793.

physiopathologique à celle de vertu poétique –, elle est dorénavant hissée au rang d'une faculté inspiratrice digne des âmes des plus sensibles qui anime l'inspiration de son sujet vers une issue à laquelle s'est heurté, pendant de nombreux siècles, l'esprit scientifique. Cette issue nous renvoie vers la question de la folie, et plus précisément, comment celle-ci, tout comme la mélancolie, trouva lieu de représentation dans l'image. Une question que nous pouvons étendre au sentiment et au phénomène de *saudade*. En effet, malgré son caractère non- définitif, celle-ci peut en revanche perdurer durant un temps plus ou moins bref, mais isolant progressivement son sujet du monde réel et sensible. Cet état d'âme peut se transformer en une véritable manie, qui n'est autre qu'une des formes dérivées de la folie. Nous pouvons amorcer notre argument par l'exemple d'une curieuse scène peinte par Jérôme Bosch, véritable farce corrosive et absurde qui n'a toujours pas perdu aujourd'hui sa force suggestive.

Cette pierre de folie, dont il est ici question, incarne bel et bien la tradition platonicienne d'une âme prisonnière d'un corps, lorsqu'il s'agit d'en étudier le caractère dysphorique (du grec *dys* signifiant « perturbé » et *phoros*, moyen de se comporter). Elle atteste de cette nécessité de vouloir non seulement comprendre ce dysfonctionnement à partir d'une observation extérieure, mais également d'en rechercher les causes au sein même de son lieu organique. De plus, si le développement de l'exploration anatomique ne cesse de croître et de se diffuser à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, à travers les planches anatomiques d'André Vésale, les tourments de l'esprit, quant à eux, s'appréhendent comme des dysfonctionnements « irrationnels », selon une relation de cause à effet, toujours de rigueur à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. L'extraction de la pierre de folie ou L'opération burlesque est un tondo inséré dans un cadre rectangulaire sur lequel est portée la mention : *Meester snijt die keie ras / Mijne name is Lubbert Das*, pouvant être traduite de la manière suivante : « Maître, opérez moi promptement de la pierre, mon nom est Lubbert Das »<sup>226</sup> [Fig. 41 - 42].

La scène représente donc une trépanation. Le personnage de l'escamoteur est coiffé d'un entonnoir, symbole de tromperie; il est assisté de deux personnages : un prélat, tenant une fiole de sa main gauche – le *gaucher* étant perçu comme une forme de dysphorie –, et une femme dont la tête est surmontée d'un livre, symbole de foi, de la médecine, et des connaissances dogmatiques. Du crâne du trépané est extirpée une

---

<sup>226</sup> Notons que dans la littérature flamande le patronyme de Lubbert est un quolibet employé pour désigner une personne niaise, un nigaud ou un sot.

tulipe, fleur que l'on retrouve également déposée sur la table. Ce pamphlet iconographique, satire du royaume de l'absurde et de la croyance aveugle n'est pas seulement l'apanage de l'époque gothique puisque son thème trouve écho à travers un épisode de l'Anatomie de la mélancolie de Richard Burton, traitant de l'hypocondrie d'une femme persuadée d'avoir englouti un cobra. Un air de cour français connu sous le nom de Passacaille de la folie, composé à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, relate également, tout en se moquant de manière ironique, de l'importance accordée à la folie, qu'elle soit vécue de manière douce ou cruelle :

« Je suis la folie, celle qui seule procure  
Plaisir et douceur, et bonheur au monde  
Ils servent mon nom, tous, plus ou moins  
Mais il n'y a personne, qui pense être fou. »<sup>227</sup>

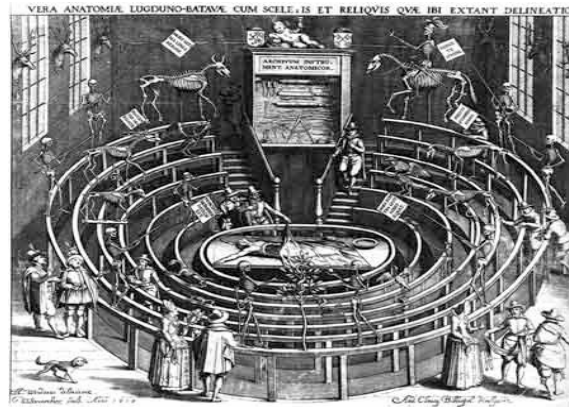


41 - 42. Jérôme Bosch, L'extraction de la Pierre de folie, ou L'opération burlesque, 1490. Huile sur toile, Madrid, Musée du Prado.

<sup>227</sup> L'air espagnol *Yo soy la locura* est un air de ballet qui fut composé et chanté par Henri le Bailly dont la réputation de chanteur virtuose était importante. Connue également sous le titre de « Passacaille de la folie », il était inclus dans le Ballet de la folie, dont trois airs sont publiés dans le Cinquième livre des Airs, mis en tablature de luth par Gabriel Bataille en 1614. Selon Vincent Dumestre : « Il a, sinon la basse obstinée, du moins une construction sur une basse aux motifs courts, répétitifs, dans le mode mineur, qui confèrent à l'air une sorte de religiosité... une forme quelque peu hypocondriaque de la folie. » DUMESTRE, *op.cit.*, pp. 12-13.



Le caractère théâtral et satirique de la scène de Jérôme Bosch, annonçant les farces de la *comedia del arte* populaire, n'est pas sans évoquer les futures représentations théâtrales gravées des séances anatomiques des humanistes italiens et hollandais. L'exploration et la connaissance du corps trouvent, tout comme la mémoire, dans ce dispositif théâtral, le lieu de représentation et d'exposition au centre duquel se trouve une scène entourée de gradins où le public peut observer et assister aux démonstrations médicales de l'estrade [Fig. 43]. Cette exploration du corps humain en fait, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, un objet empirique où se concentrent les gestes des médecins, et sur lequel convergent les regards attentifs. La folie va constituer un thème particulièrement prégnant dans l'histoire de l'art, présente sous toutes ses formes aussi bien en peinture, en photographie qu'au cinéma.



43. Anonyme, *The anatomical theatre of the University of Leyden*, Gravure sur cuivre, circa début XVII<sup>e</sup> siècle

Ainsi, l'*étrange étrangeté* du sujet jugé fou, dysphorique, résulte elle-même d'une mutation de sa condition : fustigée et châtiée par le dogme religieux, elle se constitue dès l'époque moderne comme un objet d'étude dont l'expérimentation requiert un usage et une mesure scientifique, disséquée par les outils chirurgicaux et les regards stérilisés de la médecine. Ainsi se clôt *L'énigme de Kaspar Haüser*, réalisé par Werner Herzog en 1974 : mort de ses blessures, après avoir été poignardé par son propre père – un notable local craignant que son identité ne soit découverte –, le corps de Haüser est livré aux mains des chirurgiens [Fig. 44 - 47]. Mêmes corps penchés sur la victime qu'ils trépanent pour en extraire le précieux cerveau, découpant et détaillant chaque lobe, afin de vérifier sa « non-conformité » soigneusement consignée dans un compte-rendu rédigé. L'exemple de Kaspar Haüser

nous invite également à envisager la folie par sa représentation photographique contemporaine autour de deux exemples particulièrement emblématiques. Il s'agit d'une part, d'une photographie signée par le photographe brésilien Claudio Edinger, et d'autre part, deux photogrammes extraits du film *San Clemente* réalisé en 1979 par Raymond Depardon en collaboration de Sophie Riestelhueber.



44 - 47. Werner Herzog, *L'énigme de Kaspar Haüser*, 1974, film 35 mm, couleur  
photogrammes extraits de la séquence finale de la trépanation de Kaspar Haüser.

La photographie de Claudio Edinger, intitulée *Juqueri*, du nom de la plus importante institution d'internement de déficients mentaux d'Amérique latine, nous présente une patiente, étendue sur le sol, à demi vêtue, le visage hagard et perdu dans le vide [Fig. 48]. Si cette photographie est dérangeante, à la limite du voyeurisme, elle a néanmoins pour intérêt rendre visibles ceux ce qui se dissimulent aux confins de l'institution d'internement. Cette photographie nous intéresse aussi pour deux raisons. Elle s'inclut, d'une part, dans un projet que le photographe estime être en marge ; un espace dans lequel, selon lui, se situe la véritable connaissance de l'homme. Edinger considère ainsi ce thème de la folie et de la marge comme le moyen d'accès conduisant vers une forme de transcendance, « une nécessité de se transcender, d'aller au-delà de ce qu'il est jour-à-jour, c'est sortir du stéréotype. Je ne

suis pas ce que la société détermine ce que je suis. [...] Nous sommes bien plus que ce que nous montrons. »<sup>228</sup>

Volonté publique de cacher ce qui ne saurait conforter l'esprit de raison commun, Michel Foucault notait ainsi que la question de l'internement à l'époque moderne était déjà un mode de contrôle de la folie et de ses sujets atteints, contraints à l'isolement. En effet, si le statut de la folie, tout comme celui de la mélancolie, bénéficia d'une certaine tolérance durant la Renaissance, en se fondant dans un univers où se rencontrait toute forme de risques et de peurs, la raison qui va traverser toute l'époque moderne fit en sorte d'en dissimuler toute présence, tout en exhibant son triste et monstrueux spectacle :

« L'internement cache la déraison, et trahit la honte qu'elle suscite ; mais il désigne explicitement la folie ; il la montre du doigt. Si, pour la première, on se propose avant tout d'éviter le scandale, pour la seconde, on l'organise. [...] Pendant la période classique, on la montre, mais de l'autre côté des grilles ; si elle se manifeste, c'est à distance, sous le regard d'une raison qui n'a plus de parenté avec elle, et ne doit plus se sentir compromise par trop de ressemblance. La folie est devenue quelque chose à regarder : non plus monstre au fond de soi-même, mais animal aux mécanismes étranges, bestialité où l'homme, depuis longtemps, est aboli. »<sup>229</sup>



48. Claudio Edinger, *Juqueri*, 1990. Tirage argentique. Collection de l'auteur

<sup>228</sup> Je traduis : « Uma necessidade de se transcender, ou seja, ir além do que ele é no dia-a-dia, isto é, sair do seu estereótipo. Eu não sou o que a sociedade determina que eu seja. O homem é muito mais complexo do que a aparência. [...] Todos somos muito mais do que mostramos. » Claudio EDINGER, entretien paru dans le journal O Estado de São Paulo daté du 26 janvier 1996, cité in Simonetta PERSICHETTI, *op.cit.*, p. 127.

<sup>229</sup> Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op.cit.*, pp. 194 -195

Cette « monstruosité » éclaire notre deuxième motif, qui se rapporte à la relation unissant le photographe à ce modèle bien particulier. Représenter le monde de la folie et de la marge implique une posture où une part de l'intime est mise en jeu. Edinger avoue photographier de manière « crue », à l'aide de flash, sans aucune concession. S'il ne recherche pas pour autant « le pire côté des choses », bien que cette posture puisse paraître surprenante, elle évite toute distanciation froide, puisque Edinger estime en ce sens que sa pratique photographique reste : « [...] plus délibérée que la majorité des photojournalistes [...] Je fais poser les personnes. Je suis l'opposé de Sebastião Salgado. Il déteste interférer, j'aime. Je trouve que cela est l'intimité. »<sup>230</sup> Pour Michel Foucault, cette contradiction qui enveloppe dès lors la folie relève d'une expérience particulière :

« Cette expérience n'est ni théorique, ni pratique. Elle relève de ces expériences fondamentales dans lesquelles une culture risque les valeurs qui lui sont propres – c'est-à-dire les engage dans la contradiction. [...] C'est ce qu'exprime bien le mot de déraison : l'envers simple, immédiat, aussitôt rencontré de la raison ; et cette forme vide, sans contenu ni valeur, purement négative, où n'est figuré que l'empreinte d'une raison qui vient de s'enfuir, mais qui reste toujours pour la déraison, la raison d'être de ce qu'elle est. »<sup>231</sup>

Le second exemple nous offre une posture bien différente. D'une part, parce qu'elle vient rencontrer la folie à l'intérieur même, pourrions-nous dire, de ce qui la dissimule, et la contrôle. Bien que nous ayons à faire ici à deux situations ou « degrés » de folie distinctes – un homme dissimulé dans sa veste dans la photographie de gauche, replié sur lui-même, refusant de se livrer au regard de son observateur, celle de droite nous montre un autre homme dissimulé sous les filets d'une cage de rétention –, ces deux épreuves nous montrent que les deux hommes, au nom de la raison psychiatrique, finissent par être exclus, de force ou de leur plein gré, de toute possibilité de liberté mais surtout de toute leur raison d'être, placés sous une constante surveillance aliénante [Fig. 49 - 50]. Comme l'observe le journaliste Vincent Ostria, cette impression de contrôle ininterrompu se renforce par le dispositif

---

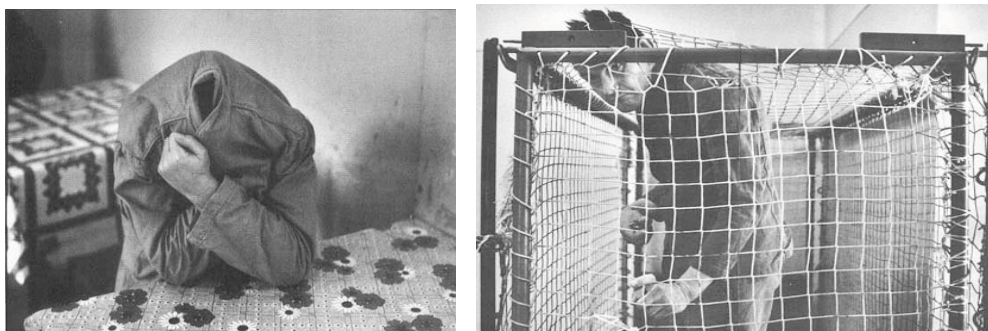
<sup>230</sup> Je traduis : « [...] mas deliberada do que a maioria das imagens dos fotojornalistas. [...] faço as pessoas posar. Sou o oposto do Sebastião Salgado. Ele detesta interferir ; eu gosto. Acho que intimidade é isso. » Claudio Edinger, cité in PERSICHETTI, *op.cit.*, p. 128

<sup>231</sup> C.f Michel FOUCAULT, *op.cit.*, p. 228

de tournage des images : « L'image, constituée en grande partie de plans-séquences, donne l'impression d'émaner d'une caméra de surveillance erratique qui filme tout ce qui se présente, suivant les allées et venues des pensionnaires. »<sup>232</sup>

Ces images nous renseignent d'autre part d'un aspect d'autant plus terrifiant que fascinant posé par le propre dispositif d'internement: terrifiant dans la mesure où : « ce geste qui faisait disparaître la folie dans un monde neutre et uniforme d'exclusion, ne marquait pas un temps d'arrêt dans l'évolution des techniques médicales, ni dans le progrès des idées humanitaires. [...] Il manifeste seulement ce qu'est, dans son essence, la folie : c'est-à-dire une mise à jour du non-être »<sup>233</sup> ; fascinant puisqu'il défie jusqu'à mettre en échec les propres fondements de notre raison. Quelle en est la condition ? Lorsque l'internement aboutit à mettre en œuvre : « La pratique qui correspond au plus juste à une folie éprouvée comme déraison, c'est-à-dire comme négativité vide de la raison ; la folie y est reconnue comme n'étant rien. »<sup>234</sup>

Elle retrouve ainsi dans l'image toute sa présence et sa force. Mais elle invoque de surcroît la possibilité d'une folie – et d'une détresse – qui se pense, ouverte vers d'autres horizons à travers lesquels l'homme peut contempler son époque, tout comme ceux qui, dans toute la diversité de leur comportement viennent composer cet étrange univers, invisibles et pourtant présents quelque part. Invisibles, comme ce mystérieux roi disparu dans le désert. L'énigme de la saudade continue pour autant de se rapprocher, tel le navire pessoïen d'Ulysse, lentement de notre rivage.



49 - 50. Raymond Depardon / Sophie Riestelhueber, *San Clemente*, 1977, 35 mm, noir et blanc

<sup>232</sup> Et l'auteur d'ajouter de plus qu'à travers ce dispositif : « L'œil de Depardon compose un récit sans commentaire, sans dramaturgie, sans volonté didactique. La simplicité des moyens, l'absence de ligne directrice évidente, la rigueur des plans dans leur durée produisent l'effet inverse d'un simple reportage : le film devient avec le risque d'esthétisme que cela comporte un objet éminemment artistique. » Vincent Ostria, « San Clemente de Raymond Depardon », in *Revue Les inrockuptibles*, n°106, Le 30 novembre 1979

<sup>233</sup> Cf. Michel FOUCAULT, *ibid.*, p. 317.

<sup>234</sup> *Ibid.*

## 4.1. Incarner l'indicible.

Nous parvenons au terme de cette première partie durant laquelle nous nous sommes attachés à cerner le sentiment de *saudade*, vis-à-vis de sa spécificité étymologique – confrontés au problème posé par son caractère intraduisible –, et ontologique tout en tentant de délimiter les liens et les différences pouvant le distinguer de son plus proche équivalent, la mélancolie. Néanmoins, il nous incombe à présent la tâche consistant à relever certains indices qui nous aideront à comprendre le mode et la relation à partir desquels ce sentiment peut non seulement délimiter une iconographie – et l'imaginaire qui lui reste lié –, mais être également répondre à certaines spécificités photographiques. Déceler dans l'image une possible présence de la *saudade* peut relever *en soi* d'une contradiction, en voulant rendre présent dans l'image ce qui est par essence indicible, absent, voire perdu. Parce que notre quête n'a pas pour enjeux de proposer une taxinomie, elle continue de s'avérer *a priori* aussi motivante, mystérieuse que difficile et opaque, tant la source des études, recherches et essais se tarie rapidement.

C'est pourquoi, avant même d'étudier d'une quelconque expression photographique de la *saudade*, surgissant depuis le « fond des images », référence faite à l'essai de Jean-Luc Nancy, il nous faut avant tout considérer la manière dont elle peut être perçue et résonner dans l'imaginaire. C'est découvrir par conséquent comment ce sentiment peut constituer un type iconographique particulier. Une tâche qui se heurte donc, en premier lieu, à l'absence d'études dédiées à ses possibles représentations et interprétations analysées de manière plus approfondie, dès lors que nous les confrontons et les comparons aux nombreuses études philosophiques, esthétiques, littéraires dédiées à la mélancolie. Cette difficulté serait-elle liée au fait que la *saudade* semble échapper, justement, à toute tentative classificatoire en tant que phénomène mystérieux et mouvant ?

Ce manque reste à combler à partir du moment où cette étude nous révèle toute la diversité des œuvres littéraires et artistiques, sans oublier toutes ces images-documents – que Michel Foucault désignait comme *documents-monuments* – qui en marquent implicitement la présence. Nous pouvons nous demander quelles sont les

motivations conduisant à consigner par l'image ce ne semble pouvoir, justement, être localisé, parce visuellement indicible, au risque de l'oubli ? Motivations que la lettre de la Saudade d'Almeida Júnior, ou encore l'énigme du sphinx de Carneiro, viennent paradoxalement légitimer.

En premier lieu, nous pouvons nous poser la question consistant à comprendre dans quelle mesure le sentiment subjectif de la saudade peut-il constituer, à travers l'image, une forme d'expression singulière. Nous abordons ainsi cette question selon une approche ayant recours aux études d'esthétique ou d'anthropologie particulièrement précieuses. Si notre propos n'a ni la prétention d'imposer une nouvelle histoire des pratiques photographiques, nous ne pouvons omettre en revanche de faire référence à certaines interrogations qui ont accompagné l'histoire de la photographie et plus généralement celle de l'usage de l'image – elles-mêmes soulevées par notre problématique. Celles-ci demeurent ainsi intimement liées aux questions de l'héritage, des influences et des ruptures esthétiques qui ont pu intervenir au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Cette confluence sera vérifiée ultérieurement en ce qui concerne, par exemple, la consolidation des mélanges interculturels dans lesquels les traces et les référents s'imprimèrent et se superposèrent en couches successives tel un palimpseste. Pour autant, Eduardo Lourenço estime que la saudade demeure l'une des expressions constantes de toutes les cultures lusophones :

« Dans toutes ses expressions, notre culture, dans ce qu'il y a de plus constant et de fondé, ne serait pas plus que la modulation de ce sentiment intense de fusion avec le monde, ou mieux, avec la nature, accompagné d'une conscience non moins intense de sa précarité, de joie dans la tristesse, de tristesse dans la joie. En somme, une modulation de cette manière particulière de sentir la vie que les Portugais résument dans le mot-mythe de sa culture, la saudade. Avec elle, l'énigme ne s'éclaircit pas, elle s'énonce.»<sup>235</sup>

---

<sup>235</sup> Je traduis : « Em todas as suas expressões, a nossa cultura, naquilo que tem de mais constante e fundo, não seria mais do que a modulação desse sentimento intenso de fusão com o mundo, ou melhor, com a natureza, acompanhado de não menos intensa consciência da sua precariedade, alegria na tristeza, tristeza na alegria. Em suma, uma modulação daquela particular maneira de sentir a vida que os portugueses resumem na palavra-mito da sua cultura, a saudade. Com ela, o enigma não se esclarece, enuncia-se. » Eduardo LOURENÇO, « Portugal como cultura » in *A Nau de Ícaro*, Lisboa, Gradiva, 2004, p. 38 Et Lourenço de poser la question complémentaire, cherchant à savoir : « Qui parle en elle ? De quelle expérience humaine dans un paysage particulier, une tradition, est la mélodie et l'écho, mille fois répété au long des siècles, et lorsque de laquelle tout sorti de nos mains ou de

Cette réflexion résume de façon précise ce que nous pourrions nommer *une raison de la saudade*. Néanmoins, ce parti – pris ne semble adopter qu'un seul point de vue, du à son seul caractère « constant » que nous serions tentés de qualifier de « luso-portugais ». Cette conception – recevable lorsqu'elle promulgue l'un des éléments prédominants de l'identité culturelle portugaise –, perd cependant sa pertinence lorsque nous changeons d'aire culturelle, car ni l'Histoire, ni les expériences sociogéographiques des pays lusophones, où la saudade trouve écho, n'indiquent ni une perception, ni une réception ressemblante à ce sentiment. En effet, comme le souligne Adelino Braz, si : « le terme saudade existe tel quel dans la culture brésilienne, considérant le fait que le Brésil et le Portugal partagent la même langue [...] Cela n'implique en rien que la saudade brésilienne ne soit pas à son tour l'expression singulière d'un fait culturel qui lui soit propre. »<sup>236</sup>

En ce sens, une telle position paraît traduire une certaine volonté de maintenir ce sentiment réduit aisément à son stéréotype, figé dans la simple dichotomie de joie et de tristesse. Or, la saudade n'a cessé d'être « unificatrice », qu'il s'agisse du lieu ou du mode d'expression qui la consigne. Pour exemple, une séquence particulièrement éclairante extraite du film autobiographique de Manoel de Oliveira, *Porto de mon enfance* [2001]. Le film est construit à partir d'un montage qui alterne images d'archives documentaires et séquences de fiction. Ainsi, à la suite de l'ouverture « orchestrale » du film, nous observons un plan-séquence présentant la maison familiale en ruine, lieu des souvenirs d'enfance du cinéaste, entrecoupé de plans filmés soit en temps réel, telle la statue de bronze d'Almeida Garrett, ou d'insertions d'extraits de films d'archive – mise en abîme d'un film dans le film –, dont la très belle séquence d'une ballade dans une allée de jardin public représentant Fernando Pessoa et l'écrivain José Régio [Fig. 51 - 54]. De Oliveira composa cette séquence comme une association de souvenirs mêlant images de lieux et « portraits » d'écrivains, sculptés et figés dans le bronze (João Batista de Almeida Garrett) ou réanimés durant quelques secondes par succession de photogrammes (Fernando Pessoa). Un montage par association qui rythme la séquence finale du film.

---

notre esprit – architecture, peinture, musique, théâtre, roman – apporta le réflexe. » Je traduis : « Quem fala nela ? De que vivência humana numa paisagem particular, uma tradição, é a melodia e o eco, mil vezes repetido ao longo dos séculos, e de que tudo quanto saí das nossas mãos ou do nosso espírito – arquitetura, pintura, música, teatro, romance – traz o reflexo. » *Id.*, p. 39.

<sup>236</sup> BRAZ, *op.cit.*, p. 67.





51 - 54. Manoel de Oliveira, *Porto de mon Enfance*, 2001, 35 mm, couleur. La maison familiale, la statue d'Almeida Garrett, et une ballade de Fernando Pessoa au jardin d'hiver.

Le parcours, fluide, filmé tout au long de la baie du Douro, est entrecoupé de deux autres courtes séquences additionnelles : une vue de l'estuaire du fleuve est ainsi associée au regard d'Henri le navigateur – roi mythique de l'épopée des grandes découvertes et de l'histoire du Portugal visible sur le panneau central du Triptyque de Saint Vincent peint au XV<sup>e</sup> siècle par Nuno Gonçalves –, et un plan de la bibliothèque du cinéaste [Fig. 55 - 62].

L'analogie ici opérée entre divers événements historiques, référents culturels et anecdotes intimes accorde une importance au regard contemplatif (porté sur l'Histoire de l'humanité et ce qui en garde indirectement une mémoire à travers les arts et la littérature), conscient de la fuite du temps inscrite au cœur de ses vestiges, mérite ici d'être soulignée. Car ressentir de la saudade, n'est-ce pas avant tout une expérience qui invite, en ce sens, non seulement à observer le passé dans le présent, mais suppose aussi une motivation à se projeter dans un futur plus ou moins proche (de son destin) et hypothétique (une énigme à résoudre) ? Cette posture jaillit ainsi à travers cette séquence qui s'achève par un léger travelling sur la bibliothèque et s'arrête sur la tranche du recueil de poésie d'Antonio Nóbrega, *Só*. Le film de Manoel de Oliveira reste aujourd'hui, en ce sens, l'une des plus belles métaphores poétiques et cinématographiques contemporaines de cette énigme.



55 - 62. Manoel de Oliveira, *Porto de mon Enfance*, 2001, film 35 mm, couleur, 2001  
Photogrammes extraits de la séquence finale

Néanmoins, force est de reconnaître que cette formule d'Eduardo Lourenço rend compte du souci d'évoquer la saudade dans sa dimension artistique : elle dépasserait son statut exclusivement sentimental afin d'être perçue comme une *motivation*, c'est-à-dire en tant que force inspiratrice qui interviendrait à l'origine même de ce que nous estimons être dès lors un principe poétique de l'œuvre.

L'intuition voulant que cette poïétique ne limite pas seulement au champ habituel des arts dits « majeurs » nous conduit ainsi à appréhender ses nouveaux supports de représentation afin d'y décerner sa présence inhérente. En conséquence, nous interrogeons (en réponse à l'énigme énoncée) la possible présence de ce sentiment dans l'image photographique et voir selon quel mode notre conscience le perçoit, à partir de symboles nourrissant son imaginaire.

Ce sentiment contient, comme cela pu être constaté jusqu'à présent, un signifiant complexe : dynamique et modulateur car *agissant*, dans notre perception de l'espace et du temps. Qu'elle soit autant exprimée par les mots que les images, sa dialectique dépasse sa simple contradiction. Car loin de toute structure sémantique figée, elle rend compte d'un état et d'un sentiment constamment réinventés, au moyen de ce que Gilbert Durand dénomme justement une *motivation*.<sup>237</sup> Or, si l'énigme de la saudade s'énonce en tant que telle, ne pas en réactualiser le sens, ni la force imaginative, cela n'implique-t-il pas qu'elle demeure en contrepartie obscure, trouble, bien que la saudade se ressente de manière claire, évidente? En conséquence : « si l'origine demeure indéchiffrée, ses manifestations sont patentes, et, bien qu'elles ne soient pas les seules qui constituent la trame de la culture portugaise, elles sont celles qui lui donnent ses lettres de noblesse. »<sup>238</sup>

Il nous reste alors à en apprécier toute la force visuelle et poétique, à défaut de la percevoir comme une forme figée, idéalisée, issue d'une « Mélancolie celtique, adoucie par le soleil du sud ? », voire même comme le « monologue du peuple en

---

<sup>237</sup> Gilbert DURAND, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Dunod, Paris, 1992. Nous faisons néanmoins référence à l'édition brésilienne, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, São Paulo, Martin Fontes, 2002.

<sup>238</sup> Je traduis : « Se a origem permanece indecifrada, as suas manifestações são patentes e, embora não sejam as únicas que constituem a trama da cultura portuguesa, são aquelas que lhe dão as suas letras de nobreza. » Id, p. 39. À défaut de rechercher une quelconque justification « partielle » de la saudade dans ses « quelques lettres de noblesse » par la relation qui la lie aux arts et à la littérature, nous pouvons ici adopter le conseil promulgué par Kant pour lequel : « Il en est qui, fiers de leur ancienne possession, et la réputant légitime par le fait, [...] jeteront sur lui un regard dédaigneux ; d'autres, qui ne voient jamais que ce qui ressemble à ce qui a été vu déjà, ne le comprendront pas, et tout se passera pendant quelque temps comme s'il n'était rien arrivé qui pût faire craindre ou espérer un changement prochain. » Emmanuel KANT, *Prolégomènes à toute métaphysique future qui aura le droit de se présenter comme science*, trad. J. Tissot, Paris, Librairie philosophique de Ladrangue, 1865, pp. 9-23. Ainsi, nous préférons appréhender la saudade dans sa dimension symbolique par laquelle nous opposons, en référence à Gilbert Durand, le fait que la saudade, en tant que sentiment né d'une pulsion individuelle : « a toujours un « lit » social dans lequel elle se rebelle, de tel mode que "le système projectif de la libido n'est pas une pure création de l'individu, une mythologie personnelle". » Dès lors, si elle est le fruit du désir du sujet pour son objet, envers lequel il se rebelle en raison du manque que sa distance implique, l'auteur nous explique de même que : « c'est, en fait, dans cette rencontre que se forment les « complexes de culture », qui viennent remplacer les complexes psychanalytiques. Ainsi, le trajet anthropologique peut indistinctement partir de la culture ou du naturel psychologique, une fois que l'essentiel de la représentation et du symbole soit contenu entre ces deux marques réversibles. » Cf. DURAND, *id.*, p. 42.

bordure de mer, divisé entre la rumeur des vagues et son silence ? »<sup>239</sup> Une telle position, nous semble-t-il, ne semble que renforcer, finalement, son propre archétype, simple reflet d'un idéal « saudosiste ». Nous tenterons justement de prouver qu'à la différence d'un monologue défendant une pensée repliée sur elle-même, la saudade – telle qu'elle se donne notamment à percevoir aujourd'hui à travers la photographie, loin d'un empire soupirant sur ces gloires lointaines –, renouvelle un dialogue vivant et dynamique.

Convoquons à présent convoquer le rôle joué par l'imagination. Et Gaston Bachelard de prévenir du piège de vouloir toujours désirer : « que l'imagination soit la faculté de former des images. Or, elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. »<sup>240</sup> Cette précision est importante puisqu'elle vient éprouver, en ce sens, la confiance communément accordée au pouvoir mimétique de la photographie. Dès lors, il s'agit de défier le piège de l'image comme simple reflet et apparence, au sens latin du terme, c'est-à-dire associée par les anciens à un *simulacre* de vie et d'éternel, afin d'exorciser toute finitude que la pensée de l'homme doit affronter dans sa conscience de la mort. Selon Régis Debray :

« Si l'étymologie ne fait pas preuve, elle indique. Latin d'abord. *Simulacrum* ? Le spectre. *Imago* ? Le moulage en cire du visage des morts, que le magistrat portait aux funérailles et qu'il plaçait chez lui dans les niches de l'atrium, à l'abri, sur l'étagère [...] Le *jus imaginum* était le droit réservé aux nobles de promener en public un double de l'aïeul. »<sup>241</sup>

Mesurer l'importance de la fonction de notre imaginaire nécessite de comprendre la relation que notre conscience entretient avec les images. L'apport offert par le champ anthropologique s'avère ici particulièrement précieux, notamment en ce qui concerne certaines allégories. L'imaginaire est défini par Gilbert Durand comme un « ensemble des relations d'images qui constituent le capital de

---

<sup>239</sup> Je traduis : « Melancolia céltica, adoçada pelo sol do sul ? Monólogo do povo à beira-mar, dividido entre o rumor das vagas e o seu silencio ? » Cf. LOURENÇO, *op.cit.*, p. 39

<sup>240</sup> Gaston BACHELARD, « Imagination et mobilité », in *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, Le livre de poche, 1992, p. 5.

<sup>241</sup> Régis DEBRAY, « La naissance par la mort » in *Vie et mort de l'image*. Paris, Folio Gallimard, 1992, pp. 27-28.

l'homo sapiens. »<sup>242</sup> Ainsi, la conscience depuis laquelle nous nous représentons tout environnement extérieur diffère selon la manière dont nous percevons tout objet : elle peut être de type *direct*, si l'objet « capté » dans le réel est représenté immédiatement à l'esprit, par notre perception ou une sensation.

Elle est au contraire de type *indirect* si cette représentation ne provient pas directement depuis nos sens mais détournée via le souvenir, le rêve, une idée mystique, signalant simplement l'objet. Tout comme il existe également plusieurs degrés de conformité au réel, l'image sera ainsi considérée comme adéquate, entendue en tant que présence perceptive, soit une copie fidèle de la sensation. Par opposition, elle est qualifiée inadéquate si sa perception nécessite une représentation de l'objet par l'image. C'est principalement à travers elle que le symbole apparaît. Il est d'ores et déjà intéressant de remarquer que l'image peut être à la fois signe et symbole, lui-même un signe particulier. Mais si « le signe est arbitraire dans le langage, il n'en va jamais de même dans le domaine de l'imagination qui a besoin pour s'exprimer d'images, en elles-mêmes, porteuses de sens. »<sup>243</sup>

Parce que l'imaginaire apparaît dès lors comme une véritable structure *rhizomatique*, Gilbert Durand explique, dans son étude intitulée *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, les raisons qui le conduisent à recourir au champ de l'anthropologie. D'une part, afin : « d'étudier les motivations symboliques et tenter de donner une classification structurelle des symboles. »<sup>244</sup> Mais aussi désireux, d'autre part, de se libérer de ce qu'il considère être une querelle méthodologique opposant culturalistes et psychologues.<sup>245</sup> Ceci, afin de « tenter d'apaiser, en nous incluant dans un point de vue anthropologique pour lequel "rien de l'humain devrait

---

<sup>242</sup> Cf. DURAND, *id.*, p. 40.

<sup>243</sup> Martine XIBERRAS, *La pratique de l'imaginaire, lecture de Gilbert Durand*. Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2002, p. 30.

<sup>244</sup> Cf. DURAND, *ibid.*, p. 40.

<sup>245</sup> Gilbert Durand se réfère ici à une querelle existant entre les partisans d'une méthode dite « psychogénétique » – dont l'objet d'étude se rapporte à : « la construction de toutes les notions essentielles ou catégories de la pensée dont on peut chercher à retracer la genèse au cours de l'évolution intellectuelle de l'individu, entre la naissance et l'âge adulte » –, opposés à ceux plus favorables à une méthode dite « sociogénétique », dont l'objet vise non seulement l'étude des processus de production et de réception des œuvres, mais également de ses différentes modalités d'intervention, les institutions ou les problématiques. Jean Piaget estime pourtant que sociogenèse et psychogenèse entretiendraient des liens étroits, aux multiples possibilités : « Toute pensée logique est socialisée parce qu'elle implique la possibilité d'une communication entre individus. Mais de tels échanges interpersonnels procèdent à partir de correspondances, réunions, intersections, et réciprociétés, c'est-à-dire, à travers les opérations. Il y a ainsi identité entre les opérations intra-individuelles et inter-individuelles qui constituent la co-opération au sens propre et quasi étymologique du mot. » Jean PIAGET, « Commentaires sur les remarques critiques de Vygotsky » in *Vygotsky aujourd'hui*, J.P. Bronckart, et B. Schneuwly, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, 1992, pp. 120-137. Cf. Jean PIAGET, *Introduction à l'épistémologie génétique. La pensée mathématique*, T. I. Paris, PUF, 1950, p. 17.

être étrange", une polémique à base de susceptibilités ontologiques. »<sup>246</sup> Pour cela, Durand préconise un « trajet anthropologique », soit « un échange incessant qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives qui émanent du milieu cosmique et social. »<sup>247</sup> Cette position, qui incite au recours d'une démarche pluridisciplinaire, comme nous l'explique Roberto da Matta :

« Faire une anthropologie de la saudade est tenter de comprendre les catégories qui commandent l'intellect et l'action, la théorie et la pratique, l'événement et la structure, [...] Dans le fond, je désire réaliser une anthropologie qui ne montre à peine la société comme un système économique ou politique, mais comme une totalité complexe qui quelquefois se révèle de l'intérieur : illuminée par réflexion. »<sup>248</sup>

Dès lors, tenter une approche de la saudade par cette approche pluridisciplinaire revient alors à apprécier le mode selon lequel son objet peut se présenter et surgir dans l'imaginaire. Elle s'avère elle-même complexe puisque « la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet », d'une part, et parce que « les représentations subjectives s'expliquent "par les accommodations antérieures du sujet" au milieu objectif », d'autre part.<sup>249</sup> Nous pouvons ainsi déjà déduire que la saudade, nécessite en ce sens d'une motivation, stimulée à partir d'un symbole perceptible et compréhensible de manière objective et universelle. Dès lors, cette approche demeure, selon da Matta, avant tout : « une aventure de sensibilité, et non juste un effort de recherche par les archives » qui conduit, pour cette raison, l'auteur à penser la saudade comme « une construction culturelle et idéologique. Comme une catégorie de pensée et d'action [...] et comme un mot doté d'une capacité performative. »<sup>250</sup>

---

<sup>246</sup> Les susceptibilités ontologiques mentionnées ici se rapportent à : « une ontologie culturaliste qui n'est rien d'autre qu'un spiritualisme camouflé, ou une ontologie culturaliste qui, généralement, n'est pas plus qu'un masque d'attitude sociologiste, l'une ou l'autre de ces attitudes se résolvant en ultime analyse dans un intellectualisme sémiologique. » Cf. DURAND, *ibid.*, p. 40.

<sup>247</sup> Je traduis : « A incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objectivas objetivas que emanam do meio cósmico e social. » *Id.* p. 41.

<sup>248</sup> Roberto da MATTA, « Antropologia da saudade », in *Conto de mentiroso. Sete ensaios de anthropologia brasileira*, *op.cit.*, p. 17.

<sup>249</sup> Jean PIAGET, *La Formation du Symbole chez L'enfant. Imitation, Jeu et Rêve, Image et Représentation*. Genève, Delachaux & Niestle, 1976, p. 219. Cité in DURAND, *op.cit.*, p. 41.

<sup>250</sup> L'auteur précise qu'il faut entendre ici la « capacité performative » (*capacidade performativa*) au sens employé par John Langshaw Austin. Cf. da MATTA, *op.cit.*, p. 19. La notion de « performativité » fut développée par John



Mais que devons-nous précisément entendre par motivation ? C'est une image qui demeure, pour Durand, toujours un symbole parce qu'elle est toujours motivée de manière intrinsèque. Gilbert Durand définit cette motivation comme le résultat d'« une catégorie compacte [...] de détermination, tels que "les signes". »<sup>251</sup> Le signe peut être alors de nature distincte : *arbitraire*, lorsqu'il n'existe aucun sens univoque entre son signifiant (ce qui le contient) et son signifié (son contenu), tel qu'un signal ou un mot. Par contre, il est dit *allégorique*, lorsque l'image qui le contient, se réfère à un sens particulier où à une chose sensible. Bien qu'ils consignent en eux une part de réalité représentée, les signes renvoient néanmoins à une réalité qui ne peut être représentable. Commune à la fois au symbole et à l'allégorie, ce « sensible reconduit » induit alors un passage du figuré (le contenant) au signifié (le sens). Or, ce qui distingue ici l'allégorie du symbole trouve son explication par son caractère *exclusif*, éloignant ainsi l'image de son sens dissimulé ; le symbole, au contraire *inclusif*, nous ramène au cœur de son signifié.

Ces deux caractères peuvent néanmoins être agencés, par exemple, dans certaines personnifications allégoriques. C'est le cas de deux toiles peintes par José Theophilo de Jesus, originaire de l'État de Bahia, représentant deux allégories de continents : l'Europe et l'Amérique [Fig. 63 - 64]. Ces deux allégories, véritables idéalizations issues d'une conception idéologique du monde au XVIII<sup>e</sup> siècle, est d'autant plus surprenante que le peintre originaire du Brésil, soit lui-même empreint d'un imaginaire somme toute européen, formé à l'académie de dessin de Lisbonne.

---

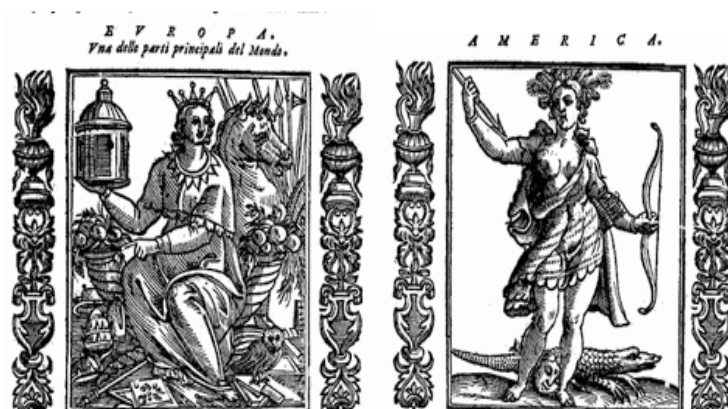
Langshaw Austin lors d'un cycle de douze conférences prononcées à Harvard en 1955, lors desquelles il définit le terme de « performatif » comme dérivé du verbe anglais « to perform » qu'on emploie [...] avec le substantif 'action' [...] indique que produire l'énonciation est exécuter une action. », John Langshaw AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane. Paris, Seuil, col. Points Essais, 1970, p. 42. Concentré autour des « actes de discours » (speech acts), Austin, conscient de toute la variété des actes que nous pouvons accomplir par la parole, prouve qu'au sein des énonciations considérés traditionnellement comme affirmations, leur degré de reconnaissance varie selon leur caractère de vérité ou fausseté, qu'il désigne comme énonciations « constatatives. Parce qu'elles ne sont pas considérées comme telles, ces affirmations visent en réalité à « faire » quelque chose. Austin se propose donc de désigner par le terme de performatif toute affirmation (non considérées comme telles dans le sens classique du terme) visant, dans la réalité à « faire » quelque chose. Pour que cette énonciation atteigne son but visé, elle nécessite néanmoins le concours d'autres facteurs, en dehors des paroles elles-mêmes, comme, par exemple, le contexte de leur énonciation, primordial, tout autant que l'énonciateur.

<sup>251</sup> DURAND, *op.cit.*, p. 32.



63 - 64. José Theophilo de Jesus, *Alegoria da Europa e Alegoria da America*. Huiles sur toiles. Date inconnue. Salvador da Bahia. Musée des Beaux-arts.

Ces représentations approuvent, de fait, une vision idéalisée du paysage – qui se perpétue comme nous le verrons par les artistes qui viendront composer dès 1814, la célèbre mission artistique française mandatée à Rio de Janeiro –, repérable dans le traitement des vues de Rio de Janeiro telles qu’elles peuvent apparaître chez un peintre tel que Nicolas-Antoine Taunay. Or, lorsque nous observons un peu plus attentivement ces deux allégories, nous constatons que le corpus des symboles qui les composent reprennent une tradition iconographique présente également dans le répertoire iconographique de Cesare Ripa, inscrites dans la rubrique intitulée « continents » [Fig. 65 - 66].



65 - 66. Cesare Ripa, *Europa et America*, 1645. Gravures de C. Tomasini.

Nous retrouvons l’Europe, *Une des parties principales du monde*, à la tête couronnée des chiffres du soleil et vêtue d’une longue robe au col étoilé ; elle siège en majesté entre deux cornes d’abondance. À ses pieds sont éparpillés à nouveaux les instruments de mesure de la connaissance. Nous reconnaissons en fond le traditionnel bouclier retenant des lances, symbole de sa puissance. Une chouette



située près de son pied gauche nous indique sa prudence. L'Amérique, bénéficie d'un traitement plus modeste, représentée dans son plus simple appareil vestimentaire, indigène stylisée à la mode européenne. L'Amérique est vêtue, quant à elle d'un costume rudimentaire, assise dans un paysage mélangeant animaux européens et animaux sauvages d'Amérique du Sud.<sup>252</sup> Amazone coiffée de plumes, tenant un arc d'une main et une flèche de l'autre, flanquée d'un crocodile et d'une tête humaine aux yeux fermés entre ses jambes, suggérant son rappelant son goût lointain pour l'anthropophagie, en référence aux deux portraits de rois gravés par André Thevet lors de l'expédition de la France Antarctique [Fig. 67 - 68].



67 - 68. Les rois *Quoniambec* et *Nicolabsou*,  
Miniatures attribués à André Thevet.  
Gravures sur cuivre, circa 1594-1630. Collection particulière.

<sup>252</sup> André THEVET, *Les Vrais Pourtraits et Vies des hommes illustres Grecz, Latins et Payens, recueilliz de leurs tableaux, livres, medalles antiques, et modernes*. Paris, Jacques Kerver et Guillaume Chaudière, 1584. Nous pourrions également consulter l'ouvrage : *La Cosmographie universelle d'André Thevet, cosmographe du Roy*. Paris, Pierre L'Huillier et Guillaume Chaudière, 1575. Réédition partielle par Suzanne LUSSAGNET, A. Thevet, *Le Brésil et les Brésiliens*. Paris, col. Les Classiques de la colonisation, PUF, 1953. Cf. Franck LESTRINGANT, « L'Histoire d'André Thevet, de deux voyages par luy faits dans les Indes Australes et Occidentales », article rédigé dans le cadre du Colloque International Voyageurs et images du Brésil organisé à la Maison des Sciences de l'Homme à Paris, le 10 décembre 2003. Cet article est consultable sur le site : [www.editions-villegagnons.com](http://www.editions-villegagnons.com)

Nous avons donc affaire à une représentation de l'autre continent qui ne peut éviter l'écueil d'une vision utopique qui annonce celle d'une nature bénéfique à l'homme, hors de tout vice moral et de toute corruption sociale, prônée par Jean-Jacques Rousseau. Il est intéressant de relever de plus le fait que ces allégories, rendent compte non seulement d'un regard typiquement européen porté sur le monde, de surcroît à travers les yeux d'un peintre natif du Brésil. Mais aussi d'une Europe présentée comme la « mère » patrie du progrès et des bienfaits de la civilisation, dont nous pouvons encore apercevoir les marques et les référents au sein de la photographie brésilienne du XIX<sup>e</sup> siècle. Au contraire du caractère arbitraire du signe, l'image est donc toujours symbole par sa motivation, c'est-à-dire par la possibilité que possède le symbole à rendre concret, de produire une forme « déterminée » à ce qui est impossible de percevoir. En tant que signe concret, il possède une forte capacité suggestive ouvrant, entre-autre, l'accès à la connaissance, ce que Durand désigne par épiphanie, soit une apparition qui donne lieu à l'indicible au sein de son signifiant :

« J'écrivais jadis, le symbole est l'épiphanie d'un mystère. Le sens inexprimable s'exprime en se localisant dans le symbolisant. Mais toute localisation lexicale nécessite à son tour de se lester de sens. L'œuvre du poète et de l'artiste localise, celle du mythicien synchronise, ils capturent le sens dans les réseaux inépuisables de l'expression. »<sup>253</sup>

Si notre quête trouve sa raison d'être l'énigme consistant à localiser dans l'image photographique un simple objet localisé « clairement et distinctement », et reste dénuée de cette « objectivité lourde » qui symbolise le sentiment de saudade, du fait de malgré la supposée complexité de son expression, cela peut s'expliquer dans la mesure où notre objet semble émaner d'un réel couvert d'un voile. Selon Durand, cet objet est « "voilé" par sa charge plus grande de sémantité ». Par là-même, il est plus " complexe " : "l'ailleurs" est plus compliqué que " l'ici-maintenant " des localisations spatio-temporelles. Parce que, par définition, l'ailleurs fonde l'altérité, fonde la dualité qui est l'amorce de toutes les pluralités. »<sup>254</sup>

---

<sup>253</sup> Gilbert DURAND, *L'imagination symbolique*. Paris, PUF, 2003, p. 64.

<sup>254</sup> *Id.* p. 65.

#### 4. 2. Le souffle ténu de la sensation

Le rôle important rempli par le symbole, dans la relation qu'il tisse, par réseaux, vis-à-vis de l'espace de l'imaginaire, se révèle particulièrement important. Sa fonction consiste donc à donner une forme *imagétique* concrète à ce qui reste au demeurant de l'ordre du virtuel. Notre quête se précise : il s'agit bien de donner une forme visible possible à quelque chose qui, *a priori*, n'a de forme imagée que dans le souvenir, ressenti comme sensation. Car, à la différence de sentiments précis comme peuvent l'être la joie, la tristesse, la mélancolie, du fait de sa complexité sémantique (par son jeu signifié / signifiant) et ontologique (comme essence), la saudade semble au contraire échapper et désobéir à toute intention, ne répondant qu'au simple phénomène de la sensation et du souvenir. Il nous faut donc lui donner lieu, une épiphanie, comme nous le suggère Gilbert Durand. À l'image de remplir cette possible fonction.

Pour autant, il nous incombe également la tâche de comprendre ce en quoi la conception et la sensation de la saudade diffère-t-elle entre le Portugal et le Brésil, mais aussi dans quelles conditions peut-elle être décelée chez son référent culturel Français. Si une « coupure symbolique » de sa source originale doit être effectuée, coupure que nous mettrons plus ouvertement en œuvre en seconde partie de notre étude, ce parti pris nous aidera à mieux entendre comment certains aspects de la saudade se sont transformés en véritables mythes inaliénables.

Sentiment rationnel par sa dimension morale chez Dom Duarte, en tant que « sentiment du cœur qui vient de la sensualité, et non de la raison »<sup>255</sup>, la saudade inclut une échelle temporelle flexible entre le passé et le futur. Universelle et transcendante chez Dom Francisco Manuel de Mello, elle se transforme en une véritable mythologie dans Les Lusiades de Camões. Partagée entre deux figures proéminentes, séparées par les siècles et distinctes dans leur mode d'apparition dans l'imaginaire lusophone, son mythe se concentre dans les figures des rois *errants* Ulysse et Dom Sébastien. Cette dimension mythique, incluse dans la construction de l'histoire lusophone, sera appelée vers un long destin, relayée par le mouvement Romantique qui fera de Camões un « héros » national, lié au mythe du roi disparu, incarné par la figure

---

<sup>255</sup> Afonso BOTELHO – António BRAZ TEIXEIRA [orgs.], *Filosofia da saudade*. Lisboa, col. Pensamento Português, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986. p. 14.

fondatrice du sébastianisme. Réactivée par Almeida Garrett qui l'associe à un idéal patriotique, elle incarne dès lors « le corps et l'ombre de l'âme portugaise », le substrat d'une conscience nationale et d'une âme d'un pays qui « n'a pas d'autre destin que la recherche de lui-même ».<sup>256</sup>

Si la saudade est éprouvée différemment, son signifié se rapporte toujours au même substrat universel : la perte ou l'absence de l'être aimé, d'un ami, d'une terre lointaine ou d'un moment jadis vécu. Et Roberto da Matta d'insister ainsi sur le fait que :

« La saudade est donnée collectivement. Elle est à l'intérieur et en dehors de nous, telle comme nous sommes tous inclus (et extérieurs) au sein d'une immense saudade collective qui nous englobe et nous fait hésiter et se méfier des visions très positives du futur, systématiquement idéaliser le passé [...] de toujours confronter négativement passé et futur, discutant peu du lieu du présent et du présent comme lieu. »<sup>257</sup>

Cette contradiction révèle aussi le fait qu'elle peut aussi se constituer comme l'expression collective « obligatoire » d'un sentiment particulier que Marcel Mauss identifie comme suit :

« Une catégorie considérable d'expressions orales de sentiments et d'émotions n'a rien que de collectif, dans un nombre très grand de populations, répandues sur tout un continent. Disons tout de suite que ce caractère collectif ne nuit en rien à l'intensité des sentiments, bien au contraire. [...] Mais toutes ces expressions collectives, simultanées, à valeur morale et à force obligatoire des sentiments de l'individu et du groupe, ce sont plus que de simples manifestations, ce sont des signes, des expressions comprises, bref, un langage. »<sup>258</sup>

---

<sup>256</sup> Eduardo LOURENÇO, *Mitologia da saudade, seguido de Portugal como destino*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, *op.cit.*, pp. 108-109. Cf João Batista de ALMEIDA GARRETT, *Camoens* (1825), trad. Henri Faure. Paris, A. Quantin, 1880.

<sup>257</sup> Je traduis : « A saudade é dada coletivamente. Ela está dentro e fora de nós tal como estamos todos dentro (e fora) de uma imensa saudade coletiva aue nos engloba e nos faz hesitar e desconfiar das visões muito positivas do futuro [...] de sistematicamente idealisar o passado, de confrontarmos sempre passado e futuro, discutindo pouco o lugar do presente e o presente como lugar. » Roberto da MATTA, *op.cit.*, p. 23.

<sup>258</sup> Marcel MAUSS, « L'expression obligatoire des sentiments », in *Journal de psychologie*, n° 18, 1921. Article repris in *Œuvres*, vol. III. Paris, Les Éditions de Minuit, col. Le sens commun, 1969.

La « rupture moderniste » menée au Brésil par Mário et Oswald de Andrade, et annoncée par le célèbre *Manifeste Anthropophagique* de 1928, va pour le moins perturber le sens de lecture historique du monde, perçue comme une sorte de saudade inversée, qui change en quelque sorte les rôles de ses acteurs. En effet, il ne s'agit plus de jeter un regard rétroactif sur le passé mais bien de faire table rase de l'influence de l'ancien monde européen pour mieux en incorporer les vestiges afin de remodeler un paysage culturel. Fondé sur un nouvel esprit des temps utopique, moderne et collectif, il balaye de son souffle tous les archaïsmes devenus obsolètes. En voici quelques extraits conséquents :

« Seule l'Anthropophagie nous unie. Socialement. Économiquement. Philosophiquement. Unique loi du monde. Expression masquée de tous les individualismes, de tous les collectivismes. De toutes les religions. De tous les traités de paix. Tupi, ou pas tupi, telle est la question. Seul m'intéresse ce qui n'est pas mien. Loi de l'homme. Loi de l'anthropophage. [...] Nous désirons la Révolution Caraïba. Plus ample que la révolution française. L'unification de toutes les révoltes efficaces en direction de l'homme. Sans nous l'Europe n'aurait ni même sa pauvre déclaration des droits de l'homme. Filiation. Le contact avec le Brésil Caraïba. Ori Villegagnon print terre. Montaigne. L'homme naturel. Rousseau. De la Révolution Française au Romantisme, à la Révolution Bolchevique, à la Révolution Surréaliste et au Barbare automatisé de Keyserling. Nous cheminons... [...] Avant que les portugais aient découvert le Brésil, le Brésil a découvert la joie. [...] Nous sommes concrétistes. Les idées rendent compte, réagissent, brûlent sur les places publiques. Nous supprimerons les idées et les autres paralysies. Par les scénarii. Croire dans les signes, croire nos instruments et dans les étoiles. Contre Goethe, la mère des Gracques, et la cour de Dom João VI. »<sup>259</sup>

---

<sup>259</sup> Je traduis : « Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. / Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. / Tupi, or not tupi that is the question. / [...] Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. / [...] Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. / Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. Ori Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos... / [...] Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. / [...] Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimirmos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas. / Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI. / Oswald de Andrade, Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha ». Oswald de ANDRADE, *Manifesto antropofago*, Revista de Antropofagia, Ano 1, Nº 1, São Paulo, 1928.

S'il s'agit d'une forme *saudade* inversée, c'est justement parce que l'intention de ce manifeste ne consiste plus à se retourner continuellement vers un passé qui n'est plus, mais bien de rassembler toutes ses références majoritairement européennes, mélangées au substrat brésilien afin de mieux les « déglutir », c'est-à-dire anticiper l'avènement d'un espace identitaire singulier. Un espace dont la formulation moderne vient réactualiser – tout en la détournant pour mieux la détruire – la peur anthropophagique. Si le sentiment de *saudade* s'est alors exprimé au Brésil en fonction d'un regard tourné vers l'occident, la rupture moderniste en change dès lors l'orientation, bien que ses acteurs se soient eux-mêmes nourris de divers échanges avec les avant-gardes européennes. Mario de Andrade et Oswald de Andrade vont s'entourer d'un cercle intellectuel particulièrement fertile, formant une nouvelle *Intelligentsia* dont le centre se déplace alors de Rio de Janeiro, capitale du Brésil, vers São Paulo, ville symbole de modernité industrielle en devenir.<sup>260</sup>

S'il n'est pas pour autant question d'ignorer les vestiges du passé, le groupe entend dévorer, « déglutir » tous les préceptes académiques et un patrimoine historique obsolète importé de la vieille Europe. Les attentes sont aussi fortes que les intentions claires et déterminées. Si bien que l'exposition de la Semaine d'Art de São Paulo, survenue durant le mois de février 1922, va hisser tous ces acteurs sur la scène artistique et littéraire, en rupture avec l'hégémonie esthétique en vigueur. Cette prise de conscience des potentialités surgissant des nouvelles formes de représentation – formes qui puisent leur substance depuis le propre substrat culturel brésilien, mais sensibles aux influences stylistiques développées en dehors de ses frontières – spécifie donc la notion de modernité au Brésil. Elle apparaît ainsi de manière soudaine, sans une réelle transition, mais de laquelle surgissent néanmoins des formes originales dont l'expression reste emblématique de cette « déglutition ».

---

<sup>260</sup> Le mouvement anthropophagique est apparu au Brésil dans la ville de São Paulo. Fondé autour du Manifeste anthropophagique rédigé par Oswald de Andrade en 1928, en collaboration avec Tarsila Do Amaral, il eut pour objectif l'assimilation (désignée par le terme de « déglutition ») des références culturelles extérieures, mise en œuvre afin d'affirmer les propres spécificités des référents culturels brésiliens – d'où la métaphore de l'« Anthropophagie ». Intégrer les références nord-américaines et européennes, mélangées aux références culturelles internes et celle des amérindiens, des afro-descendants, des euro-descendants, des descendants de peuples orientaux consistait à adopter une posture dont l'objectif n'était pas de nier les cultures étrangères mais de veiller à ne surtout pas les imiter. Cette « déglutition » devait être ainsi opérée à partir d'une : « Dévoration culturelle des techniques importées pour les réélaborer avec autonomie, les convertissant en produit d'exportation. » Je traduis : « *Devoração cultural das técnicas importadas para reelaborá-las com autonomia, convertendo-as em produto de exportação* ». Ce mouvement constitue l'une des marques des plus importantes du mouvement moderniste brésilien. Les œuvres de Tarsila Do Amaral, *Abaporu* et *A Negra* en sont les plus éloquentes, ou encore le roman de Mario de Andrade, *Macunaíma*, mis en scène et réalisé par Joaquim Pedro de Andrade en 1969.

Cette rupture constitue d'un certain point de vue le prolongement du *Kunstwollen* développé par Aloïs Riegl, et repris par Wilhelm Worringer. Ce terme doit être avant tout compris de manière littérale comme *vouloir d'art* et non comme *vouloir artistique*. C'est trouver en effet ce vouloir dans l'art comme pur artefact, présent en soi et par soi en chacun de ses objets, tout en élargissant cette notion à l'ensemble des références iconographiques, historiques et sociales, constitutives du patrimoine et de l'imaginaire brésiliens. Ce *vouloir*, donc, émergea dans un contexte bien précis, résumant bien ici l'enjeu du problème. En effet, si :

« L'Europe chrétienne et moderne a voulu, dans la représentation picturale, élever le monument qui ressemblait le plus à l'idée qu'elle se faisait de son histoire. Ce n'est pas par hasard que Wilhelm Worringer, en 1908, bouscule d'un même mouvement le préjugé européocentriste et la doctrine de l'imitation de la nature, pour faire droit à d'autres aires et à des "valeurs abstraites" qui ne dénotent pas l'impuissance technique mais attestent un vouloir artistique – *Kunstwollen* – différent du nôtre. »<sup>261</sup>

Autant dire que la réception de cette rupture ne sera pas forcément favorable parmi la critique, et encore moins par le public. Citons pour exemple l'extrait d'un article dans lequel Oswald de Andrade défend sa position par ce droit de réponse :

« Selon M. Antônio Cândido, je serais l'inventeur du sarcasme pour le sarcasme . Une moitié de siècle de sarcasme ! Contre qui ? [...] Ma peine fut toujours dirigée contre les faibles... Olavo Bilac et Coelho Neto dans le plein faste de sa gloire. Le propre Graça Aranha quand il désira s'accaparer le Modernisme. [...] Tout ceci ne fut pas considéré comme sarcasme et pillage ! Parce que la construction vigilante de ma critique de révision n'a jamais usé du maquillage de l'austérité ni le vestiaire de la profondeur. »<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup> Jean-Claude Passeron envisage cette notion d'une manière différente, comme : » Le désir qu'a l'artiste de faire de l'art. La découverte artistique est passée par une sorte de désir de faire quelque chose de bien, en y passant plus de temps, et donc l'idée, c'est que c'est la *Kunstwollen* qui fait le *Kunst*. » Cf. Entretiens avec Jean-Claude Passeron, in revue *Tracés* n° 4, Paris, automne 2003, p. 135. Cf. Aloïs RIEGL, *Le culte moderne des monuments*, trad. Jacques Boulet. Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 27-34.

<sup>262</sup> Je traduis : « Segundo o Sr. Antônio Cândido, eu seria o inventor do 'sarcasmo pelo sarcasmo'. Meio século de sarcasmo! Contra que? [...] A minha pena foi sempre dirigida contra os fracos... Olavo Bilac e Coelho Neto no pleno fastígio de sua glória. O próprio Graça Aranha quando quis se apossar do modernismo. [...] Tudo isso não passou de sarcasmo e pilheria! Porque a vigilante construção de minha crítica revisora nunca usou a maquiagem da sisudez nem o guarda-roupa da profundidade. » Cette critique d'Oswald de Andrade fut publiée initialement dans

Cependant, les effets engendrés par cette rupture vont être suivis d'heureuses conséquences, comme cela peut être observé dans cette peinture de Tarsila do Amaral, *A Negra*, de 1923, peinte à Paris, lorsqu'elle suivit une formation dans l'atelier de Fernand Léger [Fig. 69].

Ce tableau présente un décor composé d'éléments cubistes d'où se détache une figure féminine, aux seins énormes, similaire à une *Vénus primitive*. Figure anticipatrice de l'influence du *Manifeste Anthropophagique* dans son œuvre picturale, Tarsila do Amaral déclare à propos de celle-ci, en 1937 : « Art moderne ! Dans ces deux mots tombent toutes les extravagances, toutes les monstruosité (y compris mon art anthropophagique, brutal et sincère), tous les défoulements, cauchemars, refoulements, et délires. »<sup>263</sup> Le cas de Tarsila do Amaral rend compte de la trajectoire d'une artiste qui, à la suite d'une formation en Europe, rechercha tout au long de l'élaboration de son œuvre de nouvelles issues plastiques et formelles et dont le registre iconographique puisa fortement parmi les références culturelles brésiliennes locales. Et cela dans la mesure où sa recherche lui révèle davantage sa « marque » brésilienne, peintre de sa terre propre. »<sup>264</sup>

Ainsi, le modelé curviligne simplifié du corps de cette vénus et de la feuille située dans son dos, vient adoucir l'aplat rigide d'un espace composé de larges bandes géométrique sur lesquelles son corps se détache, sans aucune perspective, ni profondeur de champ. La linéarité de son contour sera encore plus accentuée par la reproduction de la figure sur la couverture de l'édition des Feuilles de route de Blaise Cendrars, que l'écrivain publie dès son retour de voyage au Brésil en 1924. Cette œuvre étrange résulte d'un curieux croisement entre le modernisme – nous y repérons l'influence de Fernand Léger, par le traitement en aplat de larges bandes qui en structurent l'arrière plan –, et cette vestale « primitive » aux traits simplifiés, à l'expression mélancolique, figure de proue de toute une symbolique de la diversité ethnique brésilienne [Fig. 70].

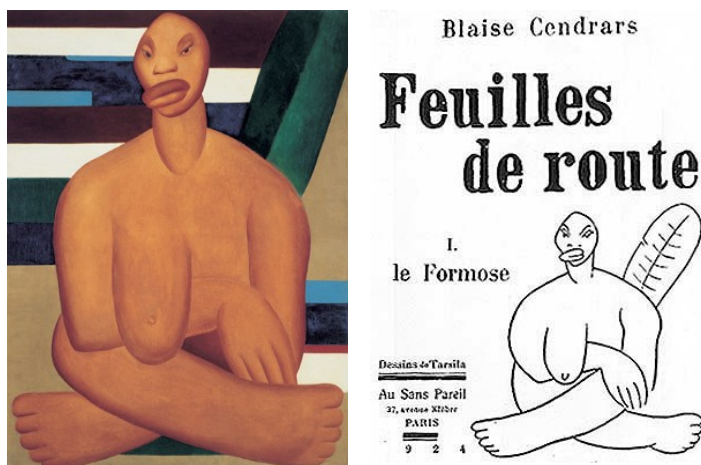
---

la revue Ponta de Lança en 1945, puis republiées dans *Obras completas de Oswald de Andrade*, T. 5, Col. Vera Cruz-Literatura Brasileira, Vol. 153. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

<sup>263</sup> Je traduis : « Arte moderna! Nestas duas palavras cabem todas as extravagâncias, todas as monstruosidades, [incluindo a minha arte antropofágica, brutal e sincera], todos os desabafos, pesadelos, recalques e delírios ». Aracy AMARAL [org.], « Tarsila cronista », in *Tendências da arte moderna*. São Paulo, Edusp, 2001, p. 126.

<sup>264</sup> Je traduis : « Eu quero ser a pintora da minha terra. » Cité in *id.*





69. Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923 Huile sur toile, 100 x 81,3 cm.

São Paulo, MAC-USP

70. Dessin de *A Negra*, repris sur la Couverture du livre de Blaise Cendrars, *Feuilles de Route*, 1924.

*A Negra* incarne à sa manière cette vénus des temps modernes qui revêt une nouvelle forme de saudade à la fois énigmatique et désenchantée, point d'orgue d'une rupture stylistique et stylistique amorcée. Bien lointaine du portrait de cette « olympia », mulâtre lascive peinte par Jean- Baptiste Debret, à la pose mélancolique qui nous laisse supposer qu'elle trouve, perdue dans ses songes, seule échappée possible au regard de sa probable condition d'esclave[Fig. 71]. Elle est : « élue symbole d'une société périphérique qui tente de trouver dans le passé les clefs pour une construction de son identité. »<sup>265</sup> Et Helouise Costa d'ajouter que :

« Si l'artiste nous offre l'image d'une culture exotique, ce n'est pas pour l'observateur voyeuriste délétère, mais pour questionner cette espèce de stéréotype. Présence déconcertante et contradictoire, *A Negra* est le début d'une attitude critique et autocritique qui aura encore plusieurs autres déploiements dans l'œuvre de Tarsila do Amaral au long de la décennie des années vingt, se transformant en une sorte d'icône de la première phase du modernisme brésilien. »<sup>266</sup>

<sup>265</sup> Helouise COSTA, « Obra em contexto » in Catalogue d'exposition *Tarsila do Amaral*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea-USP, 2002

<sup>266</sup> Je traduis : « Se a artista nos oferece a imagem de uma cultura exótica, não é para o deleite voyerista do observador, mas para questionar essa espécie de estereótipo. Presença desconcertante e contraditória, *A Negra* é o ponto de partida de uma atitude crítica e auto-crítica que terá ainda muitos outros desdobramentos na obra de Tarsila do Amaral ao longo da década de 20, transformando-se numa espécie de ícone da primeira fase do modernismo brasileiro. » *Id.*



71. Jean-Baptiste Debret, *Noire tatouée vendant des Cajous* [*Negra tatuada vendendo caju*], 1827. Aquarelle sur papier. Rio de Janeiro, Musée des Beaux-arts

Cette œuvre retient aussi notre attention pour toute la dualité qui y est retenue, révélatrice d'une posture de l'artiste faisant « face » à toutes les impasses et contradictions de notre milieu culturel. »<sup>267</sup> À travers le portrait « fictif » de cette femme noire, se condense ainsi l'un des paradigmes reposant sur une dialectique de la contradiction née de la marque indélébile de l'héritage colonial dans la formation de la culture brésilienne ; cet héritage s'est cristallisé dans l'existence et la perception de la *saudade* au Brésil. C'est aussi au cœur de ce paradigme que nous pouvons repérer également la marque d'une tradition du portrait photographique d'individus anonymes, gens du quotidien, dans laquelle s'insère l'exemple de ce portrait d'une vendeuse de rue de Salvador, dans l'état de Bahia, photographiée en 1875 Marc Ferrez<sup>268</sup> [Fig. 72]. Représentée de trois-quarts, l'expression de son visage impassible se renforce par sa pose hiératique, et dont « l'objectif » implicite classificatoire n'efface pourtant pas le lointain souvenir de ses racines africaines dont ses nombreux bijoux exposés sur son vêtement européen, représenterons parallèlement : « les mêmes éléments qui [la] condamnèrent à la disparition (la couleur de la peau, l'élégance de la prestance). »<sup>269</sup>

<sup>267</sup> *Id.*

<sup>268</sup> À une époque où les villes brésiliennes importantes connaissent de nombreuses transformations, notamment en ce qui concerne les campagnes d'assainissement, l'usage de la photographie est utilisé dans une perspective avant tout journalistique ; la photographie d'« auteur », gérée alors par les agences de presse, n'est pas reconnue en tant que telle. Le travail d'inventaire de Gilberto Ferrez permet ainsi d'en localiser un grand nombre, parmi lesquels peuvent être cités ceux de Georges Leutzing, Jean-Victor Frond, A. Frisch, Augusto Stahl ou Alberto Henschel, européens d'origine et installés à Rio de Janeiro. Cf. Borris KOSSOY, *Dicionário fotográfico Brasileiro. Fotógrafos e edifício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2002.

<sup>269</sup> Je traduis : « os mesmos elementos que [a] condenaram ao desaparecimento (a cor da pele, a elegância do porte). » Mauricio LISSOVSKY, « O visível e os invisíveis : imagem fotográfica e imaginário social », in Beatriz JAGUARIBE [org.], *O choque do real : estética, media e cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 2007, p. 77.



72. Marc Ferrez, *Vendeuse noire, Salvador da Bahia*, 1875  
Tirage sur papier albuminé. Collection particulière

Portraiturée sur un fond neutre, sans appareil, tenant de sa main gauche un petit tabouret ouvragé, la pose figée de cette vendeuse n'a pour effet que d'en souligner l'austère anonymat : prostrée « devant un observateur étrange et étranger », ce type de portrait souligne néanmoins un goût pour le pittoresque local.<sup>270</sup> Néanmoins, par l'économie de ce même décor, nous retrouvons également une conception du portrait de type « moderne et objectif » qui n'est pas sans évoquer certaines épreuves d'August Sander. Cette attention portée à la valeur documentaire de la photographie est décrite de manière précise par le propre neveu de Marc Ferrez, Gilberto Ferrez, premier chercheur qui s'applique à collectionner, inventorier et écrire sur les œuvres de photographes en activité au Brésil durant le XIX<sup>e</sup> siècle, à une époque où les institutions culturelles brésiliennes n'accordent ni importance historique, ni valeur muséologique à la l'image photographique.<sup>271</sup>

Si l'expression obligatoire évoquée par Marcel Mauss est chargée d'une dimension symbolique qui induit le besoin de manifester quelque chose de plus que ses sentiments ; celle-ci reste motivée par le simple fait qu'en les manifestant à autrui « puisqu'il faut les leur manifester [...] on se les manifeste à soi en les exprimant aux

<sup>270</sup> Je traduis : « diante de um observador estranho e estrangeiro. » *Id.*

<sup>271</sup> Gilberto Ferrez rapporte ainsi que : « Ce riche fonds rend visible et compréhensible l'immense travail de l'homme, drainant les marécages et les lacs, rectifiant les rivières et modifiant le profil de la bordure maritime, assainissant les bas-quartiers, coupant et arasant les collines, rendant enfin la vie possible dans une région où la partie plane, sèche, était presque inexistante. Nous suivons, peu-à-peu, la croissance de la ville et l'évolution architectonique de ses édifices ; la manière de vivre de ses habitants, les modifications des itinéraires, des us et coutumes et des moyens de transports ; des commémorations historiques et des jours festifs ; dans leurs trajectoires, dans sa vie ». Gilberto FERREZ, *Iconografia do Rio de Janeiro. 1530-1890*, Catalogue Analytique. Vol. II. Rio de Janeiro, Casa Jorge Editorial, 2000.

autres et pour le compte des autres. C'est essentiellement une symbolique. »<sup>272</sup> Comment cette symbolique parvient-elle à investir, par l'expression d'un sentiment, l'image ? Afin d'y proposer une réponse, nous pouvons nous référer à la définition donnée par Suzanne K. Langer à propos de la forme signifiante donnée en tant qu' : « expression articulée des sentiments ». C'est estimer ainsi que les moyens d'expressions, dont les traditions sociales viennent témoigner, demeurent plus importants que tous les modes d'auto- préservation.

Dans son essai intitulé *Sentiment et forme*, l'auteur entend donc par « forme signifiante » ce qui possède en art réellement une signification, contenant l'essence de toute forme artistique. Cette position diffère en ce sens de l'émotion esthétique subjective défendue par Roger Fry, qu'il estime être : « l'unique état dans lequel il peut y avoir réellement une perception de l'œuvre d'art. »<sup>273</sup> Partant de l'hypothèse selon laquelle : « L'unité des arts, fréquemment affirmée, ne réside pas tant dans les parallèles entre ses éléments respectifs ou dans les analogies entre ses techniques, que dans la singularité de son importance caractéristique, le "signifié" de la signification, en relation à chacune d'elles ou à quelque autres », Suzanne K. Langer considère qu'une œuvre d'art, même perçue comme une expression spontanée du sentiment – symptôme d'un état d'âme singulier –, ne reste pas indépendante de l'expression de la société dans laquelle elle trouve son origine, notamment lorsqu'il s'agit de représenter autrui. En conséquence, elle finit par reproduire « quelques types d'expression faciale d'où surgiront les sentiments supposément nourris par ces êtres. »<sup>274</sup> Cependant, cette expression ne garantit aucune valeur artistique en soi. Le cas de l'image photographique montre que la force expressive de l'image reste avant tout inhérente à sa valeur documentaire et informative.

Considérer l'image comme l' « expression d'une idée » nécessite de privilégier le « propos premier du langage, qu'est le discours, la présentation de simples idées. »<sup>275</sup> De plus, affirmer qu'une chose soit bien exprimée en soi ne garantit pas qu'elle

---

<sup>272</sup> Marcel MAUSS, *Œuvres*, vol. III, Paris, col. Le sens commun, Les Editions de Minuit, 1969, pp. 269-278.

<sup>273</sup> Je traduis : « O único estado no qual pode ter realmente uma percepção da obra de arte. » Cf. Roger FRY, « L'intensité désintéressée de la contemplation » in *Vision and design*, Chatto and Windus, Londres, p. 17, cité in Suzanne K. LANGER, *Sentimento e forma*. Perspectiva, São Paulo, 2006, p. 40.

<sup>274</sup> Je traduis : « Alguns tipos de expressões faciais de onde surgiram os sentimentos supostamente alimentados por esses seres. » Il s'agit d'une conception qui trouve son origine chez Clive Bell, pour lequel : « nous appelons "forme signifiante" la qualité unique commune à tous les arts visuels. » Je traduis : « Nós chamamos " forma significativa " a única qualidade comum a todos as artes visuais. » Cf. Clive BELL, *Art*. Londres, Chatto and Windus, 1914, cité in LANGER, *op.cit.*, pp. 25 -27.

<sup>275</sup> Je traduis : « Ao propósito primeiro da linguagem, que é o discurso, a apresentação das simples ideias. » *Id.*, p. 26.

puisse rendre compte pour autant de la totalité de son expérience au moment présent, mais qu'elle invoque une vérité quelconque, donnée de façon claire et objective afin d'être contemplée. Et Langer de préciser : « Telle expression est la fonction des symboles : articulation et présentation de concepts. En cela les symboles diffèrent radicalement des signaux. Un symbole est compris quand nous pouvons concevoir l'idée qu'il présente. »<sup>276</sup> Néanmoins, l'importance accordée à la forme en tant qu'essence vis-à-vis du rôle joué par le symbole semble ne pas répondre à la nécessité expressive du sentiment.

Il est intéressant de remarquer que Suzanne K. Langer développe cette question de l'expression du sentiment dans le champ musical, et plus précisément autour de la « sensation », par la mention d'une *senscience*, soit une expression symbolique des diverses formes de sensibilités. Cette senscience est donc une science de la sensation perçue comme forme dont la logique est élaborée à partir de sonorités et de silences, tout en considérant que le son diffère du sentiment, en tant que « moyen malléable, capable de répétition et de composition volontaire », qualité dont s'extrait le sentiment. Cela, dans la mesure où elle considère la musique comme une analogie tonale de la vie émotive :

« Les structures tonales que nous appelons musique ont une intime ressemblance logique avec les formes des sentiments humains – forme de croissance et d'atténuation, fluidité et stagnation, conflit et décision, rapidité, arrêt, violente excitation, calme, ou activation subtile et défaillances rêveuses [...] la grandeur et la brièveté et transmettre tout ce qui est sens de manière vitale. »<sup>277</sup>

Nous pouvons ainsi rapprocher cette expression sonore et symbolique de l'émotion à celle opérée par l'image. Ce fut l'un des sujets de préoccupation de Mario de Andrade. Chroniqueur dans une intitulée *Pour le journal de São Paulo*, Mario De Andrade développa tout un ensemble de réflexions esthétiques dans lequel « s'alternaient des textes sur la musique, la littérature, les arts plastiques et la culture

---

<sup>276</sup> Je traduis : « Tal expressão é a função dos símbolos : articulação e apresentação de conceitos. Por isso os símbolos diferem radicalmente dos signos. Um símbolo é compreendido quando nos podemos conceber a ideia que ele apresenta. » *Ibid.*, p. 27.

<sup>277</sup> Je traduis : « As estruturas tonais que nos chamamos música têm uma íntima semelhança lógica com as formas dos sentimentos humanos – forma de crescimento e de atenuação, fluidez e estagnação, conflito e decisão, rapidez, paragem, excitação violenta, clama, ou ativação sutil e desmaios sonhadores [...] a grandeza e a brevidade a transmitir todo o que é sentido de modo vital. » *Ibid.*, p. 28.

générale, s'agissant, évidemment d'une colonne destinée à un public culte, appréciant des idées nouvelles et avide d'informations sur l'art. »<sup>278</sup> Esprit critique et visionnaire – lui-même devenu le symbole de l'avant-garde moderniste « paulistaine » en plein âge d'or –, l'écrivain élogie, dans une courte chronique, la prise de conscience visant à revaloriser tous les facteurs qui ont contribué à modeler une identité artistique et culturelle brésilienne, mis ici à profit d'une posture politique subtilement subversive. Et Mario de Andrade d'affirmer, dans une lettre datée du 15 février 1935, que toute son activité de critique eut pour priorité de :

« [...] Travailler la "matière brésilienne ", la spécifier, la déterminer, tant en soi-même que dans sa propre complexité. Je dis " en soi " et non du Brésil, car je savais très consciencieusement, depuis son principe, qu'il s'agissait de donner ma contribution personnelle, et non, avec mon minuscule petit Être, de réaliser le sens et l'image du Brésil. [...] Il n'y avait pas de critique d'art à São Paulo, et le peu de critique brésilienne qui existait était très mauvaise. Je fis de la critique d'art. Il n'existait pas de traité de poésie, moderne, adaptable au temps. J'en écrivis un.»<sup>279</sup>

L'importance donnée à l'expression musicale du sentiment, notamment par l'étude de ses différents systèmes harmoniques fut l'objet de l'un d'un des plus célèbres traités, intitulé *Traité de l'Harmonie*, rédigé par Jean-Philippe Rameau, et

---

<sup>278</sup> Je traduis : « alternavam-se textos sobre a música, a literatura, artes plásticas e a cultura geral, tratando-se, evidentemente de uma colona destinada à um publico culto, gostando das ideias novas e ávido de informações sobre arte. » Outre le fait d'être un auteur respecté dès la publication de *Macunaima* (1928), Mario de Andrade exerça parallèlement une activité de critique d'art, auteur d'environ sept cents articles de critique, dont près de quatre cents recensés consacrés à la critique musicale, collaborant régulièrement pour le journal *Diário de São Paulo*, dès le mois de mai 1933. Écrivant de façon régulière jusqu'en 1934, il diminue progressivement ses envois dès le mois de février 1935, pour abandonner cette tâche à partir du mois d'avril 1935, se dirigeant parallèlement vers d'autres publications, portant un intérêt notamment à la photographie, et se dédier également à la *Revue des Archives Municipales*, à travers laquelle il publiera la somme constituant le *Matériel folklorique*. Cette collaboration comptera près de 160 articles, rendant compte de l'activité liée au théâtre Municipal de São Paulo, publiés respectivement dans la colonne « Musique », associée à la rubrique événementielle des *Noticiários*. Cf. préface de Paulo CASTAGNA : « De volta ao jornalismo musical », in *Música e jornalismo, Diário de São Paulo*. São Paulo, EDUSP / HUCITEC, 1993, p. XVII.

<sup>279</sup> Je traduis : « Trabalhar a 'matéria brasileira', especificar - la, determinar - la, tanto em si quanto na sua própria complexidade. Eu digo 'em si' e não do Brasil, porque eu sabia muito conscientemente, desde o seu principio, que se tratava de dar a minha contribuição pessoal, e não, com o meu pequeno Ser minúsculo, de realizar o sentido e a imagem do Brasil. [...] Não tinha critica de arte em São Paulo, e o pouco de critica brasileira que existia estava muito fraca. Fiz a critica de arte. Não existia nenhum tratado de poesia, moderna, adaptável ao tempo. Escrevi um. » Mario De Andrade fait ici allusion au décès du compositeur Ernesto Nazareth, retrouvé mort, noyé dans une fontaine située de la clinique psychiatrique où il fut interné à la fin de sa vie, après avoir perdu la raison. *Ibid.*, p. XVIII.

paru en 1722.<sup>280</sup> Ainsi, de nombreuses similitudes semblent lier entre l'expression poétique et l'expression musicale du sentiment, lorsque le compositeur écrit :

« Que la Mélodie naît de l'Harmonie. Que la dissonance est nécessaire pour entretenir dans chaque Modulation la même liaison qu'on remarque dans chaque phrase d'un discours, et même pour y conserver aux Consonances leur progrès le plus naturel [...] Qu'il y a un certain rapport de Modulations qui peuvent se conformer à celui des différentes phrases, des différents sentiments, des différentes passions, ou des différents caractères répandus dans le corps d'un Ouvrage qu'on veut mettre en Musique. »<sup>281</sup>

Certaines recherches ont également tenté de démontrer comment notre perception du son pouvait être comparable à celle que nous avons des couleurs :

« On peut dire qu'en général, la magie consiste à traiter toutes les couleurs de façon à reproduire un jeu d'apparences sans objet, ce qui constitue la pointe extrême et évanescence du coloris ; c'est une interpénétration des couleurs, un jeu de reflets qui sont eux-mêmes des reflets, le tout étant d'une finesse, d'une instantanéité, d'une plénitude de vie et de sentiment telles qu'on se sent presque transporté dans le royaume de la musique. »<sup>282</sup>

Bien que Rameau récuse la validité de la curieuse invention attribuée au Père Louis- Bertrand Castel (peu vérifiable en définitive, car basée sur des réalités physiques inversées), annoncée initialement dans un article publié au *Mercure de France* en 1725, cette invention démontre un intérêt porté à l'étude de la perception

---

<sup>280</sup> A propos de ce traité, Claude Debussy annonce : « Je ne saurais trop lui recommander un certain Rameau... (...) Il est arrivé à ce dernier à peu près la même aventure qu'à Watteau. Celui-ci meurt, les années passent, le silence se fait [...]. » Extrait de l'article de Claude Debussy paru dans le journal *Gil Blas* daté du 28 juin 1903.

<sup>281</sup> Le Nouveau Système de Musique Théorique, supplément destiné à servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie de Rameau paraît en 1726. Dans sa préface, le compositeur et théoricien mentionne ainsi le fait qu'il existerait : « effectivement en nous un germe d'Harmonie, dont apparemment on ne s'est point encore aperçu [...] On peut voir cependant comment le [Père] Castel a saisi le Principe proposé, et jusqu'où il prétend le porter, lorsqu'il s'en sert pour démontrer son Clavecin oculaire, dans le *Mercure* du mois de Février 1726. » Jean-Philippe RAMEAU, « Lettre de Rameau au Père Castel, au sujet de quelques nouvelles réflexions sur la Musique », que le R. P. Castel a inséré dans les mois d'août et de septembre 1735, juillet 1736, in *Mémoires de TRÉVOUX, Mémoires pour l'histoire des sciences & des beaux-arts*. Recueillies par l'ordre de Son Altesse Sérénissime Monseigneur Prince souverain de Dombes, Tome CCLXV, Pierre-François Didot, Paris, Décembre, 1767, pp. 1691-1709. Je renvoie le lecteur au traité de Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Slatkine, Genève, 1992, tout comme à l'essai que Erwin R. Jacobi lui a consacré; Jean-Philippe RAMEAU, *Complete theoretical writings, Miscellanea*, 1, 3. Middleton, A.R Edition/ American Institute of Musicology, 1967, pp. XXVIII-XLVIII.

<sup>282</sup> G.W.H. HEGEL, *Esthétique des arts plastiques* ; édition de Bernard Teyssèdre, Paris, Hermann, 1993, p. 321.

et la réception des sons via leurs accords harmoniques, comparées à celle des couleurs.<sup>283</sup> Nous retrouvons quelques exemples d'application dont un dessin à l'aquarelle de Felix Mendelssohn, daté de 1901 et intitulé *Songs without Words*, dans lequel un spectre coloré émane depuis une église de style gothique, ondulant comme une vibration similaire à une propagation d'ondes sonores, et dont le contour peut vaguement nous rappeler celle d'une ampoule électrique [Fig. 73].

Ce type de paysage, au contraire d'un paysage lugubre, fait de ruines. Au contraire, présente une église, de style médiéval anglo-saxon, d'où émane une luminosité mystique et solennelle. Ascèse transcendantale qui trouve lieu dans une représentation d'un paysage comme miroir de l'âme, dépeint notamment par Caspar David Friedrich et son disciple Carl Gustav Carus. Deux peintres qui « regardent et réinventent les ruines selon des points de vue qui semblent d'abord à peu près analogues mais que sépare l'état de conscience – on aimerait mieux dire : l'état d'âme –, initial à la composition du tableau, qui conduit et commande cette composition. »<sup>284</sup>



73. Felix Mendelssohn, *Songs without Words*, Livre II, n° 3, Dessin à l'aquarelle extrait du livre *Thought-Forms* [Besant and Leadbeater]. 1901

<sup>283</sup> Rameau construit son système d'analyse de l'Harmonie à partir de l'étude du son en effectuant un montage selon trois « progressions » mathématiques : géométrique, harmonique et arithmétique qui « nous est rendue par l'Harmonie qui résulte de la résonnance d'une corde », la combinaison des trois progressions formant le son fondamental. La réunion de ces trois confluences mathématiques trouve écho chez Goethe qui, dans son traité des couleurs de 1810, lequel : « Curieusement [...] fera aussi intervenir, mais ici pour s'opposer à la mathématisation en art, trois générateurs de couleurs. Le physiologique, le physique et le chimique. » Cf. Thèse de Jean-Marc WARSAWSKI, *Les Ecrits relatifs à la musique de Boèce à Jean-Philippe Rameau. Inventaire, index, commentaires*, soutenue à l'Université de Paris 8 le 17 novembre 1995.

<sup>284</sup> Et Carus d'expliquer à Friedrich, dans sa première lettre sur la peinture de paysage, que ce caractère solennel qui unit l'architecture et la musique font que ces deux disciplines : « s'expriment en termes de relations pures, l'une dans le temps, l'autre dans l'espace, et de concert avec la poésie, forment ainsi le premier et le plus splendide triple accord, l'accord le plus sublime qui puisse émouvoir et émeuve/ le cœur de l'homme, car le dieu qui se révèle ainsi, sans aucune médiation, dans les formes artistiques produites par tout être humain, se rapproche de tous les hommes et les exaltent en même temps ». in C.G CARUS et C.D FRIEDRICH, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, col. L'Esprit et les Formes. Paris, Klincksieck, 1983, p.17.



#### 4.3. Donner forme aux fantômes

Las de poursuivre une muse classique figée dans un paysage idéalisé – tout comme Guillaume Apollinaire s'enthousiasmera face au paysage irradié par les lumières électriques des néons d'enseigne de la ville, bergère de l'ère industrielle triomphante –, Arthur Rimbaud trouve, quant à lui, source d'exaltation dans l'accord d'une simple voyelle à une note chromatique, et dont la valeur vibre comme une onde sonore colorée. Cet accord vise ainsi à donner corps à l'indicible, rendre visible ce qui nous est au demeurant insaisissable. Rimbaud parvient, à partir du son d'une voyelle à décrire une sensation et un sentiment. L'image qui naît alors de cet accord y parvient également:

« [...] Je dirai quelque jour vos naissances latentes : A, noir corset velu des mouches éclatantes Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, golfes d'ombre ; [...] I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles Dans la colère ou les ivresses pénitentes ; [...] O, suprême Clairon plein des strideurs étranges, Silences traversés des Mondes et des Anges : - O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ! »<sup>285</sup>

Ce poème procède de la même manière qu'un abécédaire : à la lettre signe correspond une image symbole. Le poème se construit par association ordonnant lettres – A, E, I, U, O – et mots (signes), couleurs (symboles), sons (vibration) et tons (expression). Les noms et les verbes à forte sonorité tels que « rire, colère, vibrations » sont liés de façon schématique, subjective, à des couleurs dont la valeur symbolique évoque chez le poète un sentiment précis – le noir, couleur de la nuit, incarne ainsi la cruauté (puanteur cruelle, golfes d'ombre) ; le pourpre, le sentiment de la colère (sang craché) et de l'excès ; quant au violet, il est associé aux yeux de l'être aimé. Ces couleurs finissent donc les naissances latentes par transformer ces lettres en objets, porteuses de leurs propres réalités et sens. Si leur charge symbolique provoque de tels sentiments, elles rappellent également certains

---

<sup>285</sup> Rimbaud justifie son intention de la manière suivante : « Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne.[...] J'inventai la couleur des voyelles ! A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. » Arthur RIMBAUD, « Voyelles », in *Reliquaire*, préface de Rodolphe Darzens. Paris, L. Genonceaux éditeur, 1891, p. 108.

tempéraments présentés antérieurement. Par exemple, l'association faite par Rimbaud entre le pourpre, rouge sombre, le rire et la colère, prolonge en ce sens la description faite du tempérament du « sanguin » ; le noir restant l'apanage du mélancolique.

Plus qu'une affliction, l'allégorie mélancolique apparaît comme figée par un effet de stupeur sourde, plongée dans sa profonde méditation, et qui « même pourvue d'ailes, doit à la massivité de son corps et l'opulence de sa robe, un effet de présence pesante, immobile, mais aussi indifférente. »<sup>286</sup> L'allégorie féminine d'Albrecht Dürer : « n'accorde pas plus d'attention aux instruments artisanaux et à leurs produits éparpillés autour d'elle et oppressants par leur nombre » et reste même indifférente au démon ailé qui porte son nom et fuit dans le ciel. »<sup>287</sup> Cette paresse méditative, oscillant entre contemplation et indifférence, s'apparente ainsi à cette *saudade* qui, prétextant un hypothétique retour devenu impossible, nous plonge dans une posture contemplative et nous extrait du monde, *hors de soi* et *hors du temps*, devenus dès lors « étrangement étranger » à nous-mêmes. C'est tout le mystère qui réside dans ce *Portrait d'Auguste Gabriel Godefroy*, peint par Jean - Baptiste - Siméon Chardin, où l'enfant observe attentivement sa toupie, sans nous adresser un regard, absorbé par son occupation, les yeux mi-clos [Fig. 74].



74. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Portrait d'Auguste Gabriel Godefroy*, circa 1736  
Huile sur toile, 67 x 73 cm. São Paulo, MASP

---

<sup>286</sup> Peter-Klaus SCHUSTER, *op.cit.*, pp. 388-394.

<sup>287</sup> *Id.*

Son visage représenté de trois-quarts, concentre toute son attention exclusivement sur son *toton*. Selon René Démoris, une telle absence de regard ne procure : « point d'expression, au sens où le terme renverrait à une grammaire des passions. Rien d'autre que cette attention extrême, que suffit à marquer le regard, souligné parfois par la présence d'autres objets. »<sup>288</sup> Isolé, son regard attentif porté sur son objet vient défier celui du spectateur. Peignant son sujet au sein d'un intérieur clos, tronqué par un cadrage resserré, rapprochant ainsi le protagoniste du spectateur –, le peintre nous invite à partager ce moment d'attention particulier. Michaël Fried qualifie, quant à lui, cette absence comme un état d' « absorbement. »<sup>289</sup>

Cet état d'absorbement n'exclut pas pour autant le spectateur, éveillé par la présence d'un « détail saillant de l'image destiné à symboliser l'oubli de toute chose extérieure à l'activité à laquelle se livre le personnage. »<sup>290</sup> Pour Démoris, cet enfant témoigne d' « un rapport simultanément de maîtrise et de fascination à l'égard d'un objet dont l'importance peut à tout moment être niée et qui respecte les demandes de sa majesté le Moi, à l'abri de toute relation avec un autre sujet. »<sup>291</sup> Or, ce que Chardin : « donne pour intéressant, par la nature même du sujet choisi, est la capacité d'un être à jouir du regard qu'il porte sur des objets en somme 'nullement intéressants' »<sup>292</sup> conclut l'auteur.

Donné comme une ligne brève de coupure du monde, cet état révèle de plus un paradoxe, voulant rendre immuable par l'image, en un geste décisif, ce qui est éphémère, fugitif. Ce paradoxe reste également identifiable au sein d'une tradition du portrait photographique en vigueur au Brésil entre la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle. Il surgit, par exemple, d'une similitude de pose entre le tableau de José Ferraz Almeida Júnior, intitulé *Caipira picando fumo* [Paysan taillant une pipe] de 1893 et une photographie de Vincenzo Pastore, intitulée *Homem sentado, comendo, próximo à*

<sup>288</sup> René DÉMORIS, *Chardin, la chair et l'objet*. Paris, Adam Biro, 1991, p. 85.

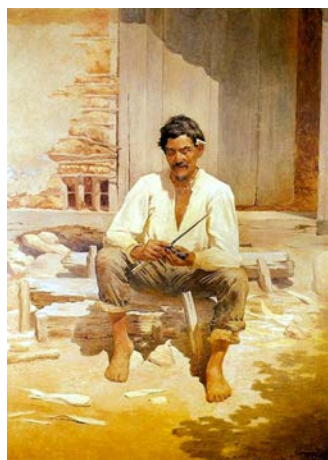
<sup>289</sup> Mickaël FRIED, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, NRF/Gallimard, 1990, pp. 23-65.

<sup>290</sup> *Id.*

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>292</sup> Démoris souligne à ce propos : « qu'à travers ces figures occupées à regarder, le peintre ne peut guère de s'envisager lui-même. » DÉMORIS, *op.cit.*, p. 90. Mickaël Fried remarque de même dans cet exemple que Chardin parvient également à transformer l'idée d'un temps réel d'une action, pouvaient se renouveler peu de temps après, en un effet purement pictural : « tout se passe comme si le spectateur percevait dans la stabilité et l'immutabilité de l'image peinte non pas une propriété matérielle et nécessaire de la toile, mais la manifestation d'états d'absorbements de l'image en elle-même. » De plus, cette attention particulière portée à des scènes de la vie quotidienne sous-entend, chez Chardin en l'occurrence, le fait d'oublier le spectateur, qui selon Fried « ne comptait pas parmi ces objets d'absorbement [car] il fallait montrer ceux-ci [les personnages] oublieux de tout ce qui ne les absorbait pas. » FRIED, *op.cit.*, pp. 52-62.

*gaiolas com galinhas* [Homme assis, mangeant, près de cages à volailles] prise près du marché municipal de São Paulo, en 1910 [Fig. 75 - 76].



75. José Ferraz Almeida Júnior, *Caipira picando fumo*, 1893  
Huile sur toile, 202 x 141 cm. São Paulo, Pinacoteca do Estado

76. Vincenzo Pastore, *Homem sentado, comendo, próximo à gaiolas com galinhas*,  
circa 1910 Tirage argentique, 12,1 x 9,1 cm. São Paulo, Instituto Moreira Salles

Ces deux scènes de genre, malgré la différence de lieu – passant de la campagne traditionnelle à la ville, présentent les deux hommes dont le retrait volontaire, du à l'achèvement de leur tâche, atteste d'un même absorbement, présents et détachés à la fois de leur environnement respectifs (et étrangers à ceux qui les observent). Leur posture illustre ce que nous pourrions définir comme un *désintéressement*. Mais, à la différence de l'émotion esthétique absolue défendue par Clive Bell, en tant qu'essence pure des formes artistiques, Suzanne K. Langer suggère quant à elle que cette émotion, même contenue dans notre esprit, n'explique cependant en rien la compréhension d'une œuvre et de la valeur qu'on lui confère.<sup>293</sup> Cette émotion provient ici, non d'un objet à forte valeur symbolique mais bien de cette capacité de transmettre et de faire surgir, depuis un objet *banal* une sensation d'absorbement le long de laquelle, attentifs, nous opérons cette même coupure avec le monde.

<sup>293</sup> Selon Clive Bell : « Les véritables connaisseurs d'art sentent pourtant d'immédiat que traiter du grand art comme une source d'expériences n'est ni essentiellement différent des expériences de la vie quotidienne – un stimulant aux sentiments actifs de la personne et peut-être un moyen de communication entre personnes et groupe, promouvant une appréciation mutuelle – ni cesser de voir sa propre essence [...] mais c'est ce qui la distingue en tant que une fonction créative, autonome d'un esprit typiquement humain. » Je traduis : « Os verdadeiros conhecedores da arte entretanto, sentem de imediato que tratar a grande arte como uma fonte de experiências não é essencialmente diferente das experiências da vida quotidiana – um estímulo aos sentimentos ativos da pessoa e talvez um meio de comunicação entre pessoas e grupos, promovendo a apreciação mútua – e deixar de ver a própria essência dela [...] mas que a distingue como uma função criativa, autônoma de uma mente tipicamente humana. » Cité in LANGER, *op.cit.*, p. 36.

En outre, l'importance de cet absorbement peut lui-même être perçu comme le résultat d'une autre forme de tension. Celle du corps renversé, *cataleptique*. Tel se présente le corps d'une patiente épileptique, au mouvement descendant, saisie dans la propre mise en scène théâtralisée de sa souffrance, livrée aux regards observateur d'étudiants de l'hôpital parisien de la Salpêtrière. La position de son corps évoque étrangement celle de l'épouse du même photographe brésilien, posant dans leur jardin – dont le visage de trois-quarts se dirige vers la hauteur du mur adjacent. Cette femme nous tourne le dos ; son visage « brûlé » par la lumière irradiante du soleil provenant du bord supérieur droit de l'image [Fig. 77].

*Figure-réceptacle* frappée d'une contorsion soudaine de l'hystérie, ou *figure-surface* contemplatif, le corps se convulse ou se plie, pour finalement se laisser choir ou maintenir en une complète inertie [Fig. 78].<sup>294</sup> De la même manière que l'état mélancolique était considérée par la médecine classique comme le résultat d'« un effet naturel des lois du mouvement et du choc », cette stupeur finit par plonger le corps dans une immobilité totale. Sujet à l'hystérie, il est alors paralysé dans une lourdeur qui, paradoxalement : « rend le choc plus violent au moment où il se produit. »<sup>295</sup> Tel est le cas fascinant des représentations de l'hystérie de l'inventaire Charcot : de nombreux portraits photographiés de femmes jugées hystériques internées qui restent aussi inquiétants que fascinants, justement dans cette faculté de défier, d'inquiéter le regard du spectateur tout comme celui du scientifique.<sup>296</sup> Selon Michel Foucault, ce type de représentation dénote une intention éthique soumise aux intérêts du regard scientifique : « Ce "corps intérieur" [...] n'est pas le corps objectif qui s'offre au regard pâle d'une observation neutralisée ; il est le lieu où viennent se rencontrer une certaine manière d'imaginer le corps, de déchiffrer ses mouvements intérieurs – et une certaine manière d'y investir des valeurs morales. [...] le travail se fait au niveau de cette perception éthique. C'est en elle que viennent se courber et s'infléchir les images, toujours ployables, de la théorie médicale. »<sup>297</sup>

<sup>294</sup> Le tableau représente ainsi une séance d'enseignement de Charcot à la Salpêtrière où le professeur montre à ses élèves « Blanche », sa plus fidèle patiente, de son vrai nom Marie Wittman, victime d'une crise d'hystérie.

<sup>295</sup> Et Foucault de relater l'effet produit comme suit : « la mélancolie, en effet, se caractérise par l'immobilité ; c'est à dire que le sang épaissi congestionne le cerveau où il s'engorge ; là où il devrait circuler, il tend à s'arrêter, immobilisé dans sa lourdeur. » Cf. Michel FOUCAULT, « Figures de la folie » in *Histoire de la folie à l'âge classique*, op.cit., p. 349.

<sup>296</sup> Cf. Georges DIDI-HUBERMAN, *L'invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris, Gallimard, 2008

<sup>297</sup> Cf. Michel FOUCAULT, id., p. 366.



77. Vincenzo Pastore. *Elvira Leopardi Pastore e sua filha Maria Lúcia*,  
circa 1908. São Paulo, Instituto Moreira Salles

78. André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (Détail), 1887. Huile sur Toile.  
Paris, Université de Paris V

Nous mesurons dès lors toute la force *monstrante* contenue dans une telle image. Véritable monstration au sens où l'entend Jean-Luc Nancy, qui tente à tout prix de lever le voile depuis cette étrange étrangeté qui semble sans cesse échapper à la raison.<sup>298</sup> Le simple visage d'un individu anonyme capturé dans une tension visuelle qui témoigne à la fois d'une *raison* médicale et d'une souffrance physique ; ce regard distant typique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle annonce ainsi celui, rationnel et « aseptique » exercé par le monde psychiatrique face au dysfonctionnement psychique de l'individu. S'il existe, donc, une *figure-réceptacle* dynamisée par le mouvement furtif d'une convulsion, existe également son contraire, statique, apathique, trouvant alors son lieu de représentation dans l'une de ses allégories des plus emblématiques. Il s'agit de *La mélancolie*, peinte par Domenico Fetti en 1623, connu aussi sous le nom de *La méditation* [Fig. 79].

L'apparement de la saudade à cette posture méditative peut s'avérer être ici pertinent. Concentrée dans une figure féminine agenouillée, cette mélancolie méditative dirige son regard en direction d'un crâne. Sa pose, pesante et statique traduit son caractère profondément intérieur, véritable *gnosisme* de l'âme. De nombreux éléments symboliques sont également éparpillés au sol : globe maritime, livres, pinceaux et palette de peinture. Cette jeune femme n'adresse aucun regard au spectateur. Si bien qu'en rappelant la triade mélancolique de Dürer – tristesse,

<sup>298</sup> Jean-Luc NANCY, *Au fond des images*. Paris, Galilée, 2005.

accablement et contemplation<sup>299</sup> –, cette allégorie exprime l'affliction face à la perte des vestiges d'un passé révolu. Son « dialogue muet », envisagé dans une dimension métaphysique, nous renvoie à notre condition d'être mortel. Si bien que cette posture contemplative ne peut trouver meilleur lieu de méditation qu'au beau milieu d'un paysage architecturé qui n'est composé que de ruines, inhibant toute idée de vie ou de recommencement possible. Temps en fuite perpétuelle –allusion faite au sablier –, triomphant de la vanité humaine.



79. Domenico Fetti, *La mélancolie*, circa 1623.  
Huile sur toile, 179 x 140 cm.  
Venise, Galerie de l'Académie

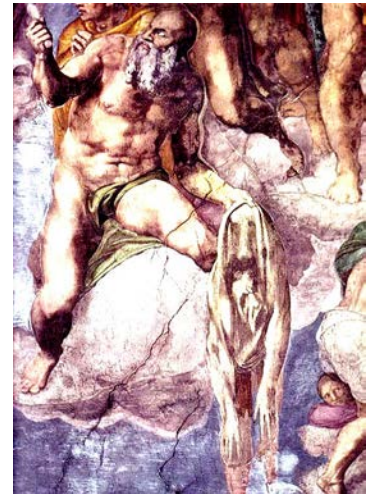
C'est à partir de ce monde étrange, où se rencontre paradoxalement l'une des plus belles métaphores, que la relation du sentiment de *saudade* à sa nécessité *imagétique* se consolide, mais aussi l'évocation de son « devenir » photographique. Cette métaphore n'est autre que la description que Dante Alighieri nous offre du Purgatoire dans la *Divine comédie*. Paradoxale, dans la mesure où l'image produite – immatérielle, inhérente au chant poétique – n'est a priori envisageable que mentalement. Subordonnée au discours, sa forme visuelle se présente dans l'imaginaire de façon quasi haptique.

---

<sup>299</sup> Mais à la différence du portrait peint du saint, qui « illustre le repentir et la pénitence du pécheur par la méditation sur son acte », de reniement le christ, il n'est tout au juste question que de l'idée de regret. Regret que la jeune femme semble préférer à la vie de laquelle elle semble elle-aussi s'exclure. Cf. Jean CLAIR, *Génie et folie en occident*. Paris, RMN/ Gallimard, 2008, p. 248.



Cette prééminence de l'*anima*, indépendante, se détache du *corps-machine* et trouve ainsi l'une de ses plus surprenantes désincarnations dans un autoportrait de Michel-Ange, sous les traits de Saint-Barthélemy [Fig. 80]. Peint au centre de la fresque du jugement dernier, il se réduit en une simple dépouille mortelle du saint, dont l'âme rencontre son immortalité virtuelle dans sa nouvelle enveloppe virtuelle céleste. Et Hans Belting de préciser que : « C'est dans La Divine Comédie qu'on rencontre pour la première fois le terme de *virtualmente*, parce que les images que nous montre l'auteur n'existent pas dans le monde empirique, mais dans l'au-delà, ce qui explique que Dante puisse avancer, en chrétien convaincu, que c'est l'âme elle-même qui a "imprimé" sa nouvelle forme à l'image. »<sup>300</sup>



80. Michel-Ange Buonarroti, *Le jugement dernier* (détail), 1541  
Peinture à fresque. Rome, Chapelle Sixtine, Vatican.

Si l'âme parvient à « imprimer » une image – perçue alors comme un véritable engramme stimulé par le souvenir de son objet –, cela revient ainsi à considérer que son association à ce même objet est *inadéquate* puisqu'elle requiert une représentation de l'objet par l'image, par le recours à l'imagination. Que devons-nous retenir de cette association ? Lors de son voyage dans l'au-delà, Dante parcourt une « forêt obscure », passant de l'Enfer au Purgatoire. Cette forêt est également le lieu où le poète retrouve certaines figures glorieuses du passé, âmes errantes, parmi lesquelles celle de Virgile, revenant du monde des morts. Un monde que les deux

<sup>300</sup> Hans BELTING, « Image et ombre », in *Pour une anthropologie des images*. Paris, Gallimard, 2004, p. 253.



poètes parcourent, en quête de leurs « images-ombres ».<sup>301</sup> Dante raconte les circonstances de ce voyage en ces termes :

« Au milieu de la course de notre vie, je perdis le véritable chemin, et je m'égarais dans une forêt obscure : ah ! Il serait trop pénible de dire combien cette forêt, dont le souvenir renouvelle ma crainte, était âpre, touffue et sauvage. [...] Pour faire connaître l'appui secourable que j'y rencontrai, je dirai quel spectacle s'offrit à mes yeux. [...] Nous marchions en traversant une forêt remplie d'une foule d'ombres diverses. Nous n'étions pas parvenus à une grande distance de l'entrée de l'abîme, quand j'aperçus une lueur qui éclairait l'hémisphère des ténèbres. »<sup>302</sup>

L'importance de la relation qui unit une image et son ombre projetée (rappelant ici le lien unissant l'objet photographié à son référent originel) nous rappelle que : « L'analogie entre l'ombre et l'image, dans leur rapport mimétique au corps, conduit en toute logique Dante à faire un pas de plus vers la différence ontologique qui oppose l'ombre et le corps, une différence qu'il nous arrive si souvent d'oblitérer dans notre culture contemporaine. »<sup>303</sup>

Mais, au même titre qu'une photographie peut délibérément « jouer » de ce rapport ombre-corps, plusieurs exemples cinématographiques témoignent du pouvoir évocateur de l'ombre, en tant que recours métaphorique qui consigne le sentiment de la saudade. L'ombre devient un halo fantomatique, comme nous le montre cette séquence de San Bernardo de León Hirszman : Madalena, résignée à la folie d'Honório, sort de la chapelle. S'éloignant progressivement, la silhouette de son corps prend une allure de véritable spectre coloré qui disparaît et se fond au fur-et-à-mesure dans l'obscurité. Nous avons ici un reflet inversé de celui décrit par Dante :

---

<sup>301</sup> Situés par Homère à l'extrémité occidentale de la Terre, les Champs-Élysées sont décrits par Protée comme le lieu d'une vie douce offerte à l'être humain. Cf. HOMÈRE, « Chant IV. v. 563-568 » in *L'Odyssée*, trad. Frédéric Mugler. Arles, col. Babel, Actes Sud, 1999. Ce mythe s'explique par le fait que : « Ce séjour imaginé par les penseurs gréco-romains [...] est étrangement semblable à celui conçu par les hébreux. Trois thèmes, isolés ou confondus, reviennent très souvent dans les écrits pour donner une image paradisiaque de ce séjour : l'Âge d'Or, les Champs Élysées, les Îles fortunées (ou bienheureuses). Ils vont conforter l'héritage hébraïque du christianisme, d'autant plus que certains lettrés chrétiens (tels que saint Justin, Tertullien...) vont volontiers christianiser les éléments païens, soit en considérant que les auteurs gréco-romains avaient plagié les récits hébraïques, soit en attribuant à ces récits une autre intention que celle de leurs auteurs. » André GAILLARD, *Les mythes du Christianisme*. Paris, Publibook, 2005, pp. 43-44.

<sup>302</sup> Dante ALIGHIERI, « L'Enfer. Chant premier », in *La Divine Comédie*, trad. Arnaud de Montor. Paris, J. Smith, 1812, p. 2.

<sup>303</sup> BELTING, *op.cit.*, pp. 253-254.

l'âme de Madalena n'est plus qu'une spectre qui vient d'entamer son voyage vers le royaume des morts [Fig. 81 - 84]



81 - 84. Leon Hirszman, São Bernardo, 1972, film 35mm, couleur.  
La séparation entre Madalena et Honório.

Pour conclure ce point, nous pouvons citer pour deuxième exemple la séquence finale du film réalisé par Eugène Green en 2006, *Le Pont des Arts*, et dans laquelle Pascal, sorte d'Orphée contemporain au cœur errant, retrouve Sarah, une jeune soprano qu'il n'a jamais connu autrement qu'en écoutant sa voix chantant sa complainte – le *Lamento della Ninfa* –, extraite du huitième livret des madrigaux de Monteverdi. Pascal et Sarah se retrouvent donc pour la première fois sur le Pont des Arts. Or, ce qu'il croit être la jeune femme – qui vient de se suicider, désarmée face au cynisme et à la rancœur de l'« innommable », son impitoyable maître de chant –, n'est en fait que l'ombre de son âme [Fig. 85 - 94].

La séquence débute et se clôture par une suite de champs/ contres champs de leurs visages, entrecoupée par leur seul et unique dialogue. Le monde des vivants, actuels et des morts, virtuels, se rejoignent :

Pascal : « Je ne pensais pas que tu viennes. » Sarah : « Pourtant tu m'attendais. »

Pascal : « Je ne t'attendais pas, je te cherchais. » [...]

Sarah : « Tu m'as trouvée ici. » Pascal : « Pourquoi ici ? » Sarah : « C'est toi qui le sait. »

Pascal : « Pourquoi sommes nous-nous séparés ? » Sarah : « Ici nous sommes ensemble. »

Surgit alors un triste regret qui se transforme pourtant, à travers la parole de Sarah, dans l'espérance future de la rencontre de leur âme respective, unie dans l'interstice de deux silences, d'un *entre-silence* :

Pascal : « Nous nous sommes tant aimés autrefois. »

Sarah : « Non, c'était maintenant. »

Pascal : « Mon souvenir, ce n'était alors rien de réel ? » Sarah : « Si, c'est ce que nous avons entendu. »

Pascal : « Une musique. »

Sarah : « C'est toi qui me la fait comprendre. »

Pascal : « Elle naît dans le silence. Elle meurt dans le silence. »

Sarah : « Entre ces deux silences, nous nous sommes connus, nous nous sommes aimés, c'est notre réalité. »

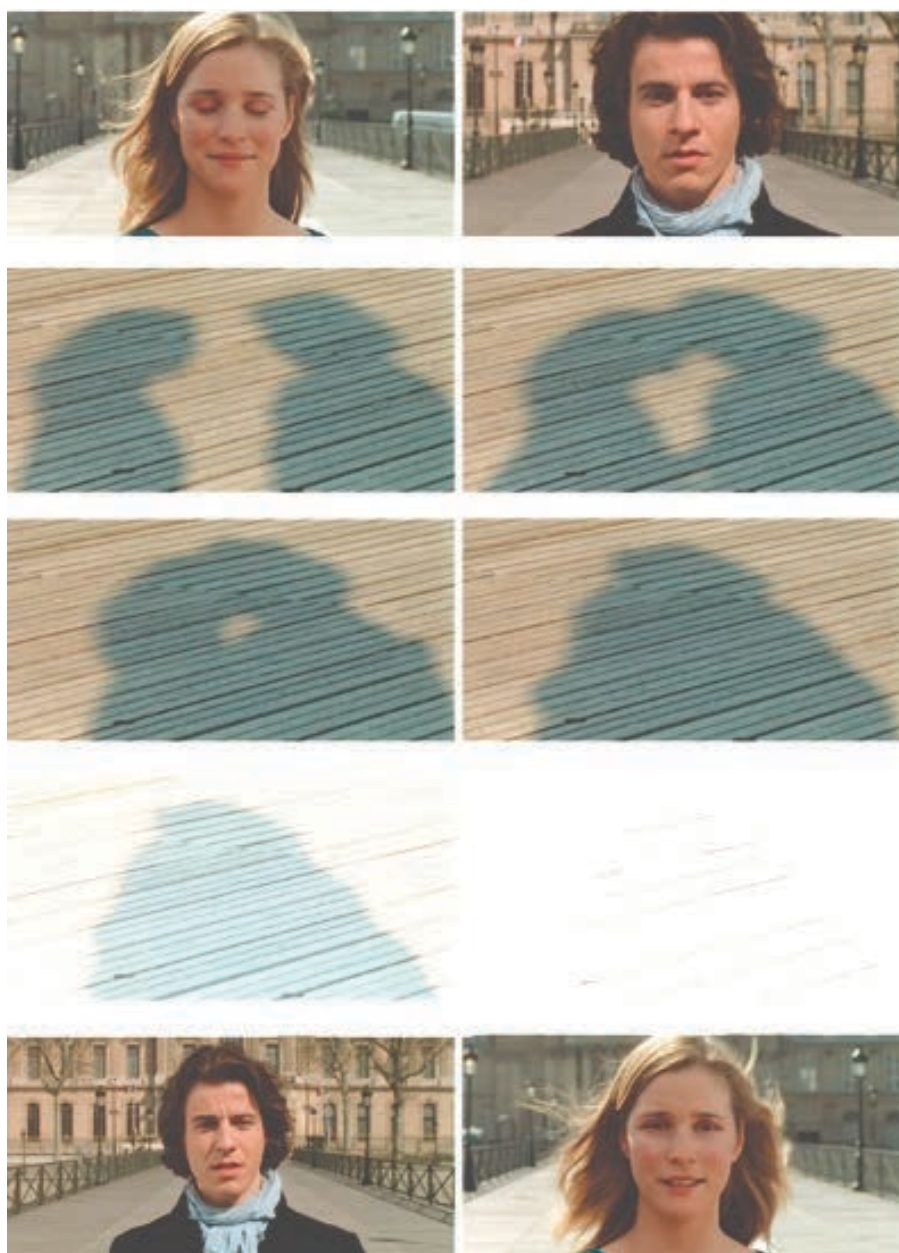
Observons l'heureuse coïncidence voulant qu'en ce court dialogue résonne précisément l'écho imagétique de la saudade : autant par sa contradiction temporelle – « Non, c'était maintenant », insistant bien sur le fait que ce temps passé n'est ni clôt, ni révolu, mais en suspension constante –, que spatiale – par la réunion symbolique de deux mondes : celui du sujet vivant, actuel et celui de son objet, perdu et virtuel. Nouveau paradoxe, donc : c'est en se manifestant en tant que véritable *gnosis* – par cette expérience de distance du monde vis-à-vis depuis son propre espace-temps – que ce sentiment finit par rendre son sujet a fortiori étranger à lui-même. C'est aussi cette complexité qui distingue son régime iconographique et photographique, comme nous le verrons ultérieurement, de celui de la compassion : une image photographique de la saudade n'est certainement pas de l'ordre du monstratif – c'est-à-dire de l'anticipation – mais bien du *suggestif* : « Un corps vivant fait apparaître sa propre image sur le sol en y traçant une ombre portée, tandis que privée de corps, les morts ne sauraient une ombre pour la bonne et simple raison qu'ils sont eux-mêmes des ombres »<sup>304</sup>, c'est à travers l'image de l'objet qui l'incarne que la saudade trouve sa raison d'être, dans la mesure où : « elle ne produit aucune image d'elle-même, parce qu'elle est déjà image, image d'un corps dont elle se sépare dans l'espace et dans le temps. »<sup>305</sup>

---

<sup>304</sup> *Id.*, pp. 253-254.

<sup>305</sup> *Ibid.*

Dante distingue irrévocablement le corps de son image, voulant que : « son propre corps lui donne l'impression d'être un "autre", qui n'est reçu, dans le monde des ombres, qu'à titre de voyageur venu du monde des vivants », ces deux amants se retrouvent en un lieu réunissant deux mondes logiquement séparés. Leurs ombres réciproques se réaniment alors tout au long du mouvement de leur lente fuite, engrammes *photographiés* réunis néanmoins au terme de leur rencontre, formant un « corps unique », dont ils ne sont déjà plus que le souvenir. <sup>306</sup>



85 - 94. Eugène Green, *Le Pont des Arts*, 2006, film 35 mm. Couleur.  
Photogrammes extraits de la séquence finale.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 254.

#### 4.4. La parabole du miroir

Lors de sa traversée de l'Enfer, Dante interroge Virgile, à propos de ceux qui : « par leur vie illustre, ont mérité d'obtenir ce séjour privilégié où ils sont séparés des autres âmes. »<sup>307</sup> Le poète voit s'approcher alors de lui : « quatre personnages majestueux. Leur visage n'annonçait ni joie ni tristesse. 'Vois, me dit mon maître, celui qui, un glaive à la main, précède les autres, comme leur roi : c'est Homère, le prince des poètes'. »<sup>308</sup> Parce que ce « prince des poètes » est aussi le créateur du héros de l'un des mythes des plus universels, Ulysse, nous retrouvons ainsi les traces de ce héros dans l'univers poétique d'une saudade contemporaine, réactualisées par Fernando Pessoa, poète à la fois singulier et pluriel. Ulysse, voyageur errant et nostalgique, à partir duquel se fonde l'une des légendes fondatrices du royaume portugais, désincarnée et messianique dont Fernando Pessoa nous a transcrit l'une des plus belles interprétations par ces vers:

« Le mythe est le rien qui est tout,  
Le même soleil qui ouvre les cieux  
Il est un mythe brillant et muet  
Le corps mort de Dieu  
Vivant et nu.

Lui, qui est ici arrivé,  
Le fut pour n'avoir jamais existé,  
Sans exister il nous a suffi,  
Pour n'être pas venu, il est venu,  
Et nous a créés. »<sup>309</sup>

Substrat inhérent de l'imaginaire lusophone, et transporté à travers les océans, la saudade trouve dans ce mythe fondateur le matériau idéal sans lequel elle aurait pu souffrir de s'éteindre au sein de ses propres frontières originaires, disparue avant même d'avoir existé. Si ces frontières (linguistiques et

---

<sup>307</sup> Dante ALIGHIERI, « L'Enfer. Chant IV », *op.cit.*, pp. 23-24.

<sup>308</sup> *Id.*

<sup>309</sup> Je traduis : « Este, que aqui aportou, / Foi por não ser existindo, Sem existir nos bastou, / Por não ter vindo foi vindo / E nos criou. » Fernando PESSOA, « Ulisses » in *Mensagem*, cité in João ALVES das NEVES, *O poeta singular e plural*. São Paulo, Editora Expressão Ltda, 1985, p.71.

géographiques) purent constituer à un moment donné un obstacle, elles ont néanmoins rapidement ouvert leurs portes, jouant un rôle prépondérant dans les échanges par lesquels la diffusion et l'enrichissement de la culture lusophone – aux confluences d'autres cultures, tout au long des siècles –, érigea le sentiment de *saudade* comme un symbole particulièrement vivace incorporé à travers les formes d'expressions dans lesquelles elle s'est déployée.

De même, si la *saudade* reste tant prépondérante expressions littéraires et musicales, elle ne peut néanmoins être restreinte à ces seuls champs. Saisissant dans le texte et de la mélodie un mode d'expression dont l'intensité n'a d'égal que son mystère, elle délimite également dans l'image son propre espace de représentation. C'est pourquoi son expression (tout comme son interprétation) reste avant tout évocatrice, avant même d'être démonstrative. Car la *saudade* ne s'impose pas à l'image. Si elle induit constitue un registre spécifique iconographique, c'est aussi parce qu'elle ne peut se réduire au seul domaine du sensible :

« Tant que nous vivons dans le monde des seules impressions sensibles, nous ne touchons que la surface du réel. Connaître la profondeur des choses exige toujours une tension des énergies actives et constructives. [...] Il existe une profondeur conceptuelle et il existe aussi une profondeur purement visuelle. La science découvre la première, l'art révèle la seconde ; La première nous aide à comprendre les raisons des choses, la seconde à voir leurs formes. »<sup>310</sup>

Ce constat prévaut également lorsqu'il s'agit de traiter de la photographie contemporaine, dont l'un de ses aspects majeurs consiste justement à se jouer des frontières, les défier, jusqu'à les effacer : en passant d'un simple régime essentiellement informatif du « style » documentaire, aux doutes et ambiguïtés convoquées par un régime d'ordre artistique. Au même titre que n'importe quelle œuvre d'art, la photographie implique autant une relation à l'unique (par l'acte qui lui donne existence, de son *arché*) qu'une relation au divers (par sa possibilité reproductrice infinie d'un réel). En consignait sur une surface homogène (son support) ce qui reste avant tout de l'ordre de l'hétérogène. Que faut-il entendre par hétérogène ?

---

<sup>310</sup> Ernst CASSIRER, *Essai sur l'homme*. Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 237.

La notion d'« hétérogénéité » implique une reconnaissance de la différence et de l'altérité, sans imposer une quelconque domination, ni une tentative d'assimilation. Nous pouvons ainsi attester de l'importance de ce caractère en ce qui concerne la *mise en image* de la saudade. La notion de *mise en image* est ainsi employée et développée par Théodore Adorno tentant de redéfinir la notion d'œuvre d'art. Cette notion s'oppose au beau « naturel ». Défendu par Hegel qui privilégie le rôle de l'esprit sur celui du matériau nommé *Anschauung*, sans fin en soi et arbitraire, et dont : « l'appréhension dans une intuition sensible donne lieu à une harmonie entre l'imagination productive et l'entendement », Adorno envisage sa redéfinition considérant alors les propres conceptions matérielles face auxquelles un artiste est conduit à être confronté, à une époque donnée.<sup>311</sup> Or, le risque de domination consiste justement à fétichiser la seule idée de matériau, idée non recevable quant il s'agit de déterminer ce qui est de l'ordre de l'art ou non. Et Adorno d'affirmer que : « Les forces techniques productives ne sont rien pour elles-mêmes. Elles n'ont de valeur que par la place qu'elles occupent dans le rapport à leur fin dans l'œuvre, et finalement au contenu de vérité de ce qui est écrit, composé ou peint. »<sup>312</sup>

L'idée de matériau est ainsi définie à partir d'une approche dialectique voulant qu'il soit avant tout du « formé », c'est-à-dire que la forme, tout comme le matériau, se définissent plus précisément selon un rapport entre forme et contenu.<sup>313</sup> Si la définition et la validité du matériau naît du rapport de l'esprit qui le compose – et qui n'en constitue qu'un moment –, vis-à-vis de son « autre », un autre *hétérogène*, contenu dans la nature. Adorno considère néanmoins que seul le matériau, au contraire de l'esprit, porte en lui le moment sensible dans l'art. Il réfute ainsi toute idée d'un matériau exclusivement spirituel. Une posture qui se rapproche de l'idée d'« objectivité » du support photographique comme simple surface de consignation. Contrairement à Wassili Kandinsky voulant que le matériau reste *en lui-même*

<sup>311</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, *L'image précaire du dispositif photographique*. Paris, Seuil, 1987, p. 162.

<sup>312</sup> Théodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*. Paris, Klincksieck, 1989, p. 27.

<sup>313</sup> Ce rapport *forme-contenu* développé par Adorno vis-à-vis est appliqué également à la musique. La forme, dans son rapport au matériau, n'est donc substantielle qu'en son aptitude à faire revivre ou à éveiller le « contenu » sédimenté, voire refoulé dans le matériau ; libérant immédiatement ce qui y est contenu « en ce qu'il est convenu d'appeler le matériau naturel. » Or c'est ainsi que la synthèse esthétique se définit comme synthèse non-violente, justifiant à ce titre, une définition « téléologique » de l'art : « l'idée d'une finalité libérée des fins pratiques « sans fin ». Cet aspect « sans fin » est constitué selon une analogie des œuvres avec le langage ou leur « aconceptualité, leur différence à l'égard du langage significatif » ; en fin de compte leur caractère « énigmatique » ou d'« écriture ». Theodor W. ADORNO, *Mahler. Une physionomie musicale*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1976. Cité in Anne BOISSIÈRE, *Adorno, la vérité de la musique moderne*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p. 188.

spirituel, Adorno considère qu'il n'est spirituel que dans son *rapport à ce qui n'est pas spirituel* : son rapport à l'« autre ». Suivant la même optique, le moment sensible, dans toute son hétérogénéité, n'est défini en réalité que dans son rapport à ce qui n'est pas sensible, c'est-à-dire dans son rapport au spirituel :

« Des couleurs, des sonorités, que sais-je encore, prétendent signifiantes en elles-mêmes, jouent un rôle trouble. Les œuvres d'art qui, avec raison, dévalorisent l'excitation sensible, ont pourtant besoin d'éléments qui portent le sensible pour, selon le mot de Cézanne, se réaliser. Plus elles persévèrent, avec conséquence et sans arrière-pensée, dans leur spiritualisation, plus elles s'éloignent de ce qu'il y aurait à spiritualiser. L'esprit de ces œuvres, pour ainsi dire, flotte au-dessus d'elles : entre lui et les éléments qui le portent, il y a la béance des gouffres. »<sup>314</sup>

Si cet esprit flotte au-dessus d'une œuvre, il peut néanmoins quelquefois l'incorporer, du moins sous forme métaphorique. C'est l'exemple de l'œuvre récente de l'artiste brésilienne Rosângela Rennó, intitulée *Experiência de cinema* [*Expérience de cinéma*] réalisée en 2005. Cette expérience est intéressante à plus d'un titre. Placée dans une pièce sombre, elle se compose d'un tuyau hydraulique percé de nombreux trous desquels s'échappent des rayons de vapeur d'eau. Cette vapeur d'eau est éclairée par la source lumineuse d'un projecteur de diapositives représentant d'anciens portraits photographiques [Fig. 95]. Cette installation « hybride » unifie, au sein d'un unique dispositif, l'expérience photographique et cinématographique. Partageant non seulement une même source productrice originelle – la lumière – sans laquelle l'avènement de l'image n'aurait pas lieu, elle insiste également sur le passage de l'une à l'autre, faisant de ces projections des apparitions éphémères.

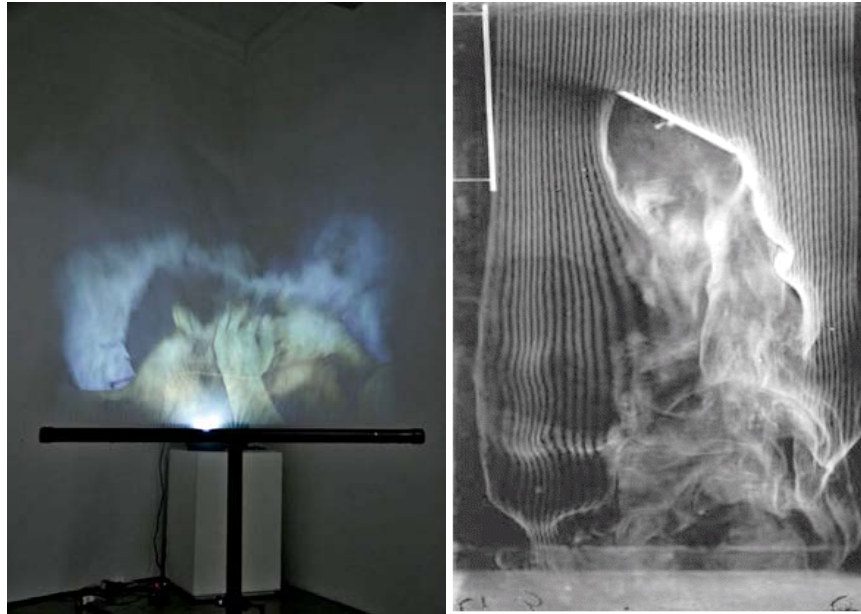
Ce qu'il faut retenir de cette œuvre concerne son caractère éminemment poétique et « organique », qui surgit depuis ce dispositif. L'apparition et la disparition de ces images crée une *saudade mise en image* explicite tant par le choix iconographique que par la redondance « spectrale » de l'image ainsi opérée : images d'un passé fixé, puis reproduit dans sa nouvelle matrice. Projetées à la manière d'un « souffle » lumineux sur la surface vaporeuse de ces tubes d'air, formant un écran éphémère, cette installation fait référence de manière explicite aux expériences sur

---

<sup>314</sup> *Id.*



le mouvement, produites entre autres par la Machine de fumée d'Etienne-Jules Marey, équipée dans sa quatrième et dernière version de 57 canaux [Fig. 96]. Elles s'inscrivent dans un mouvement perceptif de nouveau inversé où: « le virtuel se rapproche de l'actuel pour s'en distinguer de moins en moins [...] la perception actuelle a son propre souvenir comme une sorte de double immédiat, consécutif ou même simultané. »<sup>315</sup>



95. Rosângela Rennó, *Experiência de cinema*, 2004 – 2005.

Installation : tube, gaz, eau, diapositives et projecteur

96. Etienne-Jules Marey, *Plan incliné, angle de 60 degrés*, 1901.

Epreuve argentique. Paris, Cinémathèque française

L'une des principales clefs de lectures de notre quête nous permet de déterminer la manière dont la saudade peut trouver lieu de représentation dans la photographie. Celle-ci réside donc finalement dans son usage premier : enregistrer un événement donné, le fixer et en perpétuer le souvenir. Henri Bergson est l'un des premiers théoriciens à avoir renversé sa conception et surtout sa perception temporelle. Contrairement à l'idée généralement reçue, il se présente dans son immédiateté, en un temps simultané : « Le souvenir est l'image virtuelle contemporaine de l'objet actuel, son double, son « image en miroir ».<sup>316</sup> Cet effet de miroir est de même présent dans un second exemple qui démontre de façon implicite, comment la saudade d'une image résulte d'une démarche consistant à réunir une

<sup>315</sup> Gilles Deleuze – Claire Parnet, *op.cit.*, p. 183.

<sup>316</sup> *Ibid.*

collecte d'archives qui vient « ressusciter » en quelque sorte le temps passé. Il s'agit d'une série de portraits réalisés par le photographe plasticien Bruno Rosier. L'esprit de saudade surgit dans ce cas précis de manière indirecte, non anticipée.

Elle est le fruit d'un hasard, d'une coïncidence, qui a conduit l'artiste à faire une curieuse découverte. Se promenant dans un marché aux Puces, Rosier y découvre vingt-cinq tirages photographiques, datés entre 1937 à 1953, ayant pour unique protagoniste un homme photographié seul devant des sites célèbres du monde entier. Cette découverte sera le point de départ d'une série photographique d'autoportraits dont la démarche consista à revisiter les mêmes poses de cet individu – dont seules les initiales restent connues, R.T – sur fond de sites photographiés cinq décennies auparavant, identiques ou altérés [Fig. 97 - 98]. Ce que cet exemple a de plus surprenant, réside non seulement dans le fait que cette posture photographique questionne, à rebours, l'acte photographique même qui la fait naître – par l'image figée d'un « passé » présent qui devient lui-même, inexorablement, un temps passé. Il en résulte une posture « appropriationniste » d'une saudade d'autrui, inconnu, éveillant ainsi de nouveau une étrange étrangeté de soi, *hors de soi*, menant au vertige.



97 - 98. Bruno Rosier, *Vue du château Saint - Georges*, Lisbonne, Portugal, 1992. Tirage argentique original et tirage argentique de l'artiste.

De ces autoportraits multiples poursuivant donc une seule et même logique, émerge un effet quelque peu troublant, dérangent : celui du double, identique et à la fois différent, dont l'identité tend à disparaître pour ne faire plus qu'un, à force d'être consignée dans une suite de situations analogues [Fig. 99 - 100]. Cette appropriation de l'autre appelle, parallèlement, à travers tous ces sites, un effet similaire au

phénomène végétal de la dormance : « chacun de nous sent de manière vague et confuse les infinies potentialités de la vie qui attendent en silence le moment où elles seront sorties de leur sommeil pour être rendues à la lumière claire et intense de la conscience. »<sup>317</sup>



99 - 100. Bruno Rosier, *Vale do Anhangabau*, São Paulo, Brésil  
Tirage argentique original et tirage argentique de l'artiste.

Cet état de dormance, fait éveiller depuis le fond de l'image l'irréversibilité même du temps. Dante nous en donne ainsi une très belle métaphore :

« Quand une âme est assez féroce pour se séparer volontairement de son corps, Minos la précipite au septième cercle ; elle tombe alors dans la forêt, là où le sort la jette ; elle y germe comme une semence, elle s'élève d'abord en plante, ensuite en arbre. Les harpies ne nourrissant de ses feuilles, excitent en elle une douleur aiguë et provoquent des cris lamentables qui s'échappent par ses blessures. »<sup>318</sup>

C'est peut-être en réponse contre cette fuite désespérée du temps, ou du moins pour en atténuer l'angoisse, par la promesse d'un retour éminent de son objet, que la saudade vient « aiguiller », telle une cruelle épine, l'expérience que nous éprouvons du monde. C'est à nouveau l'exemple de Kaspar Hauser, penché au-dessus d'un baquet d'eau, dont le reflet du visage vibre et ondule au contact du vent, lui

<sup>317</sup> CASSIRER, *op.cit.*, p. 211.

<sup>318</sup> ALIGHIERI, « L'Enfer. Chant V », *op.cit.*, pp. 27-34.

donne en retour un portrait anamorphosé de lui-même. Redevenu soudainement étrange, au même titre que sa propre personnalité, il restera aux yeux de tous ceux qui l'ont côtoyé, une énigme au-delà de sa mort [Fig. 101 - 102]. C'est ce jeu où : « le souvenir est l'image virtuelle contemporaine de l'objet actuel, son double, son "image en miroir" », un miroir qui « s'empare du personnage, l'engouffre, et ne lui laisse plus à son tour qu'une virtualité » n'est pas le seul privilège de la fiction.<sup>319</sup>



101 - 102. Werner Herzog, *L'énigme de Kaspar Hauser*, 1974.  
Film 35 mm, couleur Kaspar Hauser observe son reflet.

Cette fuite, résignée face au temps, résonne chez Charles Baudelaire dans l'écho de chaque seconde marquée de l'horloge : « Horloge, dieu sinistre, effrayant, impassible/ dont le doigt nous menace en disant "souviens-toi !" ». Instrument de mesure terrifiant dont Baudelaire compare l'effet angoissant des aiguilles comme « Les vibrantes Douleurs dans ton cœur plein d'effroi/ Se planteront bientôt comme dans une cible. »<sup>320</sup> Elle est la fuite inévitable, interminable, de Chronos dévorant ses enfants pour garantir son immortalité. C'est le portrait de cette vieille femme au miroir esquissée par Goya, dans l'un de ses *Caprichos* à la légende cynique de *Voici la*

<sup>319</sup> DELEUZE – PARNET, *op.cit.*, p. 183.

<sup>320</sup> Charles BAUDELAIRE, « L'horloge », in *Les fleurs du mal*. Paris, Le livre de poche, 1972, p. 260.

*mort* [*Hasta la muerte*], une « scène de coquetterie macabre, trahie par un regard indiscret » où le reflet dans l'image suscite une vision provoquant : « un cauchemar plein de choses inconnues », décrit comme tel par Baudelaire.<sup>321</sup> Ce cauchemar réapparaît dès que « Le jour décroît ; la nuit augmente ; souviens- toi ! » car, en définitive : « Le gouffre a toujours soif ; la clepsydre se vide. »<sup>322</sup>

Si l'usage de la photographie s'avère être inconsciemment une lutte contre le temps, elle l'est aussi contre la mort, et en premier lieu la mort de la mémoire : « Et plus tard un Ange, entrouvrant les portes/ viendra ranimer, fidèle et joyeux, / les miroirs ternis et les flammes mortes. »<sup>323</sup> La mémoire photographique est une promesse qui « au futur, vaut pour une autre réalité – pour une réalité où les miroirs ne produiraient pas un simulacre dégradé, blessé et blessant, mais un éclat sans défaut. Tel est le rêve. [...] Le rêve, qu'interrompt brutalement les ténèbres du vrai ciel, développe la magie d'un immense miroir mouvant, et composé lui-même d'infinies surfaces miroitantes », selon Jean Starobinski, au point de ne plus s'y reconnaître<sup>324</sup> [Fig. 103].



103. Wesley Duke Lee, *Paranóia*.1963.  
Tirage argentique. São Paulo. Instituto Moreira Salles.

<sup>321</sup> Jean STAROBINSKI, *La mélancolie au miroir, Trois lectures de Baudelaire*. Paris, Julliard, 1997, p. 82.

<sup>322</sup> Cf. BAUDELAIRE, *id.*

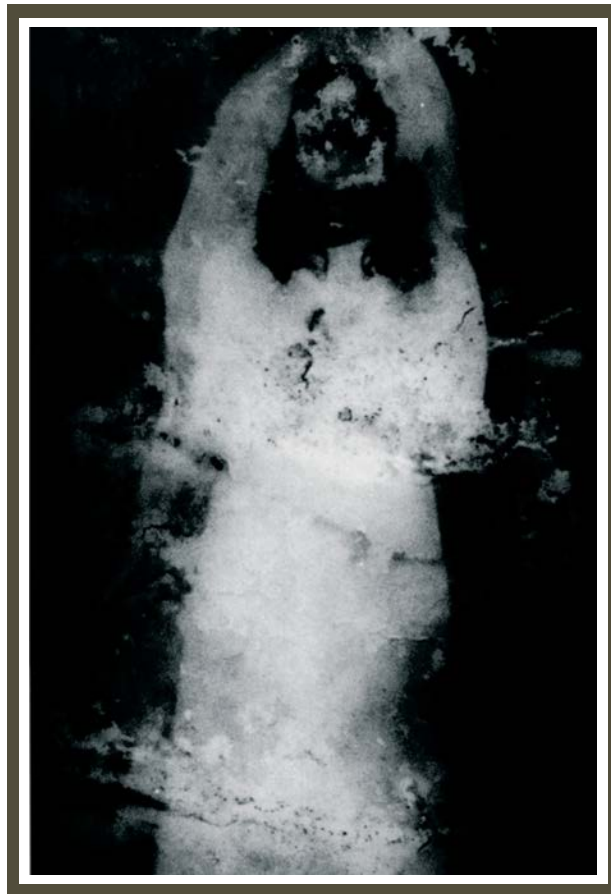
<sup>323</sup> BAUDELAIRE, « La mort des amants », cité in STAROBINSKI, *op.cit.*, p. 86.

<sup>324</sup> *Id.* Cette idée est partagée par Antonio Fatorelli, pour lequel : « [...] l'effet de flou ou d'anamorphose, [est] utilisé plusieurs fois avec l'intention d'arrêter les traits figuratifs et, de cette façon d'inhiber les opérations habituelles de reconnaissance et d'identification [...]. » Je traduis : « [...] O efeito flou ou de anamorfose, muitas vezes utilizado com a intenção de apagar os traços figurativos e, deste modo inibir as operações habituais de reconhecimento e de identificação [...]. » Antonio FATORELLI, *Fotografia e viagem*. Rio de Janeiro, Relume-Dumara, 2003, p. 32.



## DEUXIÈME PARTIE

### Aporie de l'éphémère



Cao Guimarães, *Ex-voto*, 1998

*« Les lois de la mémoire sont sujettes aux lois plus vastes de l'habitude [...] La création du monde ne fut pas un événement unique et primordial, elle est un événement qui se répète à chaque jour. »*

Samuel BECKETT, Proust

*« Qu'est-ce donc que le temps? Si personne ne m'interroge, je le sais; si je veux répondre à cette demande, je l'ignore. »*

SAINT AUGUSTIN, Les confessions, XI – XIV

## De l'absence

Nous venons de clore cette première partie en portant une attention singulière sur la question de l'ombre. Séparée d'un corps, immatérielle, elle en souligne paradoxalement la présence. Sa valeur iconographique, évidente, fait d'elle l'un des principes immanents de l'image, en maintenant présent son objet référent absent. Si bien que l'ombre ne cesse de constituer l'un des fondements de l'empreinte photographique – reproductrice et consignatrice d'un réel donné – et convoque directement notre quête qui ne cesse de hanter notre étude. Or, de ce que nous tentons de définir progressivement comme une *image-saudade*, surgit le problème de sa propre formation. Concentrés jusqu'à présent sur la seule définition du terme *saudade*, il nous faut à présent observer comment ce sentiment pu dès lors développer dans le champ de l'image.

En proposant ainsi rendre visibles les liens grâce auxquels cette *image-saudade* semble émerger, a priori, dans la photographie contemporaine, ceux-ci nous aideront à découvrir, d'une part, s'ils « résistent » à notre analyse, et de mesurer, d'autre part, leurs spécificités tout comme leurs enjeux. C'est se heurter alors au problème majeur posé par la notion de contemporain. Une difficulté, sinon un danger, qui relève justement de ce que Michel Poivert estime être des « fausses notions claires », n'ayant finalement pour effet que d'offrir une définition du contemporain qui ne constitue alors que « le pendant d'une expression aux contours tout aussi flous, celle de " photographie ancienne ", née dans les affres de la reconnaissance patrimoniale et marchande. »<sup>325</sup>

De ce simple constat naît véritablement notre tâche visant à déterminer comment peut se constituer cette *image-saudade* photographique, ou plus exactement ce qui relève d'une image photographique comme instant et lieu de *saudade*. Nous n'employons pas ici la notion de temps, mais bien celle d'instant. Comme nous le constaterons ultérieurement, cette distinction pèse de son importance. Ouvrons à présent cette nouvelle étape par les deux strophes suivantes :

---

<sup>325</sup> Michel POIVERT, *La photographie contemporaine*, Paris : col. La question contemporaine, Flammarion, 2002, p.9.



« Dans l'ombre complice de la chambre  
Au contact de mes mains lentes  
La substance de ta chair  
Était la même que celle du silence  
Du silence musical, plein  
De sens mystique et grave  
Blessant l'âme d'un doute  
Mortellement aigu et suave. »<sup>326</sup>

Ces deux stances sont extraites du poème intitulé *Le silence*, l'un des 19 poèmes de Manuel Bandeira réunis dans le recueil *Le rythme dissout*, publié en 1924. Intervient ici un déplacement : à la question de l'ombre portée séparée d'un corps, répond par la métaphore d'une autre ombre, celle de deux corps qui ne se « communiquent » plus. Une ombre nocturne – ombre de la mort ? –, silencieuse, dont la « substance » demeure profondément dense. Ce silence omniprésent induit un vide, privé de toute parole, du bruit le plus infime. Il renforce ainsi l'idée que :

« Nos perceptions produisent en nous des images. Cette évidence ne souffre d'aucune contestation. Regarder une photographie est ne regarder rien d'autre qu'une image. Or, nous ne pouvons tout voir dans une image. Nous ne pouvons voir le silence, même si chacun rêve d'entendre ou de s'entendre voir. Nous ne pouvons prétendre voir le temps, moins encore le silence du temps. »<sup>327</sup>

Pour autant, l'impossibilité éprouvée par l'image photographique – muette par excellence –, de donner corps au silence, celui-ci vibre néanmoins dans l'écriture de son propre nom. Il trouve ainsi chez le poète sa forme et son contenu en tant que pure sensation. Ce silence provient-il de cette simple impression ? Est-il un sentiment ou est-il de l'ordre de la sensation, à partir du moment où : « " Le sentiment du sentiment est déjà une impression ". Sensation de la sensation. Ainsi de suite. Trappe où ne pas tomber. »<sup>328</sup> Justement, le silence reste chez Bandeira la voie d'accès privilégiée qui «

---

<sup>326</sup> Je traduis : « Na sombra cúmplice do quarto/ Ao contato das minhas mãos lentas, A substância da tua carne/ Era a mesma que a do silêncio/ Do silêncio musical, cheio/ De sentido místico e grave/ Ferindo a alma de um enleio/ Mortalmente agudo e suave. » Manuel BANDEIRA, *Antologia poética*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1982, p.39.

<sup>327</sup> Alain COULANGE, *La magie, sinon rien*, Paris, Filigranes, 1999, p. 19.

<sup>328</sup> Roland BARTHES, *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris : Gallimard/ Seuil/ Cahiers du cinéma, 1994, p. 89.

constitue un moyen de quiétude lui permettant de s'ouvrir à l'expérience du monde, ce silence constitue une expérience présente de l'absence, hors-temps : « Il est en de nombreux moments corporel et dense ; indice du manque, il est le début ouvert à être rempli. »<sup>329</sup> Loin d'être neutre, le silence ne doit pas pour cela être rompu, de peur que l'objet convoité ne disparaisse définitivement. C'est un trésor dont il nous faut oublier le secret, gardé à tout jamais. C'est considérer en ce sens qu' : « Au fond – ou à la limite – pour bien voir une photo, il vaut mieux tourner la tête ou fermer les yeux [...] la photographie doit être silencieuse [...] la subjectivité absolue ne s'atteint que dans un état, un effort de silence [fermer les yeux c'est faire parler l'image dans le silence]. »<sup>330</sup>

Nous comprenons dès lors pourquoi l'expression « imagétique » de la saudade reste elle-même silencieuse, intérieure : qu'il s'agisse de représenter, via un symbole quelconque, le sentiment de saudade vis-à-vis d'un objet suppose non seulement ce silence mais aussi la difficulté qu'il induit vis-à-vis de son interprétation (Remarque étant faite sur ces « fausses intentions » qui visent à lui associer un quelconque caractère compassionnel anticipé. Au contraire : « L'attitude du silence suppose un vide, sans paroles ni sons précis, pour que puisse être ouverte l'expérience du monde », comme le remarque Yudith Rosenbaum, dans la mesure où « n'importe quel détour peut représenter l'endommagement de l'objet magique ; n'importe quelle inadvertance ou larmoyance peut représenter la perte totale de l'objet recherché. »<sup>331</sup>

Consignation de l'empreinte de l'ombre, la photographie est aussi une affaire de temps, inhérente à son dispositif, tout comme à son interprétation. C'est pourquoi cette dimension temporelle sera ainsi l'un des objets d'étude majeurs de ce second volet puisqu'elle représente l'un des substrats essentiels liant la saudade à son objet photographique. Car la photographie n'opère pas tant en ce sens comme acte ou marque de séparation. Celle-ci ne prévaut ici que pour le sujet, présent, vis-à-vis d'un

<sup>329</sup> NOVALIS, *Les Fragments*, trad. Armel Guerne. Paris : Aubier Éditions Montaigne, 1973, cité in COULANGE, id., p. 19.

<sup>330</sup> Je traduis : « [ele] é em muitos momentos corpóreo e denso ; índice da falta, é o início aberto ao preenchimento. » Connue pour son obsession de la mort, nous retrouvons son évocation explicite et directe parmi certains poèmes quand d'autres se concentreront d'une manière plus détachée sur le thème de la finitude. Comme le souligne Rosenbaum : « La même interaction entre les éléments biographiques et poétiques que nous surprenons à aborder le topos de l'enfance revient ici de nouveau, étant donné le lien étroit du poète avec la mort, de l'adolescence dans la solitude. Ses traces biographiques, si elles ne déterminent pas son œuvre, augmentent les possibilités de compréhension de sa poésie. » Yudith ROSENBAUM, *Manuel Bandeira : uma poesia da ausência*. São Paulo : EDUSP, 2002, pp. 73-77.

<sup>331</sup> Je traduis : « Qualquer desvio pode representar o dano do objeto mágico ; qualquer descuido ou alarido pode representar a perda total do objeto procurado. » *Id.*, p. 15.

sujet-objet photographié et absent. C'est envisager au contraire que l'image-saudade agit avant tout comme un relais entretenant une tension temporelle (tout comme une tension spatiale agirait en quelque sorte, par la distance même, vis-à-vis d'un lieu géographique dont nous gardons le souvenir).

C'est autour de la dichotomie majeure présence/absence que nous nous concentrerons ensuite, à travers certains aspects particuliers faisant de l'être de saudade un être de solitude. Si bien que : « Transformer le silence – le vide par excellence – en matière perforatrice est bandeirien au sens de faire du manque un objet poétique [...] Le manque, à présenter le lieu – vide – de l'objet perdu ou absent, fait qu'il retourne et s'éternise dans le mot, sans éliminer pour cela la lacune, vivement présente. »<sup>332</sup> Ce manque s'annonce ainsi comme un prétexte incitant une recherche perpétuelle de ce qui n'est plus, isolant son sujet dans une complète solitude. Ce caractère solitaire se retrouve également inscrit au cœur même de l'écriture, bien qu'elle soit aussi perçue comme une construction hétérogène ; le seul caractère homogène du sens ne s'appliquant qu'au signe même : « L'écriture ne sera jamais la nature; elle ne procède que par sauts. Aucune logique, aucune conjonction, aucun récit, aucun discours philosophique, aucun ordre des raisons et des déductions ne peut venir à bout de ces discontinuités. »<sup>333</sup>

Cette dualité qui oppose figuré/signifié est consignée dans la lettre même. Prenons comme exemple succinct celui de la seconde lettre de l'alphabet hébreu, *Beth*, ouvrant le texte de la Torah par le mot *Bereshit*, « au commencement ». Son signifié ne prend sens qu'à partir de la juxtaposition de signes distincts. La lettre apparaît ainsi comme un signe de séparation, si bien qu'entre chaque signe semble se définir une distance qui entretient alors une absence. Cette absence, ou du moins cette séparation, explique ainsi comment l'écriture naît finalement d'une rupture : elle rompt avec toute totalité, depuis laquelle naît tout langage, forme de l'écrit, construit par fragments. En ce sens, Jacques Derrida estime que cette rupture affirme : « un refus du logocentrisme, et aussi une revendication du rapport hébraïque à la lettre : la lettre vit comme aphorisme, elle est solitude, dit la solitude et vit de la solitude; il n'y a pas de chemins prescrits. »<sup>334</sup> Si : « Aucune logique, aucune

---

<sup>332</sup> Je traduis : « Transformar o silêncio – o vazio por excelência – em matéria perdurável é bandeiriano no sentido de fazer da falta objeto poético. [...] A falta, ao presentificar o lugar – vazio – do objeto perdido ou ausente, faz com que ele "retorne" e se eternize na palavra, sem com isso eliminar a lacuna, vivamente presente. » Ibid. p. 114.

<sup>333</sup> Jacques DERRIDA, *L'écriture de la différence*. Paris : col. Points Essais, Seuil, 1979, p. 109

<sup>334</sup> *Id.*, p. 109.

conjonction, aucun récit, aucun discours philosophique, aucun ordre des raisons et des déductions ne peut venir à bout de ces discontinuités »<sup>335</sup>, cette qualité résiste pour autant, contenue dans le mot-signe, au sein de l'image-mot.

L'image pose un paradoxe similaire : rendre compte de la saudade dans la photographie, c'est finalement tenter de relever sa présence implicite justement par son absence. Ou plus précisément comment le temps marque de sa présence son objet absent. La lettre, comme l'image, se donne elle-même un objet silencieux qui nous introduit dans ce vaste royaume du silence, animée par un flux qui trouve lieu dans le nom. Tout comme : « Le poème est peut-être une profession de foi de quelque chose qui se désire, mais qui ne l'est pas encore »<sup>336</sup>, l'image, est « la voix du silence [qui] en signalisant le manque, acquiert une consistance humaine grâce à sa densité » soit « l'unique compagnie du poète immergé au fond d'un hôtel lointain. »<sup>337</sup>

C'est ainsi qu'apparaît le titre d'ouverture du film documentaire de Johan Van der Keuken, *Amsterdam Global Village* : la lettre se transforme en une membrane vibrante, lumineuse ou terne, électrique, peinte, vivante et agissante [Fig. 1]. Nous retrouvons de même une logique de construction par assemblage similaire dans l'œuvre sculptée de Jack Pierson, dans laquelle la lettre se transforme en une image-objet tridimensionnelle et hétérogène. Elle n'a de valeur en soi que dans le mot. La sculpture intitulée *Desire/Despair*, de 1996, donne véritablement « corps » au sentiment : cette dualité réactualise ainsi l'aphorisme de la saudade, cette exquise douleur décrite par Almeida Garrett.<sup>338</sup> [Fig. 2]. Une écriture aphoristique similaire à l'écriture photographique dans laquelle le sens se révèle au cœur d'une césure contradictoire dynamique et silencieuse, quasi mortelle :

---

<sup>335</sup> *Ibid.*

<sup>336</sup> Je traduis : « É possível entender esse fluxo silencioso noturno como cifra de uma postura humana que espelha o mundo sem preconceito e sem medo. [...] Talvez o poema seja uma profissão de fé sobre algo que se quer, mas que ainda não se é. » ROSENBAUM, *op.cit.*, p. 78.

<sup>337</sup> Je traduis : « A voz do silêncio, ao sinalizar a falta, adquire consistência humana dada sua densidade. A voz do silêncio é a única companhia do poeta imerso no fundo de um hotel longínquo. » *Id.*, p. 114.

<sup>338</sup> De retour du Japon, Sophie Calle tente d'exorciser une rupture douloureuse « par conjuration », en racontant sa souffrance. Un effet « miroir » surgit ainsi de la construction du récit, reposant sur une simple base « confessionnelle », mais suppose une « contrepartie », un retour dans le jeu consistant à partager sa douleur, ceci pour mieux la conjurer : « J'ai demandé à mes interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune : " Quand avez-vous le plus souffert ? ". J'ai décidé de faire durer cet échange de récits jusqu'au jour où j'aurais, soit relativisé ma peine face à celle des autres, soit épuisé ma propre histoire à force de la raconter. La méthode a été radicale : trois mois plus tard j'ai cessé de souffrir. L'exorcisme réussi, dans la crainte d'une rechute, j'ai délaissé mon projet. Quinze ans plus tard je l'exhume. » Sophie CALLE, catalogue de l'exposition *M'as-tu vue ?* Paris : Xavier Barral/ Centre Georges Pompidou, 2003, p. 353.

« Ce silence "qui dit tout" attribue à l'absence – matière première de la poésie de Bandeira – un caractère vital. C'est dans la faute qu'on apprend, c'est dans l'absence que l'être peut capter ce qui le définit [...] la privation est créatrice, c'est-à-dire, l'être qui n'est pas complété, qui se reconnaît limité, est en mouvement. Concrétiser la plénitude demeure l'accomplissement majeur du poète, le but et l'objet d'un désir toujours insatisfait. »<sup>339</sup>

Ce nouveau point de tension nous invite donc à analyser la saudade dans sa manifestation temporelle, opérant ainsi un pont entre son expression poétique et sa représentation photographique contemporaine, qu'elle soit aussi bien d'ordre artistique ou documentaire. Si de nombreuses ruptures esthétiques ont pu intervenir et modifier, notamment par les divers mouvements d'avant-garde, la photographie comme simple produit d'une « reproduction mécanique », ces mouvements n'ont cessé, en fonction de leurs formules esthétiques respectives, de dé(i)fier cette « adhérence au réel », et n'en forment pas moins une mémoire. Une mémoire dans laquelle chacune des œuvres qui seront présentées dans les prochaines pages trouvent lieu de réminiscence, lieu – ou non-lieu – de consignation et de survivance



1. Johan Van der Keuken, *Amsterdam global village*, 1996  
Film 35 mm couleur. Photogrammes extraits de la séquence d'ouverture.
2. Jack Pierson, *Desire / Despair*, 1996. Installation.  
Matériaux divers. Galerie Taddeus Ropac, Paris.

<sup>339</sup> Je traduis : « Esse silêncio " que diz tudo " atribui à ausência – matéria prima da poesia de Bandeira – um caráter vital. É na falta que se aprende, é na ausência que o ser pode captar o que o define. Não excederíamos se disséssemos que, neste contexto, a privação é criadora, ou seja, o ser que não está preenchido, que se reconhece limitado, está em movimento. Concretizar a plenitude continua sendo o alcance maior do poeta, sua meta e seu objeto de um desejo sempre insatisfeito. Essa ânsia – que funda boa parte da poesia bandeiriana – alcança sua " resolução " no próprio fazer poético.» Cf. ROSENBAUM, *ibid.*, p. 77.

## 1.1. La coupe irréversible

Si la lettre, signe unitaire et solitaire en soi, vivant dans sa propre solitude, peut en effet bien remplir ce rôle de commencement de l'écriture du langage, qu'en est-il de celle de l'image photo-graphique? Car : « L'évidence n'apparaît-elle pas dès lors qu'on s'y expose [...] L'évidence survient, mieux que sous le trait d'un sujet, comme la voie d'accès à un territoire et à son langage. »<sup>340</sup> Il n'existe plus au préalable de signe en soi mais de la matière, matière de lumière (et d'ombres) comme source de sa genèse. L'écriture photographique devient elle-même forme « lisible » par agencement d'empreinte d'une forme fragmentée. Pour autant, langage écrit et langage iconique semblent se construire de la même manière que deux lignes distinctes défilant dans le temps ; leur sens naissant des points de rencontre, mais aussi d'interstices et d'intervalles. La question se densifie lorsqu'il s'agit d'« imager » un sentiment, mais aussi de trouver des points de convergence entre deux registres différents, celui d'un sentiment particulier, subjectif et celui, objectif, du signe et de l'icône de l'image. En d'autres termes, dans quelle mesure peut-on déterminer qu'une photographie révèle et/ou relève d'un tel sentiment ? S'il existe des lignes de césures et de ruptures, comme nous l'avons remarqué en première partie – recevables et applicables par leur contenu et leur force symbolique –, pouvant définir avec justesse le sentiment de *saudade*, comment ces points de rencontre surgissent justement dans l'image où ces deux registres se croisent pour ne faire qu'un?

Ces deux questions ici posées n'ont pas pour objectif de savoir si nous pouvons parler à juste titre de la photographie en tant que langage – ce qui nécessiterait alors d'envisager au demeurant une autre perspective sémantique –, perspective dont cette étude se défend a priori, sans pour autant l'écarter entièrement de notre parcours. Nous préférons ici saisir l'écriture photographique dans son approche esthétique afin d'apprécier dans quelle mesure elle peut être significative d'une image-*saudade*. Si sa manifestation se signale avant tout comme un mystère son contenu n'en reste-t-il pas moins intelligible ? De plus, la mention de ce terme intervient à rebours : il ne s'agit

---

<sup>340</sup> COULANGE, *op.cit.* p. 47.

pas ici d'une image-saudade incarnée par un symbole unique, ni en une image allégorique, comme elle put être donnée à observer à travers la figure archétypale d'une femme revêtant un châle noir. C'est pourquoi nous explorerons de ce fait le lien sémantique et plastique que l'image entretient avec le nom, par l'analyse de quelques exemples au sein d'œuvres photographiques.

Nous pouvons tout d'abord observer que l'image-saudade semble procéder, tant dans sa forme que par sa composition, d'une écriture qui procède également par sauts, entre lesquels des interstices spatio-temporels se glissent. Se construit alors progressivement tout le sens, même sans le savoir au préalable, de cette image singulière. Une image par laquelle nous percevons ce sentiment lui-même et dont le nom semble paradoxalement être : « le plus apte à qualifier l'impuissance du regard tenu à distance de la manifestation de l'étrange », étrangeté à partir de l'instant où l'« on perçoit l'indécision, on ne peut réellement la voir, la saisir comme un fait, un trait de la réalité. »<sup>341</sup> L'image-saudade se forme et se perçoit donc par succession de sauts. Notons de prime abord que cette succession implique ce que Henri Bergson définit comme une quatrième dimension du temps, c'est-à-dire un « temps spatialisé ».<sup>342</sup>

Bien évidemment, il existe autant de consciences et d'expériences du temps qu'il peut exister d'êtres. Malgré toute cette diversité, la quantification du temps, rendue possible grâce au recours des données mathématiques « artificielles », participe non seulement de la production de toute image, indépendamment de son support, mais lui confère d'autant plus une unité quantificative universelle. Néanmoins, si l'acte photographique résulte de l'enregistrement né d'une empreinte contiguë à ce qui lui est extérieur, il est aussi un acte qui, de la même manière que l'image - saudade contient une mémoire « interne » face au changement. Il isole, tout comme il : « prolonge l'avant dans l'après et les empêche d'être de purs instantanés apparaissant et disparaissant dans un présent qui renaîtrait sans cesse. »<sup>343</sup>

De la même manière que la formation de l'image-saudade ne peut prendre sens au moment même de la captation et de l'enregistrement de son objet présent – un objet référent agissant dans l'image –, on ne peut justement pas anticiper cette perte vis-à-vis d'un objet qui n'apparaîtra dans l'image-négatif

---

<sup>341</sup> Henri BERGSON, *Durée et simultanéité*. Paris : col. Quadrige, PUF, 2007, pp. 58-59.

<sup>342</sup> *Id.*

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 41.

qu'ultérieurement, dans l'attente de sa révélation, puisque notre conscience ne l'estime pas encore comme perdu. Le sens et la valeur qui lui sont en quelque sorte attribués ne proviennent avant tout qu'au contact de cette image révélée, à laquelle succèdent alors sa lecture et son intelligibilité. C'est à ce moment précis que cette image nous resitue sur une échelle temporelle donnée. Une échelle tout au long de laquelle nous prenons conscience d'une distance qui nous sépare de l'objet originaire. Soit une prise de conscience présente de la perte d'un objet déjà inclus dans un temps passé.

Ressurgit alors cette tension temporelle, que nous pourrions associer à cet instant éphémère de la course automobile saisie par Jacques-Henri Lartigue : un mouvement de fuite dont la photographie ne nous livre que la trace continue de deux mouvements dynamiques à la fois contingents et contraires. Si les deux conducteurs restent bien « réels » et proches, les spectateurs nous apparaissent, quant à eux, comme des ombres chinoises projetées qui s'évanouissent dans la lumière. Si nous ne mesurerons le temps universel qu'« artificiellement », l'intervalle finit toujours, quant à lui, par nous échapper [Fig. 3]. Cette photographie nous *ex-pose* la tension née de deux réels temporels, dans l'instant même du passage: celui de l'œil extérieur qui assiste, regarde et coupe, et celui de l'œil intérieur figé par l'image mais continuant sa course dans l'imaginaire. Selon Henri Bergson :

« Nous percevons le temps matériel, et cette perception nous paraît, à tort ou à raison, être à la fois en nous et hors de nous : par un côté, c'est un état de conscience ; par un autre, c'est une pellicule superficielle de matière où coïncident le sentant et le senti. »<sup>344</sup>



3. Jacques-Henri Lartigue, *Grand Prix de l'Automobile-Club de France*, 1912  
Tirage argentique. Charenton-le-Pont. Donation Jacques Henri Lartigue

---

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 42.



Pour autant, la seule synchronie d'un présent-passé ne suffit pourtant pas à qualifier une image-saudade en soi. Car incomplète. Elle n'a pas pour unique vocation celle du souvenir. Parce que la saudade pointe en notre conscience un manque, se manifeste à travers un état de manque, elle induit également un temps futur, apparaissant en premier lieu par le désir de retour de son objet absent, réactivé et recomposé par notre imagination. Ceci, par le regard poursuivant l'instant singulier qui nous unit à une photographie et qui nous interpelle. La spécificité de la saudade consiste notamment à un enchevêtrement temporel, prolongeant un temps passé d'un objet présent – saisi dans son souvenir – vers un devenir, un possible : en quelque sorte, l'objet n'a alors pas entièrement disparu. Il est physiquement présent, dans l'instant même de son enregistrement, point subjectif marqué sur une ligne de temps objective. Tel l'instant photographique, il devient effectivement « objet de perte », irrémédiablement passé et mis à distance, puis projeté dans le futur d'un présent encore non révélé, temporellement indéterminé, mis en attente. La conscience de sa perte ne prend alors forme et sens que dans la mémoire que nous gardons de lui. Son sens reste donc lié à priori à la mémoire que nous en gardons, passage et relais inclus au sein de la consignation de l'objet par son image. C'est traverser une chambre à l'autre, de la consignation à la révélation.

Nous pouvons donc émettre l'hypothèse suivante : l'image-saudade, même si concentrée en un seul instantané, naît par juxtaposition, et en premier lieu par juxtaposition temporelle. Juxtaposition qui, lors du visionnage d'une image, peut avoir pour effet de nous conduire, voire de nous situer, nous-mêmes, dans un écart atemporel, en dehors d'un Temps universel, un temps hors-temps. Nous aborderons ce point plus spécifique à la fin de ce chapitre. Revenons pour le moment à l'étude des points de qualité temporels de cette image, et ouvrons plus précisément cette question du temps fragmentaire et du récit de l'image photographique par un livre de voyage, voyage au sein du souvenir et de la mémoire. Pour Claude Lévi-Strauss, l'expérience de la saudade, comme son équivalent japonais *Aware* : « [...] traduisent une expérience actuelle. Soit par la perception ou par la remémoration, les êtres, les choses, les lieux sont l'objet d'une prise de conscience imprégnée du sentiment aigu de sa fugacité. »<sup>345</sup> Et bien de préciser le fait que la présence dans le titre ne résulte

---

<sup>345</sup> Claude LÉVI-STRAUSS, *Saudades de São Paulo, São Paulo*. São Paulo : Instituto Moreira Salles/ Companhia das Letras, 1995, p. 5.

pas d'une peine de ne plus y être (« estar », la différence avec « ser » à ici toute son importance) car :« Rien ne me servirait de me lamenter, après tant d'années, sur ce que je ne pourrais plus rencontrer. J'évoquais auparavant ce cœur comprimé que nous sentons quand, à se remémorer ou à revoir certains lieux, nous sommes pénétrés de l'évidence qu'il n'y a rien au monde de permanent, ni de stable sur lequel nous pouvons nous appuyer. »<sup>346</sup>

Nous reviendrons un peu plus tard sur l'expérience de la saudade que Lévi-Strauss éprouva vis-à-vis du Brésil, mais qui nous introduit d'ores et déjà à cette curieuse expérience que nous pose l'image photographique, étrange et familière à la fois. La spécificité posée par le sentiment de saudade, ne consiste pas tant, comme nous le précise l'auteur, à rechercher ce qui a physiquement disparu, perdu à jamais, mais de rendre à nouveau présent consciemment dans nos souvenirs, « l'étrange sensation » d'un objet qui surgit du fond de l'image photographique. Ceci, par l'ultime effort de faire perdurer, voire de rendre « éternel » cette fugacité du temps, dont la morsure irréversible appelle à la perte ce qui nous est cher.

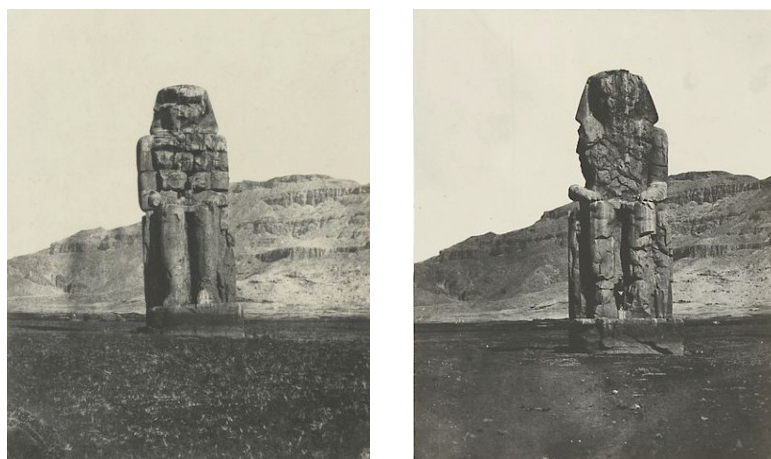
Appréhender la question du temps dans la photographie implique non seulement de la traiter vis-à-vis de l'image *en soi*, comme résultat d'un acte, que dans son contenu, que à travers quoi elle peut exister. Il s'agit ainsi d'entendre ce qui peut lier tout un ensemble de paramètres inhérents au médium photographique (qu'ils soient physiques, chimiques ou esthétiques), définit par Philippe Dubois comme « dispositif photographique », à l'idée – contingente – de genèse d'une image, défendue par André Bazin. Situait en premier lieu son origine au sein de l'iconographie égyptienne, où l'image intervient comme conjuration, elle se rapporte à une conception de la vie qui se survit à elle-même dans l'au-delà. Nous trouvons par exemple son incarnation dans la figure du dieu Osiris, cet « œil tout puissant » mort noyé mais renaissant sans cesse, perpétuée par les deux colosses de Memnon – double portrait monumental d'Aménophis III [Fig. 4 - 5].

De manière similaire au dieu Osiris, mort et dépecé par Seth, puis reconstitué par Isis le temps d'être fécondée, la force symbolique de l'exemple de Memnon trouve ainsi son espace temporel dans la fonction même de la statuaire, figeant l'éternelle renaissance du dieu roi (tout comme les épreuves de Maxime du Camp témoignent

---

<sup>346</sup> *Id.*, p. 7.

ici de leur lente décomposition). « Image » d'eau et de lumière, l'ombre pérenne des deux colosses se reflète à la surface d'un lac « artificiel » qui les entourait progressivement, apparaissant et disparaissant au rythme saisonnier de la crue du Nil qui venait inonder alors la plaine.<sup>347</sup> Un défi contre le temps et surtout contre la mort, tant « la mort n'est que la victoire du temps », selon Bazin, selon lequel il fallait « fixer artificiellement les apparences charnelles de l'être [pour] l'arrimer à la vie » à travers la statuaire notamment funéraire.<sup>348</sup>



4 - 5. Maxime du Camp, *Thèbes, Colosses de Memnon*, 1850  
21,5 x 16,5 cm chacun. Tirage sur papier salé. New York. Public Library.

Cette volonté de faire perdurer l'être, au-delà même de sa propre disparition, de manière virtuelle par le souvenir, à partir de l'empreinte de sa chair vive – masque mortuaire – ou de l'ombre de son corps, suppose en ce sens un acte, un geste. Si la saudade se présente pour Roberto da Matta « comme un mot doté d'une capacité performative »<sup>349</sup>, cette capacité s'applique également, selon Dubois, dans la photographie : « c'est la logique de l'acte : locale, transitoire, singulière. Toujours

<sup>347</sup> Erigés sur la rive occidentale de Thèbes, ces colosses sont les derniers vestiges du gigantesque palais d'Amenhotep III. Le nom de Memnon est cité par Philostrate dans la *Vie d'Apollonius de Tyane* : « La statue de Memnon est tournée vers l'Orient : elle représente un jeune homme imberbe ; elle est en pierre noire. Les deux pieds sont joints, suivant l'usage des sculpteurs du temps de Dédale ; les deux mains sont droites et appuyées sur le siège : on dirait un homme assis qui va se lever. [...] Lorsque le premier rayon éclaira la statue [ce qui arrive au lever du soleil], [les voyageurs] ne se tinrent plus d'admiration. Aussitôt, en effet, que le rayon eut atteint la bouche, Memnon parla, ses yeux devinrent brillants comme ceux d'un homme exposé au soleil. Nos voyageurs comprirent alors que Memnon semble se lever devant le soleil, comme on se lève pour mieux honorer une divinité. Ils sacrifièrent au Soleil Éthiopien et à Memnon Oriental : ce sont les noms que leur donnent les prêtres. » PHILOSTRATE, « *Vie d'Apollonius de Tyane* » in *Le Merveilleux dans l'Antiquité : Apollonius de Tyane, sa vie, ses voyages, ses prodiges, par Philostrate, et ses lettres*, trad. Alexis Chassang. Paris : Firmint-Didot, 1862.

<sup>348</sup> André BAZIN, « Ontologie de l'image photographique » [1945], repris in *Qu'est ce que le cinéma?* Paris : Cerf, 2002, p. 9.

<sup>349</sup> Je traduis : « como uma palavra dotada de uma capacidade performática ». Cf. Roberto Da MATTa, « Antropologia da saudade », in *Conto de mentiroso, Sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro : Relógio d'água, 1994, p. 19.

refaite, la photo, dans son principe, est de l'ordre du performatif – dans l'acceptation linguistique du mot (quand dire, c'est faire) autant que dans sa signification artistique (la performance). »<sup>350</sup> De plus, elle reste également perceptible dans le geste, évoquant et signifiant : « une pose ou une action qui projette sa signification en tant que signe conventionnel. »<sup>351</sup> Cette définition s'applique généralement aux gestes "dramatiques" pleinement réalisés, caractéristiques de l'art baroque, dans la dimension théâtrale du terme. Il y a accord, mise en abîme de l'empreinte, figeant le temps en comblant le vide de la forme par la matière.

Telle est cette temporalité étrange que nous livrent les photographies de Pompéi de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, imprimée de manière fortuite dans la lave et les cendres. Chaque lieu de la ville – photographiée dans tous ses angles et ses infimes détails, au fur et à mesure où elle surgissait comme un véritable « inventaire à ciel ouvert » – devint alors l'objet d'une lente contemplation qui : « n'est pas étrangère à la contemplation de photographies du passé, par une même sensation de mort qu'elles suscitent chez le spectateur impuissant »<sup>352</sup> [Fig. 6].

Selon Philippe Dubois, Pompéi est « une affaire de Lumière, de Révélation et d'Apparition, de Saisie instantanée, de préservation intégrale. Une véritable ville photographique. »<sup>353</sup> Un double photographique donc : aux empreintes de lave, de cendres, et de plâtre répondent celles du sel d'argent brûlé par la lumière reproduit sur le papier albuminé (l'image est elle aussi organique). La force, la stupeur mélancolique des instantanés se figent à travers chaque geste, dans chacun des ultimes souffles de vie de corps, calmes, résignés, ou désespérés, contorsionnés : leur empreinte in situ, victoire du plein comblée dans le vide, fait sortir de l'obscurité les stigmates pour les révéler en plein jour [Fig. 7]. Reste à l'empreinte photographique d'en consigner la mémoire. Surgit alors « la photo comme thanatographie », des êtres, des lieux, du temps. Elle est le lieu méditatif du temps figé par « la conservation involontaire des formes est le résultat spontané des forces de la nature. »<sup>354</sup> La forme persiste, au contraire de la matière disparue : « l'histoire y est effectivement tranche de vie, empreinte d'existences disparues, par essence mélancolique, à la fois

<sup>350</sup> Philippe DUBOIS, *L'acte photographique*. Paris : Nathan, 1990, p. 154.

<sup>351</sup> *Id.*

<sup>352</sup> Marta CAÏRON, *Pour fixer la trace : photographie, littérature et voyage au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Droz, 2003, pp. 328-329.

<sup>353</sup> DUBOIS, *op. cit.*, p. 273.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 160.

présence fortement ressentie et irrémédiable absence. Le désir en est à jamais insatisfait. »<sup>355</sup>



6. *Impronta d'uomo*, extrait de *Pompéi vedute*, album de 32 photographies. Circa 1870 – 1880. Tirage sur papier albuminé, 10,5 x 14,5 cm. Collection particulière.  
7. *Impronta di un cane*, tirage papier albuminé. Circa 1870 – 1880. Tirage sur papier albuminé, 10,5 x 14,5 cm. Collection particulière.

L'image photographique naît d'un acte de coupe, unitaire et différente, selon qu'elle se rapporte à un acte de coupe temporelle, dans la mesure où : « Temporellement [...] l'image-acte photographique interrompt, arrête, fixe, immobilise, détache, décolle la durée en n'en saisissant qu'un seul instant. » Ou encore à un acte de coupe spatiale, puisque « spatialement, de la même manière, elle fractionne, prélève, extrait, capte, découpe une portion d'étendue. La photographie apparaît ainsi, au sens fort, comme une tranche, une tranche unique et singulière d'espace-temps, littéralement taillée dans le vif. »<sup>356</sup> C'est pourquoi, plus qu'une empreinte lumineuse, fixant un objet par brûlure, indéfiniment sur un support réceptacle en négatif, une photographie est également « [...] une empreinte lumineuse travaillée par un geste radical, qui la fait entière d'un seul coup, le geste de la coupe, du *cut*, qui fait tomber ses coups à la fois sur le fil de la durée et dans le continuum de l'étendue. »<sup>357</sup>

Ce geste de coupe est régi par un principe de synchronisme, réactif à la lumière – que son support soit filmique ou aujourd'hui numérique –, un principe qui rend par la même occasion cette coupe temporelle irréversible. L'enregistrement d'un objet référent induit, dans l'événement même de sa captation, la « mort » même de l'instant, inscrit déjà dans un passé car « une fois la coupe faite, tout est dit, inscrit, fixé. » C'est ce qui explique sa dimension *thanatographique* par « le fait qu'un photographe, en réalité, toujours, qu'il le veuille ou non, thanatographie tout ce qu'il

<sup>355</sup> CAÏRON, *op.cit.*, pp. 328-329.

<sup>356</sup> DUBOIS, *op.cit.*, p. 153.

<sup>357</sup> *Id.*

capte. »<sup>358</sup> C'est aussi la raison pour laquelle elle contient un possible d'éternité. Parler de genèse d'image, de son *archè*, pourrait paraître aujourd'hui un peu obsolète face à la diffusion massive et frénétique d'images dématérialisées, froides et désincarnées, où le peu d'espace poétique et imaginaire de l'image accordé au sujet spectateur tend à se réduire comme une peau de chagrin.

Or, cette conscience de l'*archè* ne constitue pas moins la force d'un regard qui pense. Si la photographie semble outrepasser les limites de ses seules facultés d'enregistrement, de reproduction et de diffusion toujours plus « directes » et instantanées d'un réel, ses usages et ses codes – ses connotations – ne cessent de constituer eux-mêmes non seulement l'objet d'une profonde transformation continue. Mais elle tend de plus à transformer et intensifier la reproduction mécanique du geste (et d'une certaine manière sa raison), tout en réduisant le laps de temps qui nous sépare, justement depuis la captation et la réception de l'image, de la matière même de l'image. C'est pourquoi, explorer et approfondir cette genèse de l'image nous invite directement à ré-envisager le temps, en soi, comme facteur contenu dans l'évènement photographique, intervenant dans son *archè*, qu'il s'agisse de sa production mais également de sa réception et de son interprétation.

Interpréter une image ne consiste pas, dans le cas qui nous intéresse, à décoder son seul contenu mais d'envisager également une seconde coupe temporelle pouvant se répartir en trois étapes successives : sélection-traitement-tirage (ou impression), étape définitive de sa consignation. C'est comprendre ainsi le passage qui amène l'image depuis sa consignation vers sa monstration, et comment celle-ci a pu se démarquer progressivement de sa simple tâche mimétique et reproductive du réel vers un réel. Regarder une image, c'est mettre en œuvre un ensemble de mécanismes perceptifs et mémoriels, sa perception est ici entendue comme un simple exercice de reconnaissance. Une perception qu'Henri Bergson associe à un processus de la répétition déclenchée à la suite de l'émission d'un signe, qu'il définit aussi comme un appel.<sup>359</sup> Cet appel renvoie à un mécanisme de perception basée sur une *association par ressemblance*, reliant des perceptions anciennes analogues à une perception présente :

---

<sup>358</sup> *Ibid.*, pp. 159-162

<sup>359</sup> Henri BERGSON, *Matière et mémoire* [1939]. Paris : Quadrige, PUF, 2004, pp. 147-198.

« La perception présente agit en vertu de sa similitude avec les perceptions passées, et il y a là aussi une association par contiguïté, puisque les mouvements consécutifs à ces perceptions anciennes se reproduisent, et peuvent même entraîner à leur suite un nombre indéfini d'actions coordonnées à la première [...] Tendence de tout organisme à extraire d'une situation donnée ce qu'elle a d'utile, et à emmagasiner la réaction éventuelle, sous forme d'habitude motrice, pour la faire servir à des situations du même genre. »<sup>360</sup>

Le temps, une donnée abstraite en soi, immatérielle, n'est pas en soi quantifiable. Seuls peuvent être perçus des espaces, des intervalles, à l'aide d'« artifices mathématiques » devant « avoir quelque connexion avec les choses. »<sup>361</sup> Sa mesure, arbitraire par essence, naît d'une distinction au sein de l'intervalle : « c'est donc la part du réel, la part du conventionnel, qu'il s'agit de faire. »<sup>362</sup> La conscience que nous avons du temps précise d'établir des repères dans une continuité qui les contient. À la question de savoir comment peut se consister cette continuité, Bergson remarque qu'elle est :

« Celle d'un écoulement et d'un passage qui se suffisent à eux-mêmes, l'écoulement n'impliquant pas une chose qui coule et le passage ne présupposant pas des états par lesquels on passe : la chose et l'état sont des instantanés artificiellement pris sur la transition ; et cette transition, seule naturellement expérimentée, est la durée même. »<sup>363</sup>

Associer une perception du temps à l'image photographique, provient en fait de notre faculté à étendre et élargir indéfiniment un temps unitaire et universel, un temps « déroulé », à un entourage matériel immédiat, participant de la durée de sa conscience.<sup>364</sup> En d'autres termes, nous explique Bergson, « on ne peut pas parler d'une réalité qui dure sans y introduire de la conscience. »<sup>365</sup> Parce que la perception de la durée implique donc la conscience, la relation que la saudade noue avec le temps

---

<sup>360</sup> *Id.*, p. 186.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>362</sup> *Ibid.*

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>364</sup> Selon Henri Bergson : « Le temps impersonnel et universel, s'il existe, a beau se prolonger sans fin du passé à l'avenir : il est tout d'une pièce ; les parties que nous y distinguons sont simplement celles d'un espace qui en dessine la trace et qui en devient à nos yeux l'équivalent ; nous divisons le déroulé, mais non pas le déroulement. » *Ibid.*, p. 48.

<sup>365</sup> *Ibid.*

établit ainsi une continuation, de ce qui n'est plus dans ce qui est. C'est l'imbrication de ces deux temporalités distinctes qui expliquent ainsi que « nous mettons de la conscience au fond des choses par cela même que nous leur attribuons un temps qui dure. »<sup>366</sup>

La représentation photographique de la saudade, perçue en tant que durée temporelle en tension, résulterait donc de « deux perceptions instantanées qui sont saisies dans un seul et même acte de l'esprit », comme peut nous l'évoquer cette scène photographiée par Henri Cartier-Bresson, *Derrière la gare Saint Lazare*.<sup>367</sup> [Fig. 8]. Surface-réceptacle plane de papier où l'ombre – haptique et virtuelle – d'un corps fixé dans son propre reflet dédoublé d'eau et de lumière. L'ombre photographique « se dédouble et se redouble en milieu. Un positif est le négatif d'un négatif [...] une autre surface sensible est à son tour impressionnée par la lumière. »<sup>368</sup> C'est à partir de cet acte que « nous avons tout intérêt à prendre pour "déroulement du temps" un mouvement indépendant de notre corps. »<sup>369</sup>



8. Henri Cartier-Bresson, *Derrière la gare Saint-Lazare*, 1947  
45,7 x 30,5 cm. Tirage argentique. Paris. Fondation Henri Cartier-Bresson

<sup>366</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

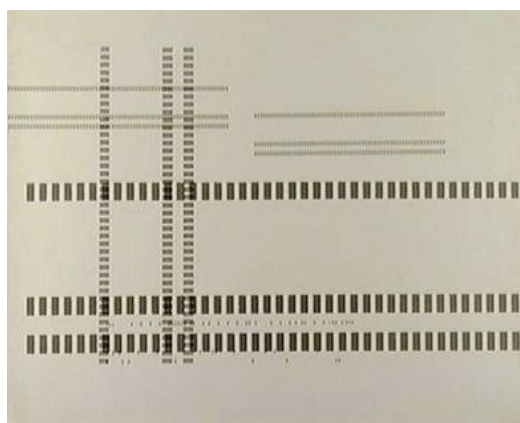
<sup>367</sup> Henri Cartier-Bresson résume sa méthode en ces termes « Nous travaillons dans le mouvement, une sorte de pressentiment de la vie. [...] Nous amenons des coïncidences de lignes par un simple déplacement de la tête d'une fraction de millimètre, mais ceci ne peut être fait qu'avec la vitesse d'un réflex et nous évite heureusement d'essayer de faire de l' "Art " ». C'est comprendre à travers cette déclaration une disgrâce qu'il exprime vis-à-vis de la photographie d'ordre artistique. Cela n'est d'ailleurs pas sans rappeler le rapport que Claude Lévi-Strauss peut entretenir vis-à-vis de la photographie et de sa pratique en soi, ne se considérant pas photographe, mais usant de ce moyen à ses seules fins documentaires. Cf. Henri CARTIER – BRESSON, « Henri Cartier-Bresson, Gilles Mora : conversation » in *Revue Cahiers de la photographie Numéro spécial Henri Cartier-Bresson n°18*, Paris, 1986, p. 117.

<sup>368</sup> Jean-Claude LEMAGNY, *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme Art*. Paris, Armand Colin, col. Essais et recherches, 2005, p. 30.

<sup>369</sup> *Id.*, p. 49.



L'idée de durée reste indépendante de celle de l'instant : « l'instant est ce qui terminerait une durée si elle s'arrêtait. Mais elle ne s'arrête pas. »<sup>370</sup> Dès lors, la durée temporelle de la saudade équivaut à un instant plus ou moins long, selon une ligne ponctuée de points formant des portions de temps. Si bien qu'à « ces portions de la ligne devront correspondre des "portions de durée", et à une extrémité de la ligne une "extrémité de durée". »<sup>371</sup> Ainsi se présente l'instant, soit « quelque chose qui n'existe pas actuellement mais virtuellement. »<sup>372</sup> Il n'est plus question ici de référent, tout du moins de référent associé à un objet. Lignes constitutives de points d'ombres, alignées dans un plan vidé de sa profondeur perspective, ce sont leurs contours qui suggèrent sa possibilité spatiale. Telle est la grille-diagramme de lecture, ou encore grille-engramme constructiviste d'un temps spatialisé et réduit à son expression la plus synthétique – succession mécanique de signes – que nous propose la photographie intitulée *São Paulo* de 1949, extraite de la série *Fotoformas* de Geraldo de Barros [Fig. 9].



9. Geraldo de Barros, *São Paulo*, Extrait de la Série *Fotoformas*. 1949.  
Tirage argentique. São Paulo. Pinacoteca do Estado

Quantifier le temps par notre conscience requiert donc l'usage de ces données mathématiques universelles. Cela évite tout jugement basé sur nos seules impressions sensibles, dont l'inconvénient, selon Ernst Cassirer, n'a pour effet que de rester à la « surface du réel ».<sup>373</sup> Explorer ce qui unit ainsi le temps à l'image revient à considérer qu'il existe :

<sup>370</sup> *Ibid.*

<sup>371</sup> *Ibid.*, pp. 51-52.

<sup>372</sup> *Ibid.*

<sup>373</sup> Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*. Paris, Editions de Minuit, 1983, p. 239.

« Une profondeur conceptuelle et il existe aussi une profondeur purement visuelle. La science découvre la première ; l'art révèle la seconde. La première nous aide à comprendre les raisons des choses, la seconde à voir leurs formes. [...] L'interprétation conceptuelle de la science n'empêche pas l'interprétation intuitive de l'art. Chacun à sa propre perspective, et, pour ainsi dire, son propre angle de réflexion. »<sup>374</sup>

## 1.2. Disparitions

« Je ne peux pas faire un tableau, un dessin, ou une sculpture. Je n'y arrive absolument pas. Il serait nécessaire que j'y réfléchisse deux ou trois mois auparavant avant de me décider à faire quelque chose qui ait une quelconque signification. [...] Il serait convenable que je rencontre ce sens, avant de commencer. »<sup>375</sup>

Ce court commentaire est extrait de l'introduction du livre réunissant toute une série d'entretiens du critique Pierre Cabanne avec Marcel Duchamp, publié pour la première fois en 1967, un an après la mort de l'artiste. Cette réflexion résume en quelque sorte le problème posé en amont d'une œuvre face au temps, à savoir les conditions sources préalables lui donnant forme, rassemblées autour de ce que Duchamp nomme le sens, une nécessité préexistant à toute signification intrinsèque de l'œuvre. Elle nous permet par ailleurs de comprendre de manière précise comment Duchamp, grand chantre du *ready-made*, pu opérer une rupture irréversible du concept d'œuvre, dépassant de manière définitive sa seule condition d'artefact : elle ne naît plus de la succession d'interventions extérieures – depuis les premiers traits de l'esquisse jusqu'à son achèvement –, mais résulte d'une dynamique inversée. L'empreinte de son moule mécanique et standard se substitue à l'esquisse, et sa réappropriation finalise son achèvement. Son sens survient dans le déplacement, de l'usine de fabrication au musée.

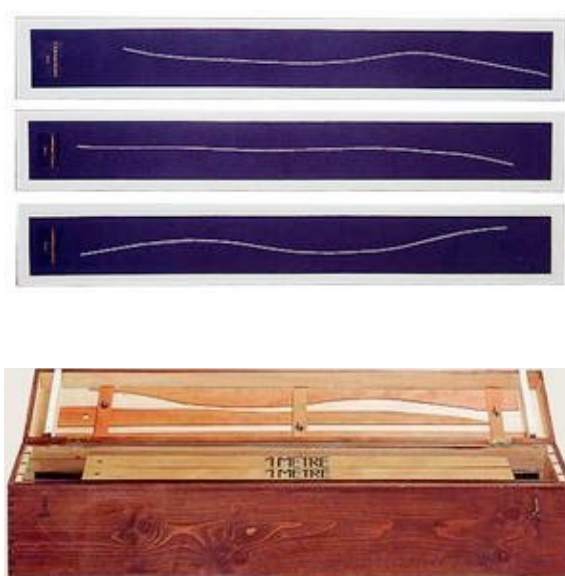
Ce jeu du sens est une inquiétude que l'artiste n'a cessé d'explorer au travers de son œuvre. Bien qu'une telle affirmation formulée par Duchamp ne soit pas si surprenante en soi, elle n'en reste pas moins équivoque, si l'on considère un instant

---

<sup>374</sup> *Id.*

<sup>375</sup> Marcel Duchamp, cité in Pierre CABANNE, *Marcel Duchamp : engenheiro do tempo perdido*, trad. de Paulo José Amaral. São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 17.

toute l'importance que l'artiste accorde au simple hasard, dont l'intervention sera convoquée parfois « physiquement », ou du moins dans ses effets. Nous songeons ici aux Trois mètres étalons de 1913, trois cordes d'une mesure d'un mètre chacune tombant, par simple loi de gravité, à terre [Fig. 10 - 11]. Marcel Duchamp prélève alors la forme délinéarisée du fil et la réifie sur une planche d'un mètre en bois en y reportant la trace courbe : « Mes trois stoppages-étalons sont donnés par trois expériences, et la forme est un peu différente pour chacune. Je garde la ligne et j'ai un mètre déformé. C'est un mètre en conserve, si vous voulez, c'est du hasard en conserve.»<sup>376</sup>



10 - 11. Marcel Duchamp, Trois mètres étalons, 1913.  
Réplique de 1964. Matériaux divers. Londres. Tate Gallery

Pensée du hasard, vivace et distanciée à la fois, d'un artiste qui n'aura cessé de contribuer de désacraliser le concept même d'œuvre d'art et de son contenant au profit de son contenu : son signifié. Objet-œuvre, dont nous distinguons la représentation (l'image) du tableau (cadre et châssis), son sens originaire procède également par succession, par association d'éléments hétérogènes, à travers ce qui peut témoigner, au préalable, d'une plus profonde « insignifiance » si l'on en déplace l'usage : l'objet domestique comme ready-made futur. Pour autant, c'est à partir de cette insignifiance même que va naître l'un des débats des plus animant du XX<sup>e</sup> siècle, autour de l'un des interdits enveloppant cette même pensée et cette même pratique

<sup>376</sup> *Id.*, p. 18.

de l'art en général, et de l'image en particulier : un art de la banalité au défi du sacré. Mettre le hasard « en conserve » ou en cercueil ? La question reste ouverte. Car, si Marcel Duchamp permit d'ouvrir le champ de l'art et de ses pratiques vers des horizons et des perspectives alors insoupçonnés, mises à l'écart, c'est un nouveau bouleversement du jugement des valeurs d'art et du beau qui finit par faire voler en éclat tous les préceptes qui le régissaient jusqu'alors.

Wassily Kandinsky invoque ainsi, dans son essai *Du spirituel dans l'art*, cette tradition du beau idéal appliqué à l'œuvre l'art jugé selon le degré de sa seule habilité mimétique à reproduire son objet réel. Ou encore la valeur expressive de l'art sous toutes ses formes, dont l'« effort pour appliquer leurs principes plastiques n'aboutira qu'à la création de formes semblables aux formes grecques, mais pour toujours sans âme. »<sup>377</sup> Car l'âme, « ce point de contact intérieur, malgré toute son importance » ne reste qu'un : « point minuscule dans un énorme cercle du Noir. »<sup>378</sup> Véritable couperet, ce manifeste fait de l'âme son principal « point central » :

« Notre âme, après la longue période de matérialisme dont elle ne fait que s'éveiller, recèle les germes du désespoir, de l'incrédulité, de l'absurde et de l'inutile. Le cauchemar des doctrines matérialistes, qui a fait de la vie de l'univers un jeu stupide et vain, n'est pas encore dissipé. Revenant à soi, l'âme reste opprimée. [...] Cette faible lumière n'est qu'un pressentiment et l'âme n'a pas le courage de la voir dans le doute que cette lumière soit le rêve, et le cercle du Noir la réalité. »<sup>379</sup>

Face à un objet, la reconnaissance de son statut comme œuvre d'art, suppose une décision qui, en tant qu'acte de jugement, permet de recevoir cet objet, en l'acceptant ou en le refusant comme œuvre, s'il répond et remplit les conditions conforme ou non aux usages. Quand est-il alors de l'image photographique ? Selon Walter Benjamin « Jamais les photographies, en tant qu'images, n'ont été aussi

---

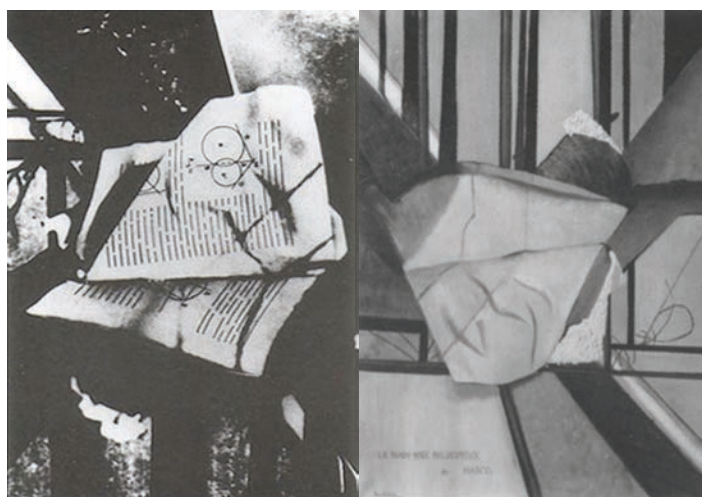
<sup>377</sup> Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris, Gallimard, col. Folio Essais, 1988, p. 10.

<sup>378</sup> *Id.*, p. 11.

<sup>379</sup> Kandinsky estime que cette posture est motivée par le fait que : « Toute œuvre d'art est l'enfant de son temps et, bien souvent, la mère de nos sentiments. [...] Ainsi de chaque ère culturelle naît un art qui lui est propre et qui ne saurait être répété. Tenter de faire revivre des principes d'art anciens ne peut, tout au plus, conduire qu'à la production d'œuvres mort-nées. [...] C'est ainsi que sont nées, du moins en partie, notre sympathie et notre compréhension pour les Primitifs, et nos affinités spirituelles avec eux. Tout comme nous, ces artistes purs ont essayé de ne représenter dans leurs œuvres que l'Essentiel Intérieur, par élimination de toute contingence extérieure. » *Ibid.*, p. 8.

indépendantes des conventions et des styles nationaux. »<sup>380</sup> Est-ce ici l'une des raisons pour lesquelles la peinture finit par se retrouver au défi de la photographie?

Une œuvre de Duchamp vient néanmoins relativiser cette division. Œuvre modeste par ses dimensions, elle recèle néanmoins d'une présence poétique dont la force saisit pleinement l'œil et l'esprit. Nous retenons de l'usage de la photographie par Duchamp notamment son goût à fixer l'éphémère et de défier de façon dérisoire le temps, tel qu'il peut se présenter par exemple dans l'Elevage de poussière, recouvrant son Grand Verre, photographié par Man Ray en 1920.<sup>381</sup> Ce temps de l'éphémère appelle de nouveau l'image-saudade d'une œuvre dont le geste, inhérent, convoque sa propre disparition en devenir. Il s'agit donc d'une photographie d'un ready-made, contemporaine de celle prise par Man Ray, de toute petite dimension. Marcel Duchamp revient à Paris, après s'être exilé à Buenos Aires, période dont il ne s'est conservé qu'un seul ready-made [Fig. 12 - 13].



12. Marcel Duchamp. *Ready-made Malheureux*, 1919.

Version originale perdue :

Texte de géométrie, suspendu à l'extérieur et exposé aux intempéries.

Photographie argentique.

13. Suzanne Duchamp, *Le Ready-made malheureux de Marcel*, 1920. Huile sur toile.

<sup>380</sup> Walter BENJAMIN, « Peinture et Photographie » [Deuxième lettre de Paris, 1936], in *Walter Benjamin. Sur l'art et la photographie*, trad. de Marc B. de Launay. Paris, Carré, 1997, p. 85.

<sup>381</sup> L'intérêt de Man Ray pour la photographie naît à partir de 1915, ayant besoin de reproduire ses toiles pour une exposition organisée à la Daniel Gallery de New York. Il rencontre la même année Marcel Duchamp, tentant d'atteindre alors « cette peinture de précision et cette beauté d'indifférence ». Ils collaboreront, inséparables, de 1915 à 1921.

Le Ready-made malheureux fut conçu pour une fin non moins curieuse – une notice envoyée par voie postale –, dont Calvin Tomkins nous décrit la circonstance :

« À l'occasion du mariage de sa sœur Suzanne et son grand Jean Crotti, qui eut lieu à Paris le 14 avril 1919, Duchamp envoya par courrier un cadeau au couple. Il s'agissait d'instructions pour accrocher un manuel de géométrie à la fenêtre de son appartement et l'attacher avec une corde, pour que le vent puisse "feuilleter le livre, choisir les problèmes, tourner les pages et les arracher". »<sup>382</sup>

Énigme suspendue dans le vide, livre de géométrie accroché à une balustrade de balcon, exposé en plein air, entre-ouvert, aux intempéries. Ce livre fut suspendu selon une durée temporelle indéterminée, jusqu'à sa complète destruction. Pages arrachées au gré du vent, la pluie et du soleil l'ont simultanément blanchi et délavé. L'objet a disparu. Il nous en reste une peinture, réalisée à partir de cette unique épreuve photographique, par sa sœur Suzanne, à laquelle le cadeau de mariage en kit par correspondance était destiné.<sup>383</sup> Ce traité de géométrie, selon Joseph Masheck « optimise le conflit entre la connaissance humaine et les vérités éternelles. Duchamp accepte comme inévitable l'action des forces de la nature, les changements et les effets du temps, sa tendance à corroder, détruire, réduire en poubelle tout ce que l'homme construit, c'est son arme qui recouvre toute trace humaine de poussière »<sup>384</sup> [Fig. 14].

Heureux destinataires d'un présent voué à son destin futur malheureux, Suzanne et son époux suivirent les instructions de son frère. De ce fait, cette photographie constitue l'unique témoignage d'une œuvre en échec de sa propre survivance. Comme l'expliqua Duchamp à Cabanne : « Cela m'amusait d'introduire l'idée de bonheur et de malheur dans les ready-mades, et puis il y avait la pluie, le

---

<sup>382</sup> Je traduis : « Como presente para sua irmã Suzanne e seu grande amigo Jean Crotti, que se casaram em Paris em 14 de abril de 1919, Duchamp, por carta, mandou-lhes as instruções para pendurarem um livro de geometria no balcão do apartamento para que o vento, "ao folheá-lo, escolhesse seus problemas e fosse virando e rasgando as páginas". Calvin TOMKINS in Duchamp: uma biografia, trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo, Cosac Naify, 2004, pp. 237- 238.

<sup>383</sup> Dans un entretien daté de 1966, Duchamp apporte à cet unique ready-made l'explication suivante : « C'était un livre de géométrie, qu'il devait pendre par des ficelles à un balcon de son appartement de la rue Condamine ; le vent devait passer à travers le livre, choisir ses propres problèmes, tourner et arracher les pages. Suzanne en fit un petit tableau, " Ready-made malheureux de Marcel ". C'est tout ce qui est resté, depuis que le vent l'emporta. » cité in Pierre CABANE, *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris, Belfond, 1967, p. 61.

<sup>384</sup> Joseph MASHECK, *Marcel Duchamp in Perspective*. Cambridge / Massachusetts, Da Capo Press, 2002, p. 37.

vent, les pages volant, c'était une idée amusante. »<sup>385</sup> Et Bernard Marcadé de souligner qu'au travers de cette posture désinvolte : « ce n'était que de l'humour. Carrément humour, humour. Pour dénigrer un livre de principes », tournant en dérision la précision scientifique et l'arbitraire mathématique auquel échappent justement le hasard et l'espace infini du temps. Si « le traité apprit sérieusement les choses de la vie »<sup>386</sup>, il se profile simultanément une conscience singulière du temps. La leçon poétique de géométrie se déploie, dès lors, aussi bien dans l'espace vide du dehors qu'à la surface d'une vitre qui disparaît, recouverte lentement par la poussière. Cette poussière photographiée ne formerait-elle pas le pendant d'un sablier peint d'une vanité mélancolique et contemporaine?



14. Marcel Duchamp et Man Ray, *Élevage de poussière*, 1920  
Tirage argentique, 21 x 37,5 cm. FRAC Bourgogne

Ce ready-made malheureux met donc en échec, d'une certaine manière, la notion même d'œuvre. Unique preuve photographique, alliage partagé entre simple statut de document et expression artistique. Ce qui pourrait en augmenter la valeur, l'aura, par la seule unicité de son support est souligné par sa survivance photographique : l'image-saudade renvoie à la distance et la perte de son référent, qui ne s'applique plus désormais vis-à-vis d'un seul objet vivant, matériel, mais également au long processus volontaire de sa disparition. L'exemple du ready-made malheureux soulève parallèlement la question centrale liée à l'époque au statut de l'œuvre d'art en général, et de l'image photographique en particulier. Statut auquel l'existence du ready-made fit, en premier lieu, obstacle. Tout en agissant dans la direction de faire reculer les limites d'un monde de l'art « sclérosé » par des préceptes, le ready-made surgit, selon Jacques Aumont :

<sup>385</sup> Cf. Pierre CABANE, *id.*, p. 61.

<sup>386</sup> Bernard MARCADÉ, *Marcel Duchamp*. Paris, ol. Flammarion, Grandes Biographies, 2007.

« Dans l'élection d'un art de synthèse (ou d'un « art du siècle »), comme dans la poursuite des correspondances, on perçoit le désir, à peine dissimulé, de redonner au système des arts une unité, dont la critique sentait bien, à la disparate des œuvres et des pratiques (au moins à partir des années 10), qu'elle était menacée ou dissoute. Canudo ou Faure désignant – en partie par facilité de pensée et à cause de son caractère polysensoriel – le cinéma pour ce rôle, tandis que Duchamp récupérait durablement, avec sa Fontaine, une place éminente pour les œuvres plastiques, tentent le même recentrement. »<sup>387</sup>

Si sa réception comme œuvre d'art intervient avant tout en fonction d'un contexte culturel et institutionnel précis – isolant simultanément cet objet de n'importe quel autre objet similaire, banal et standardisé –, cette œuvre se retrouve régie par tout un nouvel ensemble de codes. Cela nécessite alors l'acquisition d'un savoir historique, une sensibilité et un certain intérêt pour la théorie esthétique remise sans cesse en jeu dans l'art contemporain : « c'est seulement sur cet arrière-plan qu'une œuvre est identifiable comme telle et peut être distinguée de l'objet réel qu'elle est. »<sup>388</sup> Face à une pensée de l'art « mécanique », outil de reproduction instantanée qui ne cessera dès lors de se propager (ne rencontrant pour obstacle que l'épuisement de sa matrice essoufflée, dénaturée), Arthur Danto interroge donc ce qui peut participer au processus de son identification.

Cette conscience du statut de l'œuvre coïncide avec l'apparition d'une seconde rupture, engendrée par l'exposition des Boîtes de lessive Brillo d'Andy Warhol, en 1964, à la Stable Gallery de New York. Pour autant, cette rupture émergea dès l'apparition de ses images-icônes sérigraphiées. Propagande du grand Génie industriel, glorifiant un art accessible à la portée de tous, diffusé massivement, banalisé sous toutes ces formes, depuis la carte postale jusqu'au cendrier. Cette révolution conceptuelle intervenant dans la réception de l'œuvre d'art porte, tel un coup de grâce, la valeur de l'original aux enfers. Nous serions tentés d'affirmer ici que le seul référent (l'image conjuguant film négatif et toile peinte) marqué du sceau de l'indice temporel (la date) et de la trace (la signature sur la toile) peut encore résister à cet assaut faussement glamour.

---

<sup>387</sup> Jacques AUMONT, « Migrations de l'art, reconfigurations de l'Esthétique » in *L'image*. Paris, Armand Colin, col. Cinéma, 1990, p. 158.

<sup>388</sup> Thierry LENAIN, « De la critique nietzschéenne à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle » in *Esthétique et philosophie de l'art, Repères historiques et thématiques*. Louvain, col. Le point esthétique, De Boeck Université, 2002, pp. 182-183.



C'est toujours le cas de la photographie d'art : tirage limité et (surtout) signé. Et cela, bien que cette banalité moderne fasse écho et accompagne la conception même du « corps- machine » promulguée par l'artiste [Fig. 15], concept formulé par Warhol, tant acide que lucide, déclarant en 1963 : « si je peins de cette façon, c'est parce que je veux être une machine. »<sup>389</sup> Un souhait concrétisé dans son portrait pris par Annie Leibowitz, où l'on peut observer à quel point cet art de la pose demeure un art du contrôle de l'image de soi : l'appareil photographique devient un artifice d'obstruction visuelle de son visage (poser le doute tout en défiant la photographe portraitiste) et demeure un outil de valorisation promotionnelle redoutablement efficace. De la même manière que le passe-partout ne laisse apercevoir que l'œil charmeur, mais vigilant, de la comtesse de Castiglione qui pressentait alors le pouvoir potentiel de son simulacre [Fig. 16].



15. Annie Leibowitz, *Andy Warhol*, New York, 1976.  
Cibachrome, 16 x 20 cm. New York, MOMA.

16. Pierre-Louis Pierson, *La Comtesse de Castiglione*, circa 1863 – 1866

Arthur Danto répond quant à lui que la condition sine qua non de sa réception est donc motivée par le recours de l'esthétique :

---

<sup>389</sup> Warhol justifie ce désir en concluant : « La raison pour laquelle je peins de cette façon est que je veux être une machine et je sens, quoique je fasse, comme une machine, que c'est ce que je veux faire. » Je traduis : « The reason I'm painting this way is that I want to be a machine, and I feel that whatever I do and do machine-like is what I want to do. » Andy WARHOL cité par G.R SWENSON, in « What is Pop Art ? Answers from eight painters, Part I », New York, Art news 62, n°7, November 1963, p. 26.

« Ce qui finalement fait la différence entre une boîte Brillo et l'œuvre d'art qui consiste en une boîte Brillo, c'est une certaine théorie de l'art. C'est la théorie qui la fait entrer dans le monde de l'art, et l'empêche de se réduire à n'être que l'objet réel qu'elle est [...] ; sans la théorie, on ne la verrait probablement pas comme art, et afin de la voir comme appartenant au monde de l'art, on doit avoir maîtrisé une bonne partie de la théorie artistique aussi bien qu'une part considérable de l'histoire récente de la peinture à New York. Ce n'aurait pas pu être de l'art, il y a cinquante ans. »<sup>390</sup>

Ce passage qui, avouons-le, fit la célébrité de son essai, retient néanmoins notre attention pour l'emploi très précis du verbe être lorsqu'il s'agit de rendre compte de l'apport nécessaire de la théorie esthétique comme « l'objet réel qu'elle est » ; usage nécessaire dès qu'il s'agit d'identifier un objet neutre, lui donner lieu d'existence en lui accordant ou lui refusant son statut d'œuvre d'art. Car « être capable de cette identification, c'est être capable de manier le est de l'identification artistique. »<sup>391</sup> Cette question renvoie également à la présence du sentiment de saudade vis-à-vis de l'image. En effet, le verbe « être » tel que nous l'utilisons toujours aujourd'hui diffère de l'emploi de son homologue lusitain, séparant la forme *ser* de la forme *estar*, identifiant ainsi des états du sujet jugés permanents et d'autres estimés transitoires.<sup>392</sup>

Par le terme de permanent sont désignées ses qualités inhérentes alors que celui de transitoire se réfère à toutes les conditions passibles de changement, comme la localisation d'un objet ou encore l'humeur d'une personne. Cependant, cette séparation ne présuppose pas que ce qui est donné comme permanent soit immuable et pérenne : en ce sens, l'image est photographique dans la mesure où sa qualité

<sup>390</sup> Arthur DANTO, « Philosophie analytique et esthétique » in *La transfiguration du banal*, trad. de Claude Harry-Schæffer. Paris, Seuil, 1989, p. 195.

<sup>391</sup> LENAIN, op.cit., pp. 182-183.

<sup>392</sup> Abondantes dans les chansons de geste et les chroniques traduites du latin au XIII<sup>e</sup> siècle, l'usage des périphrases, dites « constructions progressives » disparaît progressivement de la langue française dès la période « classique » [après 1600], sans être immédiatement remplacé par une nouvelle construction portant le même sens. Ce sont les formes simples du présent ou de l'imparfait de l'indicatif qui finissent par exprimer le sens progressif. Ces formes se caractérisent par un emploi très fréquent de périphrases se terminant par – *ant*. Ce type de construction est toujours utilisé notamment en italien, espagnol, galicien, brésilien et dans certains dialectes portugais. Cf. Lene SCHØSLER, « Grammaticalisation et dégrammaticalisation », in Emmanuelle LABEAU-Carl VETTERS-Patrick CAUDAL (orgs.), *Sémantique et diachronie du système verbal français*, Revue Cahiers Chronos n°16, Amsterdam : Rodopi, 2007, p. 95. De plus, si de nombreuses langues ne présentent plus cette distinction, « Ce n'est pas pour cela que ces langues ignorent la différence entre permanence et transitorité ; elles expriment ces attributs à peine selon d'autres modes. » Cf. Aldo BIZZOCCHI-Miriângela Amândio PACHECO, « A distância entre ser e estar », in *Estudo comparativo de alguns aspectos do léxico de quatro línguas europeias ocidentais do ponto de vista neológico*, Anais da 42<sup>a</sup> Reunião Anual da SBPC, Porto Alegre, 1990, pp. 316-317.

d'image résulte d'un processus qui la définit comme telle. La valeur sémantique du – est – reste conforme au cas de sa racine provenant du latin « stare », signifiant notamment « rester, immobile, fixe ». Mais le processus photographique suppose aussi un temps fragmenté, et de la même manière que l'image qui en résulte, induit lui-même un changement : depuis sa captation jusqu'à sa fixation. Tout comme il reste sujet à tout risque de dégradation si les conditions chimiques de fixation, et de conservation, se révèlent insuffisantes : l'image vire au contact de la lumière, jusqu'à son illisibilité, voire sa disparition.

À la différence d'un état primaire de notre être – constitué de caractéristiques physiques « sources » –, tout sentiment ne se donne pas de manière innée; sa perception, extérieure, est interprétée comme telle par notre conscience en fonction d'une situation précise. Cette précision nous renseigne dès lors sur le rapport que nous pouvons entretenir à propos de la photographie comme image potentiellement consignatrice de saudade, saisie par notre conscience affective :

« Si notre inconscient était de nature intellectuelle, ou s'il n'était que pure obscurité, il pourrait être dissipé par une clarté plus grande, et défait aux lumières de la raison [...] Or, l'existence de résistances, l'intervention des processus, désignés sous le nom de transfert et de sublimation, par lesquels le sentiment, détaché de son objet, se déplace seulement vers d'autres, indiquent assez que l'affect ne pouvant pas être liquidé par la seule intelligence, la conscience n'est pas seulement manque ou confusion, mais possède une certaine positivité, repose sur une sorte de volonté de passion, se manifestant par la criante du futur, l'attachement à ce que nous fûmes, la peur de la mort, le refus de l'épreuve et du temps. »<sup>393</sup>

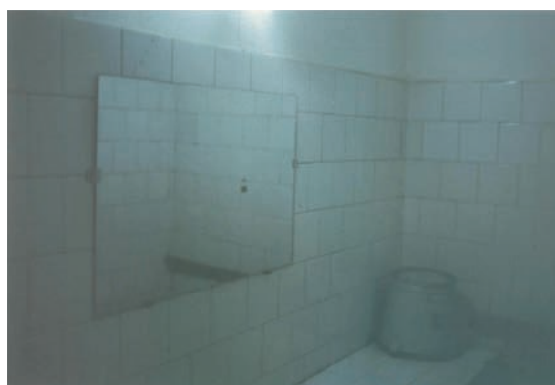
Le sentiment de saudade est un état transitoire, indéfini, qui effectue un mouvement de liaison au sein de notre conscience : associé à notre imagination, il nous permet de nous visualiser rétroactivement comme sujet présent au moment de l'événement vis-à-vis de l'objet manquant. Entre ces deux instants, existe un intervalle. Un laps de temps qui reste de fait quantifiable, appliqué et balisé par l'usage de repères tant spatiaux que temporels. Pour autant, comme le souligne Ferdinand Alquié, il nous échappe une conscience temporelle de l'autre, celle « dont

---

<sup>393</sup> ALQUIÉ, « La séparation », *op.cit.*, pp. 97-98.

l'affectivité nous reste étrangère », qui se déroule dans son espace temporel à la fois particulier et distant.<sup>394</sup> Dès l'instant où nous visualisons une photographie, liée à notre expérience proche ou lointaine de son objet, notre conscience subjective de la perte s'éveille, au contact de « cette présence de l'absence », finalité *en soi*, du temps de l'événement, concrétisé par l'empreinte photographique.

Tel est le climat qui règne dans l'œuvre de la photographe Manuela Marques : quelques photographies où l'atmosphère intérieure, bleutée, renforcent cette sensation légèrement angoissante et à la fois emplie d'une profonde sérénité, de lieux vidés de ces occupants, où le temps serait mis en attente. Tables de restaurant inoccupées, toilettes publiques au miroir où ne se perçoit que le reflet du mur contigu. Outre le fait de contenir cette absence humaine, ces images en soulignent l'attente indéfinie [Fig. 17 - 18].



17. Manuela Marques. *Sans titre*, 1997 / 1998. Tirage offset jet d'encre, 122 x 177 cm.  
Paris. Galerie Anne Barrault

18. Manuela Marques. *Sans titre*, 1999 / 2002. Cibachrome, 110 x 160 cm.  
Paris. Galerie Anne Barrault

---

<sup>394</sup> *Id.*, p. 104.

Instants figés par stupeur dans l'intervalle de l'événement en fuite perpétuelle.  
Dès lors, il y a séparation :

« La coupure, la séparation par laquelle la conscience se fait intellectuelle, ne peuvent donc être tenues pour la négation pure et simple du vécu [...] L'objet ne saurait être défini, de façon purement négative, comme ce qui n'est pas moi ; il est le signe que la richesse de l'Être dépasse celle du moi, et que la conscience affective, n'est elle-même que le fruit d'une dissociation. [...] Mais nous ne nous sentons séparés des autres que parce que nous sommes séparés de nous, notre conscience intellectuelle, qui ne peut contempler que des objets, faisant de ce fait, apparaître tout rapport non objectivable comme seulement probable. »<sup>395</sup>

Présente également chez Jorge Molder, cette absence survient notamment dans l'une de ses séries intitulée *Lares e Janus*, réalisée entre 1981 et 1986. Ou encore dans celle composée de vingt photographies qui accompagnent des dessins de Jorge Martins, dans son essai intitulé *O fazer suave do preto e branco*, publié en 1985.<sup>396</sup> Matérialisée, donc, par ces deux œuvres d'artistes portugais, elle semble s'instaurer, s'immiscer à travers un jeu fait d'équivalences et de correspondances temporelles : équivalences de lieux – publics ou intimes : une salle de restaurant, une chambre – correspondance du temps d'un événement non advenu (une table dressée pour un repas encore en ordre), mystère qui contredit celui de l'événement photographique. Ou, au contraire, d'une action passée dont nous ne connaissons pas la source, mais dont le lieu, l'objet et la matière qui l'ont reçus (un lit et sa couverture, par exemple) en maintienne la trace (du corps assoupi), mise en abîme par l'empreinte photographique, et le mystère émanant des lieux [Fig. 19].

À propos de cette absence, née justement de ce qui ne se prête pas à proprement parler à une mémoire, un anti-événement en soi comme moment non-advenu, localisé en un juste milieu temporel, entre passé non survenu et futur non advenu, mais auquel seule la photographie, dans ce cas précis, peut prétendre donner trace, trace d'un présent antérieur. Jorge Molder nous précise que cette trace se lit comme un signe, une « indication urgente » de laquelle dépendrait notre mémoire, survivante.

---

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>396</sup> João FATELA, préface du catalogue de l'exposition *O fazer suave de preto e branco*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 1985.



19. Jorge Molder, extrait de la série *Lares e Janus*, 1 1981-1986. 26 x 26 cm. Tirage argentique

Le parcours de notre regard au sein de ces lieux « ne laisse pas transparaître une quelconque attitude désespérée, mais avant, chaque chose entre la concentration et la divagation. »<sup>397</sup> Ces lieux d'une histoire intime, liés à un passé hypothétique, se reconstituent et se parcourent alors comme nous pourrions parcourir une maison, à la recherche de quelque chose, mais quelque chose qui trouverait lieu plus en nous que dans la maison désertée [Fig. 20 - 21].



20. Jorge Molder, *O fazer suave do preto e branco*, 1981

21. Manuela Marques, *Sem titulo*, 2000 – 2002. Cibachrome, 110 x 160 cm.

<sup>397</sup> Selon Jorge Molder, cette recherche constitue la ligne même du temps, à travers un sentiment de perte dont le souvenir maintient sa survivance au plus profond de notre mémoire, formée à partir de l'expérience que lui procurent les images, et par la répétition de leur visualisation : « J'ai regardé encore une fois les images. [...] Je me suis rappelé alors un vers de Caetano : " serait-il possible que ces yeux soient miens ? ". Puisque, pour tant qu'ils s'utilisent, il s'engendre une espèce de propriété commune qui nous amène à penser, sérieusement en celui qui voit et dans ce qui est vu, et aussi dans la manière comme s'altèrent les certitudes sur les points de vue : ce qui est d'ici et ce qui est de là-bas. [...] Il reste, ainsi, ici, un temps présent, en fin de comptes, ce qui nous reste de la mémoire. » Je traduis : « Olhei mais uma vez as imagens [...] Lembrei-me então de um verso do Caetano: " será que esses olhos são meus ? ". Pois, por tanto se usarem, engendra-se uma espécie de propriedade comum que nos leva a pensar, seriamente em quem vê e no que é visto e também no modo como se alteram as certezas sobre os pontos de vista: o que é que é daqui e o que é que é dali. Fica, assim, aqui, um tempo presente, ao fim e ao cabo tudo o que nos resta da memória. » Jorge MOLDER, *La reine vous salue* suivi de *O tamanho da memória*, 15 janvier 2007. Ces deux textes sont consultables sur le site [www.jorgemolder.com](http://www.jorgemolder.com)

### 1.3. Le palimpseste mécanique

Si l'une des dimensions psychologiques de la photographie et l'une des finalités de son usage forment pour André Bazin un défi posé de l'homme contre le temps, étant donné que « la mort n'est que la victoire du temps », celui-ci précise de plus que sa genèse dite automatique viendrait répondre à une attente, celle d'une « satisfaction complète de notre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu. »<sup>398</sup><sup>399</sup> Cette reproduction mécanique nous échappe peut-être d'autant plus aujourd'hui que les réseaux virtuels, l'information et les stratégies de « communication » dont la diffusion de signes et d'icônes atteint, plus que jamais, un tel volume qu'il devient alors difficile de discerner la véracité d'une image dans un paysage où « il est quasiment inhabituel de passer une journée sans voir tant une photographie que quelque chose d'écrit. »<sup>399</sup>

Si la transformation accélérée de la production photographique, dont l'accès et la prolifération explique qu'elle soit devenue en l'espace d'un demi-siècle cet art moyen commenté par Pierre Bourdieu, elle finit en conséquence par transformer un savoir et d'un passe-temps d'élite en un moyen de loisir de masse, il n'a cessé depuis les dix dernières années de s'être amplement démocratisé auprès d'un public toujours plus élargi.<sup>400</sup> Ceci, notamment par l'extension et le perfectionnement des appareils numériques, conduisant l'image vers une dématérialisation et une entité virtuelle manifestes, lui évitant l'obligation d'être diffusée depuis son seul support tactile et « organique » que constitue le papier. Notons que cette ouverture n'a pourtant pas modifié de manière radicale l'usage « domestique » de la photographie, mais en a déplacé les champs d'intérêt et les aires d'application, transformant cet art moyen en un art du quotidien, sinon du lieu commun.

Pour autant, cette ouverture accélérée semble paradoxalement toujours occulter l'un de ces paramètres indispensables, non seulement pour comprendre ce en quoi elle consiste, mais également sa destination car « en tant qu'elle est un objet socialisé, conventionnel, et si l'on veut codé – et pas seulement un objet visible –, l'image possède un mode d'emploi [...] Comme tout artefact social, l'image ne

---

<sup>398</sup> André BAZIN, « Ontologie de l'image photographique », op.cit., pp. 9-12.

<sup>399</sup> Victor BURGIM, « Olhando as fotografias » in Gloria FERREIRA/ Cecilia COTRIM [orgs.], *Escritos de artistas. Anos 60 /70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006, p. 389.

<sup>400</sup> Cf. Pierre BOURDIEU, *Un art moyen*. Paris, Éditions de Minuit, Paris, 1965.

fonctionne qu'au bénéfice d'un supposé savoir du spectateur. »<sup>401</sup> De ce fait, ce supposé savoir est à même de nous amener à considérer la « magie » de sa genèse que Jacques Aumont, en référence à Jean-Marie Schaeffer, nomme une *archè* de l'image, soit un temps créateur d'une image non-temporalisée. Il faut ici entendre le fait que : « ce n'est donc pas l'image elle-même qui inclut du temps mais l'image dans son dispositif. »<sup>402</sup>

Néanmoins, de la même manière que les lignes de fuites ordonnant l'espace classique bidimensionnel se croisent en un seul point de convergence, nous pourrions ici émettre l'hypothèse qu'à ce point spatial corresponde un point de convergence temporel de l'image photographique au moment même où son empreinte s'achève – notamment à travers son *punctum*, si *punctum* il y a. Il s'agirait donc d'un point de convergence d'un temps lié au dispositif d'enregistrement de l'appareil et à celui de sa révélation ; soit une convergence de deux temps latents réunis conjointement. Toutefois, si l'image nécessite alors un supposé savoir de son *archè*, ceci s'explique par le fait que la magie de son apparition réside précisément dans « cette permanente exhibition de la genèse de la photo. »<sup>403</sup>

Cette *archè* de l'image est un « un savoir de la genèse de l'image, sur son mode de production ». Ce savoir aurait pour conséquence principale d'éveiller et d'activer chez le spectateur une « [...] mise en relation de l'image photographique avec un regard correspondant. »<sup>404</sup> Nous verrons ultérieurement dans quelle mesure cette genèse détermine – et fait intervenir de façon intrinsèque, de par son mode de production – un rapport au temps entretenu avec le réel, mais aussi à l'histoire. En effet, ce qui est tenu et admis comme réalité de l'évènement historique ne cesse d'être toujours soumis à une réévaluation de son matériau privilégié que constituent et représentent le document et l'archive. Mentionnons en ce sens, l'étude de Boris Kossoy révélant qu'à la date même de son invention en France, en 1826 par Nicéphore Niepce, se produisit au Brésil, avec les travaux du photographe Hercule-Antoine Florence, originaire de Nice, la découverte d'un procédé similaire dans son laboratoire situé dans la ville de Campinas.

---

<sup>401</sup> AUMONT, *op.cit.*, p. 124.

<sup>402</sup> *Id.*, p. 125.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 125

<sup>404</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, *L'image précaire*. Paris : Seuil, col. Poétique, 1987, p. 67.



Il est également intéressant d'observer que le problème soulevé par cet exemple, ne tient pas tant de la discussion voulant défendre une légitimité chronologique et géographique de l'invention de la photographie, que celle voulant en démentir sa localisation géographique. Il apparaît de surcroît une disparité non seulement des points de vue entre les deux continents, mais également une pensée et une vision du monde dont la finalité première consiste à asseoir une présumée suprématie culturelle aux dépens de celles pouvant exister en dehors des frontières. Cet aspect est d'autant plus surprenant qu'Hercule Florence exprime lui-même de façon résignée le désintérêt singulier qui fut accordé à ses recherches : « J'ai toujours prévu que mes découvertes, que mon isolement m'empêchait de faire connaître, que le manque de matériaux m'empêchait de développer, ne manquait pas de surgir dans d'autres pays plus favorables aux progrès de l'intelligence. Je sentais que mes travaux ne seraient pas utiles, ni à moi, ni à la société. »<sup>405</sup>

Une résignation qui, dans son isolement, répondit à l'indifférence de ses pairs. Présente également chez les membres formant la mission artistique française installée à Rio de Janeiro à partir de 1816, qui poussera l'un de ses plus éminents et influents représentants, Nicolas-Antoine Taunay, à revenir à Paris, refusé au titre de directeur de l'Académie des Beaux-arts de Rio de Janeiro. De plus, même si le procédé photographique perfectionné par Daguerre et présenté en 1839 par François Arago devant l'Académie des Sciences fut reconnu officiellement par l'achat de l'État français, un an après son Brevet, la photographie n'aura cessé d'entretenir, jusqu'aux mouvements d'avant-garde des années vingt, des rapports très ambigus particulièrement vis-à-vis de la peinture. Bien que celle-ci ait engagé sa propre révolution formelle depuis Edouard Manet. Exercice particulièrement délicat lorsqu'il s'agit de traiter et de trouver par le trait et /ou la couleur l'expression la plus juste d'un sentiment particulier.

Deux modes de représentation du réel dont l'inquiétude mimétique se reformule dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, au travers du registre du sentiment héroïque néo-classique d'un Jacques-Louis David. Ce dernier, tant soucieux de vraisemblance, opère un choix de scènes dont les thèmes ne forment que les reflets kaléidoscopiques

---

<sup>405</sup> Hercule-Antoine FLORENCE, «Troisième livre des premiers matériaux, note du 10 novembre 1852 », in Boris KOSSOY, *Hercule Florence. A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo, Edusp, 2006, *op. cit.* p. 5.

d'un retour à l'ordre artistique, s'imposant en réponse (et par adhésion) à l'idéologie de la politique autoritaire du premier empire. Chaque composition manifeste une unité spatiale et temporelle soumise à une forte dramaturgie théâtrale, lui permettant de dépeindre toute la tension affective et tragique de ses personnages correspondant à leur caractère héroïque. Cet espace où le souvenir des héros tragiques exhale parallèlement la gloire d'un idéal de l'esprit souverain « non-corrompu », ou glorifie un idéal moral des affects et des passions.

Tandis que la péninsule ibérique admire pendant la même période la vision mélancolique du monde dépeint par Goya, dont l'apothéose se personnifie dans la figure anthropophage de Saturne dévorant ses propres fils de 1821. Il se prolonge à travers l'iconographie néo-classique tout un héritage des débats esthétiques disputés depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, autour de la primauté accordée au dessin (« art du dessein ») ou au coloris, mais toujours assujettie, en suivant d'autres formules, à l'importance accordée à la mimésis et au beau idéal. Afin de s'approcher au plus près de ce désir « obsessif » de la vraisemblance, cet art de l'imitation va être soudainement concurrencé par la faculté représentative, imitatrice et fidèle, du « réel » photographié ; imitation d'autant plus précise et nette qu'elle conduit Baudelaire à en décrire la fascination et prendre parti contre l'hégémonie de la ressemblance, dans un article intitulé « Le public moderne et la photographie », publié à la suite du Salon de 1859 : « Un dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude ; Daguerre fut son messie. Et alors elle (la foule idolâtre) se dit : " Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela les insensés!), l'art, c'est la photographie. " [...] Quel homme, digne du nom d'artiste, et quel amateur véritable a jamais confondu l'art avec l'industrie ? »<sup>406</sup>

La notion de matériau mais également de l'après, reste ici d'autant plus importante que se développe en elle, et autour d'elle, à partir des années 1920, toute une recherche visuelle et esthétique qui outrepassa rapidement le seul champ des arts visuels. Le support filmique se transforme alors en objet expérimental explorant toutes les possibilités offertes par sa matrice, laquelle devient le lieu de toutes formes d'interventions, et dont les enjeux vont motiver une nouvelle conception de l'image photographique. Sous l'égide de Man Ray et Moholy-Nagy, la photographie s'oriente

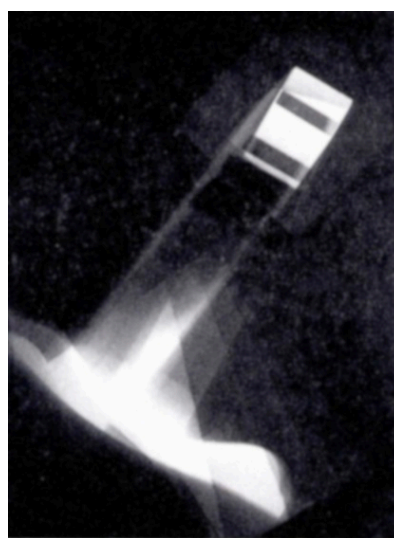
---

<sup>406</sup> Charles BAUDELAIRE, « Le public moderne et la photographie », in *Critique d'art*. Gallimard, Folio essais, 1996, Paris, pp. 277-279.

vers des expériences vis-à-vis de l'impact direct de la lumière sur le médium, dépassant non seulement ce problème de la ressemblance, mais initiant une nouvelle « écriture » visuelle alliant langage scientifique et forme d'expression artistique [Fig. 22 - 23].

L'avènement du photogramme et du rayogramme surgit parallèlement à celui du photomontage, procédé néanmoins plus ancien, dont l'un des meilleurs exemples demeure celui de le Port de Sète de 1856 par Gustave Le Gray. Le photographe, se heurtant au long temps de pose dû aux conditions d'obtention de l'empreinte du négatif sur verre au collodion, parvient à effectuer à partir de deux épreuves différentes tirées sur une même feuille de papier albuminé, une contraction *synthétique* du temps, garantissant toute vraisemblance visuelle de l'épreuve.<sup>407</sup> Cette confluence art/science dans l'image est d'ailleurs décrite par Ernst Cassirer dans le commentaire suivant:

« L'art nous retient dans leur apparence immédiate (des phénomènes) et nous jouissons de cette apparence dans sa richesse et sa diversité [...] L'interprétation conceptuelle de la science n'empêche pas l'interprétation intuitive de l'art. Chacun a sa propre perspective, et, pour ainsi dire, son propre angle de réflexion.»<sup>408</sup>



22 - 23. Lazlo Moholy Nagy, *photogrammes sans titre*, 1924 et 1928.  
Epreuves aux sels d'argent, 25,3 cm x 20 cm. New York. George Eastman House purchase.

<sup>407</sup> Alexandre CASTANT, *La photographie dans l'œil des passages*. Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 27-41.

<sup>408</sup> Ernst CASSIRER, *Essai sur l'homme*. Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 239.

Cette confluence de l'image souligne, de plus, cette dualité évoquée auparavant, cet écho entre deux versants temporels antagonistes inscrits dans l'image, indistinctement de son sujet et de son objet. Libre de tout impératif de style, elle nous situe néanmoins en localisant un avant et un après de son histoire. Elle se manifeste également au sein de la pensée particulière de la photographie, par ce que Jean-Marie Floch nomme une « sémiotique plastique » de l'image. Pour autant :

« Une approche sémiotique de l'image et de l'art est possible, mais nous ne pensons pas qu'une telle approche "sémiotise" l'image ou l'art : l'image et l'art ne sauraient être, selon nous, des objets sémiotiques, c'est-à-dire le résultat d'une construction effectuée par le sémioticien. [...] C'est pourquoi il serait vain d'attendre que la sémiotique soit cette théorie qui, enfin, rendrait compte de la "picturalité" ou de la "photographicité" de la nature propre de tel ou tel signe dont la définition ne relève pas de ses présupposés théoriques. »<sup>409</sup>

Cette confluence induit également deux autres types de temps concrets : un temps mécanique, d'une part, propre de l'appareil, et un temps organique, d'autre part, contenu par l'empreinte photographique révélée sur papier. Instant éphémère de la captation, temps en latence de sa révélation, elle est l'intervalle où se concentre toute sa fragilité.<sup>410</sup> La lumière s'inclut alors dans son double rôle contradictoire : elle est à la fois ce qui fait surgir l'image, par contact, tout comme elle reste celle qui peut la détruire d'une brûlure fatale – par excès de temps d'exposition, ou par insuffisance de fixateur, seul à garantir sa résistance, comme une fine couche épidermique transparente. Ce sont donc justement ces notions de magie et de couche, qui retiennent ici notre attention, que Floch nomme avec justesse des *plages*, applicables indifféremment selon que l'on examine une photographie aussi bien figurative ou abstraite, étant donné que cette distinction faite entre figuratif et abstrait « est bien trop chargée de connotations ; mieux vaudrait faire la distinction entre figuratif et figural. »<sup>411</sup> Il faut entendre par la notion de figural : « un figuratif "abstrait",

---

<sup>409</sup> Jean-Marie FLOCH, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*. Paris/ Amsterdam, Hadès-Benamins, p. 11.

<sup>410</sup> Nous nous référons ici, évidemment au procédé aux sels d'argent, même si la question mériterait d'être approfondie en ce qui concerne l'image numérique.

<sup>411</sup> *Id.*, pp. 18-19.

impliquant une articulation – saisie ou produite peu importe – du monde visible ou un univers visible mais dont les unités ne sont pas encore faites.»<sup>412</sup>

Mais la notion d'abstraction apparaît dès lors primordial dans la mesure où elle apporte tout son sens à la tâche dont peut être dotée la sémiotique plastique, elle-même pensée abstraite du signe, par laquelle nous sommes conduits alors à reconnaître toutes « les œuvres reposant respectivement sur chacun des trois types de systèmes de sens : symbolique, semi-symbolique et sémiotique. »<sup>413</sup> Et l'auteur de préciser de plus que cette application n'est pas seulement réservée aux œuvres interprétables, soit des œuvres dont « l'interprétation sémantique reproduira les mêmes articulations entre le signifiant et le signifié. »<sup>414</sup> Nous verrons que cette remarque reste d'autant plus importante lorsque nous aborderons quelques extraits d'œuvres photographiques privilégiant un registre et une construction dont le régime se heurte justement à toute tentative d'interprétation. L'idée de couche formée à partir d'une succession de plages rencontre son application dans l'image sous toutes ses formes. Par exemple, dans un dessin de Jean- Baptiste Greuze représentant une allégorie de la mélancolie, réalisé au lavis noir et gris brossés sur papier préparé.

Si l'on observe cette esquisse, nous pouvons relever un aspect particulièrement pertinent.<sup>415</sup> Cet aspect se réfère à ce que nous pourrions désigner comme une logique de distribution des contrastes. C'est en fonction de cette distribution que naît et se compose en quelque sorte l'image, figurative ou non. Distribution intervenant dans sa composition par un traitement différencié, selon que nous distinguons la nature même du type de contraste. Par exemple, modelé/ aplat, sombre/ lumineux (le contraste clair/ obscur devant quant à lui être à part dans la mesure où il est chargé d'une forte connotation historique dans l'art), ou flou/ net.

Pour Jean-Marie Floch, le contraste est une notion complexe, dense, soit un « dérivé de la catégorie visuelle de la transition. »<sup>416</sup> Si nous observons de près le dessin de Greuze, nous pouvons percevoir justement comment cette transition se

---

<sup>412</sup> *Ibid.*

<sup>413</sup> *Ibid.* p. 19.

<sup>414</sup> *Ibid.*

<sup>415</sup> À propos d'une photographie d'un nu d'Edouard Boubat, l'auteur affirme que : « Par son caractère rebelle, cette photographie ne peut laisser indifférent quiconque réfléchit à la possibilité et aux conditions d'une analyse sémiotique de l'image. [...] le traitement des quelques surfaces qui la composent en fait un objet particulièrement approprié à l'étude d'un contraste. » *Ibid.*, p. 23.

<sup>416</sup> *Ibid.*

substitue en de nombreux endroits à la ligne afin de créer l'illusion d'un volume : celui-ci n'est pas obtenu à partir d'un simple contour linéaire, mais bien par fondu et superposition de couches, plus ou moins denses, selon l'application de la brosse. Le visage de cette femme nous montre ainsi comment le contraste modelé/ aplat est formé à partir du contraste flou/ net : le nez, les yeux et la main surgissent en réserve [Fig. 24 - 25]. Les lignes saillantes qui délimitent et contiennent aussi bien le modelé du vêtement que celui du corps sont elles-mêmes diffuses. La différence vient du fait qu'il n'est plus ici question d'une « unité syntagmatique (flou/ net) mais d'une catégorie – flou versus net –, relevant quant à elle d'un axe paradigmatique du système photographique. »<sup>417</sup> Ainsi, ce contraste flou/net, obtenu ici par superposition, constitue bien un contraste de plages, soit des « surfaces relativement importantes qui peuvent être elles-mêmes articulées en surface plus petites selon des investissements de contrastes simples. »<sup>418</sup>



24 - 25. Jean-Baptiste Greuze, *Mélancolie*. Circa 1765 – 1769.  
Dessin au lavis noir et gris sur papier préparé au fusain noir.  
37 x 28,4 cm. Saint-Pétersbourg. Musée de l'Ermitage.

On retrouve cette distinction parmi certaines épreuves, par exemple, d'Eugène Atget, photographe de l'absence. Cette absence se traduit fort bien, parmi les épreuves suivantes, par l'idée d'un palimpseste visuel, dû à l'impossibilité du support d'imprimer notamment le mouvement. En effet, l'idée de saudade réapparaît ici dans l'impossible empreinte photographique, ou du moins, dans sa consignation sélective par la durée du temps de pose. Présence de l'absence par

<sup>417</sup> *Ibid.*

<sup>418</sup> *Ibid.*

excellence, au cœur de cette scène aux passants statiques dont la silhouette n'est que faiblement perceptible, aplat d'un corps translucide « posé » sur l'aplat de la vitrine. Le sol, tout comme le ciel, ont « brûlé » de part et d'autre la surface de l'image, seulement intelligible grâce aux lignes de fuite des architectures. Architectures solides des lieux et des passants du bord gauche, plongés dans leur ombre, auxquelles répondent les textures « virtuelles » mais haptiques de tous les visiteurs fantômes du bord droit, baignés et « brûlés » d'une lumière contradictoire, prémonition de leur future disparition [Fig. 26].



26. Eugène Atget, *Passage du Grand Cerf*,  
145 Boulevard de Saint Denis, 1909  
Tirage sur papier albuminé, négatif sur verre  
au gélatino-bromure, 21 x 17 cm.  
Paris. Bibliothèque Nationale de France

Les mouvements d'avant-garde ne vont pas déroger à la règle. Seul le sujet se substitue à l'objet inanimé, qui prévaut à travers une esthétique de l'image célébrant la gloire d'une révolution d'une ère moderne industrialisée, ode visuelle et poétique chantant les louanges de la standardisation, y compris celle de l'homme dans son accomplissement futur. Ce palimpseste photographique composé de couches contrastées successives, intervient dès lors au sein d'expériences singulières

opérées par simple contact – expériences radicales en ce sens qu’elles remplacent, au passage, l’aura du regard photographique au profit de celle de la beauté du geste mécanique. Et ceci depuis les images « simples » d’objets – dont la forme surgit en réserve dans un simple contraste simple de formes blanches ou grises sur fond noir – des *rayogrammes* de Man Ray, des *schadogrammes* de Christian Schad aux complexes superpositions surréalistes de Claude Cahun, au moment même où se redéfinit une pratique de la photographie documentaire, en quête d’autonomie, inquiète d’un style refusant la mise en scène.

Cette rupture esthétique, dont le précepte principal consiste à ne pas appréhender la photographie comme simple support d’enregistrement et de reflet mimétique du réel ouvre cependant la voie, faisant de la lumière et du temps, deux éléments spécifiques privilégiés du support et de la matière même dont il dépend. Ce qui surgit à première vue de la production des photogrammes ne tient pas tant de la qualité de l’objet en tant que tel, ni de sa représentation par l’image, mais bien la réunion d’une pensée de la photographie réunissant à la fois le mécanique et l’organique de manière évidente. Walter Benjamin, dans son célèbre essai de 1931, écrira ainsi que : « la plus exacte technique peut conférer à ses produits une valeur magique que ne saurait plus avoir pour nous aucune image peinte. »<sup>419</sup><sup>420</sup> Ce texte, contemporain des expériences des photogrammes ou des rayogrammes, dont le principe, simple et général, suppose selon Rosalind Krauss que « toute photographie est une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. »<sup>420</sup> Il est ainsi parfaitement à même de pouvoir rendre compte de l’ontologie du dispositif photographique par sa capacité à exprimer matériellement un principe universellement applicable à toutes photographies.

Nous venons de voir que cette approche, en apparence simple, de la photographie, par l’étude et l’expérience du rôle de la lumière, loin d’être réductrice, ouvrit la brèche d’un registre dont l’originalité permet d’obtenir, à partir de l’objet, sa forme imprimée directement par contact sur le papier photosensible, sans le recours optique de la chambre noire. Non seulement la lumière devient « matériellement »

---

<sup>419</sup> Walter BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie », in *L’homme, le langage et la culture*. Paris, Denoël/Gonthier, 1971, p. 61.

<sup>420</sup> L’appellation de ce procédé va soulever une légère polémique au sujet de la paternité du nom donné à cette pratique. Nommée « rayographie » par Man Ray en 1921, « shadographie » par Christian Shad ou encore comme « photogramme » par Moholy-Nagy dès 1926, son invention sera l’élément déclencheur d’une prise de conscience théorique du dispositif photographique. Cf. Rosalind KRAUSS, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris, Macula, 1990, p. 200.



l'outil d'impression directe de l'objet (y compris en mouvement) mais induit aussi le fait que « théoriquement, on peut supposer qu'un certain nombre de photographies n'ont pas d'autre objet que d'appréhender la lumière pour elle-même. »<sup>421</sup>

Cependant, l'origine de cette expérience est pourtant plus ancienne. L'un de ses plus fidèles représentants, William Henry Fox-Talbot, amorça ce procédé d'impression par contact dès 1840, tout au long d'une série d'expérimentations réunies et commentées dans ses *Photogenic Drawings*, et surtout par la série *The Pencil of the nature*, réalisée entre 1848 et 1851. Le principe est simple en soi : Fox-Talbot s'applique alors à déposer directement sur une feuille de papier sensibilisée aux sels d'argent divers objets tels que des feuilles d'arbres ou des rubans de dentelle, fixant ainsi la trame qui les structure. S'il s'agit bien d'expériences dont le but consiste en l'étude de l'action physique de la lumière intervenant dans le processus de l'empreinte photographique, elles ont aujourd'hui gagné leur valeur artistique.

Ce qu'il faut néanmoins retenir de cette approche scientifique de l'image se rapporte à l'idée que Rosalind Krauss donne du fondement même du *photographique* de l'image qui ne réside qu'en cette empreinte inhérente à l'objet, révélée sur le papier, soit une « [...] empreinte lumineuse par contact, c'est-à-dire par contiguïté physique avec le référent. »<sup>422</sup> Cette conception purement formelle de la photographie, dé-connotée, intéressée a priori sur sa seule matrice défend une pratique *alliage* d'une autre pratique artistique, modifiant ainsi sa conception matérielle grâce à son dispositif pouvant produire une œuvre autonome à part entière. C'est aussi ce qui, selon André Rouillé, définit alors cette liaison comme « art-photographie » rompant aussi avec le concept d'un « art des photographes » dans la mesure où sa mise en œuvre repose sur « un emploi assumé, pleinement maîtrisé, et souvent exclusif, de la photographie. »<sup>423</sup>

---

<sup>421</sup> Cette citation de Max Kozloff vient de plus appuyer l'idée selon laquelle la photo, perçue comme empreinte, peut entièrement être dissociée de l'idée de ressemblance, dans la mesure où essentiellement concentrée sur question de la lumière, elle implique en même temps une distance avec l'objet représenté, notamment par ses contours indéfinis. Max KOZLOFF, cité in DUBOIS, *op.cit.*, p. 66.

<sup>422</sup> KRAUSS, *op.cit.*, p. 199. Cette conception est également partagée par Philippe Dubois : « De tous les arts de l'image en effet, la photographie est sans doute le plus proche de son objet, puisqu'elle en est l'émanation physique directe (l'empreinte lumineuse) et qu'il lui colle littéralement à la peau (ils sont intimement liés), mais elle est également, et tout aussi ontologiquement, celui où la représentation maintient absolument la distance avec l'objet, où elle le pose, obstinément, comme un objet séparé. D'autant plus séparé que perdu. » Philippe DUBOIS, « Palimpsestes ou la photographie comme appareil psychique », in *Mythologies du photographe*, Revue des Cahiers du Centre Universitaire sur l'image, le symbole, le mythe, n°8. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1991, p. 104.

<sup>423</sup> André ROUILLÉ, *La photographie*. Paris, Gallimard, col. Folio Essais, 2005, p. 450.

De plus, si l'intérêt porté à la question du photographique reste relativement récent, notamment par son approche sémiotique et esthétique, il s'est néanmoins manifesté à travers la publication d'essais importants à partir des années 1930, par la publication des *Collected papers* de Charles S. Peirce – rassemblés en 1940 en six volumes, sous le nom de *Philosophical writings* – et, bien sûr, des deux essais sur la photographie rédigés par Walter Benjamin en 1931.<sup>424</sup> Pierce fut alors l'un des premiers sémioticiens à établir un système de classification précisant ainsi le processus de genèse d'une photographie. Il distingua ainsi trois catégories principales constituantes de l'image : l'icône, soit une représentation par ressemblance, singulière ; le symbole, définit dans une représentation déterminée selon une convention, générale ; et l'index, dont la représentation résulte d'une contiguïté « physique » d'un signe envers son référent – tel qu'il peut apparaître dans l'exemple du photogramme, selon le principe de contact direct d'un objet réel sur un support produisant son empreinte.

L'existence de ces trois concepts changea dès lors notre perception de l'image, en général, et de la photographie en particulier, décryptant de manière abstraite la relation complexe et concrète qui unit une représentation à son référent.<sup>425</sup> C'est ce que décrit Barthes, lorsqu'il affirme qu'une photographie « adhère » à son référent. Cette relation, par cette adhésion supposée, soulève le problème d'un possible « réalisme ». Selon Dubois, cette adhésion explique, souvent, comment l'image photographique « est perçue comme une sorte de preuve, à la fois nécessaire et suffisante, qui atteste indubitablement de l'existence de ce qu'elle donne à voir. »<sup>426</sup> Barthes, dans son article intitulé « Le message photographique », de 1961, affirme que notre perception d'une photographie serait influencée par les codes qui la régissent, au nombre de six codes dont la pose, la photogénie, l'objet et l'esthétique. Si bien qu'il lui apparaît justement « évident que des codes viennent infléchir la lecture de la photo. »<sup>427</sup>

Or, si ces codes cessent d'exister dès le moment où une photographie est perçue dans l'essence pure de son procédé (par le lien qu'elle établit avec son

---

<sup>424</sup> DUBOIS, *op.cit.*, pp. 11-15.

<sup>425</sup> Cf. Charles S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*. Seuil : Paris, 1978. À la catégorisation de Pierce, répond la distinction suivante, proposée par Dubois : « la photographie comme miroir du réel (discours de la mimésis), la photographie comme transformation du réel (discours du code et de la déconstruction) et la photographie comme trace du réel (discours de l'index et de la référence). » Cf. DUBOIS, *id.*, pp. 44-45.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>427</sup> Roland BARTHES, *L'Obvie et l'obtus*. Paris, Seuil, col. Points, 1992, p. 138.

réfèrent et sa façon de le désigner, raison pour laquelle Barthes la considère, dans sa genèse propre, comme un « message sans codes » ), cela ne signifie en aucune manière qu'elle établie une rupture avec le réel. En effet, en dépit du scepticisme dont André Rouillé semble témoigner à ce sujet, Barthes précise pourtant clairement qu'en affirmant, en tant que « réaliste » convaincu, que la photographie était une image sans codes, il reste néanmoins clair et évident que « des codes viennent en infléchir la lecture. » En effet, il ne s'agit pas ici de considérer « la photo pour une « copie » du réel » mais, de la même manière que Barthes le suggère – et ce point retient spécifiquement notre attention –, plutôt comme :

« [...] une émanation du réel passé : une magie, non un art. [...] L'important, c'est que la photo possède une force constative, et que le constatif de la photographie porte, non sur l'objet, mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la photographie, le pouvoir d'authentification prime sur le pouvoir de représentation. » <sup>428</sup>

Cette adhérence de l'image à son réfèrent, ordonnée selon la classification peircienne tripartite, croise celle proposée par Régis Debray, divisée en fonction de ce son « ère » temporelle et de sa « sphère » médiatique à partir d'une approche, pour reprendre le terme de l'auteur, « médiologique » : « Les trois césures médiologiques de l'humanité – écriture, imprimerie, audiovisuel – découpent dans le temps des images trois continents distincts : l'idole, l'art, le visuel. Chacun à ses lois. Leur confusion est cause de tristesses inutiles. »<sup>429</sup> La classification de Debray « recoupe » ainsi celle de Peirce et en « transpose » plus exactement le découpage. On pourrait

---

<sup>428</sup> Ce débat, né au début des années 80, portait alors sur la question de savoir si la photographie était ou n'était pas un analogon du monde. Simple mode de pensée pour Barthes d'une « relativité sémantique » pour laquelle il n'est pas question de réel dans l'image photographique, partant du principe que : « la photographie [...] n'est pas un analogon du monde ; ce qu'elle représente est fabriqué, parce que l'optique photographique est soumise à la perspective albertienne [...] et que l'inscription sur le cliché fait d'un objet tridimensionnel une effigie bidimensionnelle. Ce débat est vain : rien ne peut empêcher la photographie d'être analogique ; mais en même temps, le noème de la photographie n'est nullement dans l'analogie. » Roland BARTHES, *La chambre claire, Notes sur la photographie*, op.cit., pp. 138-139.

<sup>429</sup> Le terme de « médiologie » est un néologisme créé en 1979 par Régis DEBRAY, (*Le Pouvoir intellectuel en France*. Paris : Ramsay, 1979). Contrairement à ce que son suffixe, source de « nombreux malentendus plus ou moins navrants », la médiologie n'est ni une science, ni ne prétend à aucune étude sociologique des média. Ce qu'elle entend étudier se rapporte à : « la fonction médium, sous toutes ses formes, que la médiologie voudrait tirer au jour, sur la longue durée [...]. Il s'agit, en première approximation, d'analyser " les fonctions sociales " supérieures (religion, idéologie, art, politique) dans leurs rapports avec les moyens et milieux de transmission et de transport. Le point sensible, et le centre de gravité de la réflexion, est l'entre-deux. C'est la zone encore floue des interactions technique - culture, ou des interférences entre nos techniques de mémorisation, transmission et déplacement, d'une part ; et nos modes de croyance, de pensée et d'organisation, d'autre part. » Régis DEBRAY, « Qu'est-ce que la médiologie ? », article paru dans le monde diplomatique du mois d'août 1999.

objecter à un tel système taxinomique son caractère partial, subjectif, et anachronique, mais comme l'auteur le souligne : « l'histoire de l'œil ne "colle" pas à l'histoire des institutions, de l'économie ou de l'armement. Elle a droit, fût-ce dans le seul Occident, à une temporalité propre et radicale. »<sup>430</sup> Une position partagée également par Georges Didi-Huberman pour lequel, dans ce cas précis : « l'anachronisme est nécessaire, l'anachronisme est fécond lorsque le passé se révèle insuffisant, voire constitue un obstacle à la compréhension du passé. »<sup>431</sup>

De la rencontre opérée entre ces ères temporelles et ses sphères médiologiques naissent alors trois ensembles, trois « médiasphères » distinctes : la logosphère, soit « l'ère des idoles au sens large (du grec *eidôlon*, image, simulacre) » étendue depuis l'invention de l'écriture – transcription sonore en code – à celle de l'imprimerie. Lui succède alors la graphosphère, l'ère de l'art, depuis l'invention de l'imprimerie (première « révolution » de l'œuvre reproductible) à celle de la télévision ; puis, enfin, celle de la vidéosphère, l'ère du visuel, notion empruntée à Serge Daney.<sup>432</sup> Ce qu'il faut retenir de cette classification consiste dans le fait qu'elle induit un enchaînement de toutes ces différentes étapes en « un seul travelling arrière », puisque ce mouvement « combine accélération historique et dilatation géographique. »<sup>433</sup> Comment cela se traduit-il tant du point de vue du temps que de celui de l'espace ? C'est une :

« Abréviation de l'idéal temporel : l'idole est l'image d'un temps immobile, syncope d'éternité, coupe verticale dans l'infini figé du divin. L'art est lent, mais montre déjà des figures en mouvement. Notre visuel est en rotation constante, rythme pur, hanté par la vitesse. Elargissement des espaces de circulation. L'idole est autochtone, lourdement vernaculaire, enracinée dans un sol ethnique. L'art est occidental et doué pour le voyage. [...] Le visuel est mondial (mondiovision), conçu dès la fabrication pour une diffusion planétaire. Théologie, Esthétique, Economie. Et ceci reflète cela. »<sup>434</sup>

<sup>430</sup> Régis DEBRAY, « Les trois âges du regard » in *Vie et mort de l'image*. Paris : Gallimard, col. Folio Essais, 1992, pp. 285-286.

<sup>431</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris, Éditions de Minuit, col. Critique, 2000, p. 19.

<sup>432</sup> Selon Serge Daney : « On pourrait appeler "visuel" la somme des "images de remplacement" – pour une raison très précise: pas "de remplacement" parce qu'on aurait le choix et le jeu, pour des raisons ludiques... C'est pas ça qui se passe: pour tous les événements qui se passent dans le monde, il y a une image qui vient très vite couvrir toutes les autres. » in Serge DANÉY, *La rampe*, Cahier critique 1970-1982. Paris, Gallimard, 1983.

<sup>433</sup> DEBRAY, *op.cit.*, p. 288.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 289.

Sachant qu'aucune médiasphère ne s'est constituée en se substituant à une autre, mais en se superposant, en s'imbriquant l'une sur l'autre, nous pouvons également observer comment, au sein de notre problématique, le symbole lui-même finit aujourd'hui souvent par se transposer, se transformer aujourd'hui en idole : du mythe il s'impose en message. Prenons le simple exemple de l'exposition intitulée *Mélancolie, génie et folie en occident*, présentée au Grand Palais en 2005 : force est de constater que la notion même d'occident ne semble se restreindre qu'à une seule et même aire géographique et culturelle, quasiment immuable depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Seule a changé l'étendue de sa ligne de démarcation. On pourrait émettre la critique d'une certaine paresse ou manque de curiosité, mais le symptôme demeure : seuls sont absents les pays lusophones, et en premier lieu Portugal et Brésil, au contraire de l'Espagne et du Mexique.

Prestige académique ou véracité du propos transmis à travers les époques, quel est l'argument – esthétique et historique – qui permet ainsi de justifier que les mélancolies de Giorgio de Chirico ou de Frida Kahlo méritent plus leur place sur les cimaises que celles dépeintes tant par les peintres expressionnistes portugais Mario Eloy Pereira, Paulo Rego, Amadeo de Sousa-Cardoso, ou bien par les peintres brésiliens Cândido Portinari, Emiliano di Cavalcanti ou bien encore Lasar Segall [Fig. 27 - 28] ? La question mérite bien sûr d'être également posée pour la photographie. Aporie temporelle d'une non-visibilité (in)volontaire ou paradigme esthétique soumis aux règles de l'économie de marché de l'art ?

Toutefois, les expériences photographiques produites par les mouvements d'avant-garde européens (y compris les expériences surréalistes que l'on peut également retrouver dans les photomontages et les « mise en scène » proposés par des artistes-photographes tels que Claude Cahun) vont exercer une grande influence sur la photographie moderne, notamment brésilienne, représentée par Geraldo de Barros, mais comme par « retardement ». L'un des premiers effets aura pour conséquence de démythifier le statut artistique académique de la photographie figée dans sa volonté d'*aura*, dont témoignent les épreuves photographiques pictorialistes, encore en vigueur au Brésil à cette époque.<sup>435</sup> Pour autant, nous constaterons que si

---

<sup>435</sup> Les photogrammes de Man Ray et de Moholy Nagy étaient quasiment inconnus au Brésil lorsque Geraldo de Barros initia sa série intitulée *Fotoformas* de 1946 à 1951, avant son séjour d'études à Paris et à Ulm. Les dernières photographies résultent d'un procédé alliant photomontage et tirage par contact d'objets directement sur le papier photosensible.

la force et l'originalité formelle des photogrammes « tardifs » de Geraldo de Barros viennent défier ce « mythe » idéal tel qu'il peut se manifester dans un style qui se réclame de « pictural », il n'en perd pourtant ni sa valeur poétique, ni sa valeur purement plastique. Mais cette valeur poétique diffère en de nombreux points de celle exigée par ses prédécesseurs, bien qu'elle maintienne « une relation entre la forme de son expression et la forme de son contenu », et opère parallèlement une rupture, ne contenant aucun « discours mythique en " parlant " d'une position d'équilibre entre les contraires conciliés que sont la nature et la culture. »<sup>436</sup>



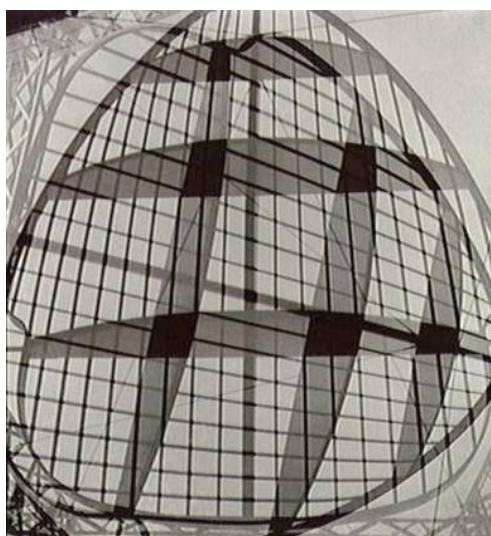
27. Mario Eloy Pereira, *Le poète Antonio de Navarro*, s.d. Huile sur Toile.  
Lisbonne. Museu do Chiado



28. Lasar Segall, *Interior de indigentes*, 1920. Huile sur toile, 85 x 40 cm.  
São Paulo. MASP

<sup>436</sup> Paulo KERKENHOFF in Geraldo de BARROS, *Fotoformas e Sobras*. São Paulo, Cosacnaify, 2006, p. 3

Cela étant, sa « légitimité » se heurte aux nombreux préjugés émis notamment par les jurys de salons et les commissaires d'exposition. Ainsi, bien que son origine soit aussi ancienne que celle de l'image – issu d'une empreinte née par transfert de la lumière comme la forme d'une main apparaît sur une paroi, par le retrait qui la révèle –, si le photogramme ne demeure qu'un « simple divertissement de laboratoire », il met parallèlement en échec « les nombreux préjugés qui ont orienté ladite photographie pictorialiste. » Ce débat se révèle alors définitivement caduque : « La vérité est que le photogramme fait partie de l'immense champ de la photographie, il est un procédé purement photographique, permettant peut-être plus que d'autres techniques, au photographe habile et talentueux, de créer des tableaux de grande expression et de valeur artistique, de leur propre marque [...]. »<sup>437</sup> Voici justement ce que nous donnent à voir les dernières grilles composées des *Fotoformas* (Photoformes), produites entre 1951 et 1952 [Fig. 29].



29. Geraldo de Barros, *Fotoformas*, 1946 – 1951. Tirage argentique. São Paulo. Instituto Moreira Salles

<sup>437</sup> Je traduis : « A verdade é que o fotograma faz parte do imenso campo da fotografia, é um processo puramente fotográfico, permitindo talvez mais do que outras técnicas, ao fotógrafo habilidoso e de talento, criar quadros de cunho próprio, de grande expressão e valor artístico [...]. » in «Fotogramas», article cité in Boletim Foto Cine n°81, Février 1953, São Paulo, pp. 14-17. Je renvoie également le lecteur à l'article intitulé « Considerações sobre o fotograma » de Rubens Teixeira SCAVONE, publié dans le Boletim Foto Cine n°101, août/sept. 1956, pp.23 -26.

## 2.1. Le regard humaniste

L'année 1955 fut particulièrement fertile dans le champ de la photographie : le Musée d'Art Moderne de New York inaugura une importante exposition, tant par son argument général que sa taille, compte tenu du nombre de photographes sélectionnés et invités à y participer. Conçue à l'initiative d'Edward Steichen, *The Family of Man*, celui-ci constitua une exposition dont le projet eut pour ambition de présenter au public, parmi un panorama regroupant 503 photographies de 273 auteurs différents, les événements qui pouvaient composer et rythmer au long de la vie toute l'activité humaine. Telles des plages visuelles qui se succédaient et/ ou se superposaient, réparties et classées selon des thématiques aussi diverses que la naissance qu'à la mort, l'enfance, l'amour, le travail, ou encore la souffrance :

« Si nous acceptons que la photographie peut, entre autres, prévoir rendre compte de l'existence humaine, elle put le faire à partir du moment où, à la fin du XIXe siècle, le photographe est devenu un témoin irréfutable de la vie dans le monde [...] Quelques photographes ont plongé dans le drame d'événements courants qui étaient souvent violents. D'autres ont opté pour une approche plus scientifique ou sociale, laquelle explorait calmement la vie quotidienne. [...] Si pour quelque uns cela impliquait primordialement l'enregistrement traditionnel de quelques "ismes" brûlants, d'autres s'efforcèrent à promouvoir l'espoir et à encourager le dialogue afin de prévenir encore de l'apparition d'événements tragiques. » <sup>438</sup>

S'il fallu attendre le milieu des années cinquante pour donner visibilité au courant qui modifia en profondeur le regard porté sur l'homme, perçu alors selon une vision « lyrique » qui emphasiant à la fois son temps et son environnement, le style « humaniste » de la photographie leur était néanmoins antérieur. Apparu en

---

<sup>438</sup> Jean-Claude GAUTRAND, « Regarder les autres », in Michel FRIZOT [org.], *A new history of photography*. Köln, Bordas / Könemann, 1998, pp. 613-619.



Europe dans les années trente sous l'égide de Brassai et d'Henri Cartier-Bresson, en liaison étroite avec l'essor de la presse illustrée mais aussi avec le perfectionnement des appareils portatifs et légers, sa diffusion se répandit principalement en Europe et aux Etats-Unis, annonçant alors le déclin des grands studios.<sup>439</sup> Ce courant singulier est donc nommé « humaniste » pour le fait de privilégier la figure humaine au cœur de son registre iconographique, aussi bien public (dans des scènes de « situation » de rue, le milieu du travail ou de l'école) que privé (dans des scènes quotidiennes domestiques entre autres).<sup>440</sup> Mais cela ne saurait néanmoins suffire à sa définition. C'est également un courant qui entretiendra des liens étroits avec la poésie, notamment autour de Jacques Prévert.

La fin de la Seconde Guerre Mondiale marque ainsi, dans le champ de l'image photographique, un rapport au temps et au réel dont la perception, aussi bien depuis dans la production, la pratique que dans l'usage, n'est pas sans apparaître aujourd'hui aporistique. Nous verrons dans quelle mesure ultérieurement. L'Europe n'est alors plus qu'un vaste champ de ruines, baignée d'un climat morbide nourrit de nombreux règlements de compte et d'un profond ressentiment. Ravagée par cinq années de conflits meurtriers internationaux, cette guerre va radicalement transformer la conception de l'être humain, au regard de sa capacité destructrice, nihiliste, réduisant tout espoir humaniste et toute vision altruiste en cendres. L'aura du colonialisme entame son déclin, dès 1947, voyant ses premiers effritements à travers le monde. 1947 est aussi l'année lors de laquelle sera publiée *L'Espèce humaine* de Robert Antelme – véritable *ekphrasis* visant à conjurer l'horreur et l'insoutenable –, son premier et dernier livre qui retient à peine l'attention du public.

Capacité « volontaire » d'oubli face à l'innommable, à l'inimaginable, rapidement substitués par la croyance en de lendemains meilleurs, le retour des joies d'antan et des espérances retrouvées –, ce contexte fait de la délivrance de l'auteur des enfers et de l'horreur vécus par les mots une prison silencieuse, imperceptible de

---

<sup>439</sup> L'une de ses principales manifestations survient à travers l'exposition de 1936 organisée par l'Association des pleine époque du Front Populaire, et à laquelle ont participé Henri Cartier-Bresson, André Kertész et Brassai, entres-autres.

<sup>440</sup> Et Waldemar George de commenter: «Le répertoire des photographes est étonnant. Leurs sources d'inspiration sont nombreuses et variées. Pendant qu'ils n'ont pas été influencés par aucun peintre, à l'exception d'Utrillo, ils écoutent les voix des poètes. L'empreinte de Jacques Prévert peut être discernée dans un large nombre de pages. [...] Ménilmontant et la porte de Clignancourt sont les sites dépeints par la majorité et nos poursuivants d'image. Ceux-ci, les reliant à la banlieue dirigée par la pègre, qui pourrait probablement être interprétée comme une mode, mais, au dessus de tout, comme une recherche fervente de vérité qui peut à peine être touchée dans les quartiers chics de Paris. » Waldemar GEORGE, article cité in *Le photographe*, n° 684, Novembre 1948, p. 347, repris in GAUTRAND, *op.cit.*, p. 624.

l'extérieur. Cette sensation d'un nouvel échec, d'une incompréhension, affectera profondément Antelme qui écrit à un ami son mal-être, malgré son espérance « d'avoir pu libérer des mots qui étaient à peine formés et en tout cas n'avaient pas de vieillesse [...] mais se modelaient seulement sur mon souffle [...] ce bonheur m'a définitivement blessé. »<sup>441</sup> Cette douleur trouve écho dans les mots que Jean Cayrol rassemble lors de l'écriture du scénario de *Nuit et Brouillard* rédigé en collaboration d'Alain Resnais, qui sera projeté en 1955. Resnais, grand ausculteur du temps et des lieux nimbés d'une discrète mémoire, dont nous commenterons la somme photographique cumulée tout au long de ses *Repérages*. Une mémoire inoculée dans le texte de Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, par cette possibilité, *in extremis*, de décrire par les mots ce qui échappe au regard de ceux qui n'ont pu en faire l'expérience.

Possibilité d'une volonté extrême d'extermination de l'homme par son semblable, le témoignage de Robert Antelme reste peut-être en ce sens le plus terrible et le plus insupportable. Cependant, comme l'énonce Martin Crowley, Antelme « régénère l'humanisme en se situant à ce qui constitue sa source première », en relatant et décrivant ce qui lui était sous-jacent. »<sup>442</sup> Corps squelettiques, leurs silhouettes frêles se livrent, au moment même de la libération du supplice, à l'œil-camera avide, scrutant minutieusement les funestes décors de l'antichambre et des mises en scènes macabres de ces théâtres mortuaires. Silhouettes aussi fines et décharnées qu'une sculpture de bronze d'Alberto Giacometti à jamais arrêtée dans le mouvement de sa marche, sans aucun horizon [Fig. 30]. Le même Giacometti sera quant à lui « figé », concentré dans sa marche prolongée, par l'objectif d'Henri Cartier Bresson, dans son atelier comme dans la rue, solitaire, un jour de pluie [Fig. 31].

Pouvoir suggestif de l'image, la vitesse lente de l'obturateur imprime le mouvement du sculpteur dans un continuum, lui conférant une vibration dont la sensation renforce la silhouette de spectre frêle, que l'on peut aisément associer, pour qui en fut un jour saisi, à cette même inquiétude frémissante de l'artiste à la recherche d'une nouvelle forme, aux corps linéaires de celui de ses statues, et au mouvement saisi dans la matière.<sup>443</sup> Face à cette vision d'horreur, dont les prises de

<sup>441</sup> Robert ANTELME, *L'espèce Humaine*. Paris, Gallimard, col. Tel, 1978.

<sup>442</sup> Martin CROWLEY, *Robert Antelme : l'humanité irréductible*, trad. Edgar Morin. Fécamp, Editions Lignes, 2003.

<sup>443</sup> C'est dans cette nudité même des corps bafoués, selon Antelme, que la vérité prend forme et où tombent les certitudes, dans la mesure où : « Il n'y a pas des espèces humaines, il y a une espèce humaine [...] Que tout ce qui masque cette unité dans le monde, tout ce qui place les êtres dans la situation d'exploités, d'asservis et

vues d'Eric Schwab nous transcrivent avec pudeur l'effroi glacial, le peu de chaleur qu'un tel spectacle autorise se concentre dans la pupille alerte et dans le léger sourire par lequel semble répondre, attentif, le prisonnier photographié à l'annonce de sa libération.

La même année ressurgit ce regard humaniste, diffusé parallèlement aux reportages photographiques des grandes revues américaines telles que *Life* ou *Look*, temporisant la représentation d'une Europe dévastée, et pour le compte desquelles les agences de presse « initient des commandes bien plus lucratives avec des éditions et des magazines étrangers »<sup>444</sup> [Fig. 32]. C'est aussi le cas, comme nous le verrons chez un photographe tel qu'Edouard Boubat, de la revue *Réalités*, dont la publication cessera en 1973, et de sa première concurrente, la revue « choc » *Paris-Match*.<sup>445</sup> Ces revues vont ainsi essentiellement contribuer à construire l'élaboration d'un regard pittoresque sillonnant villes et campagnes de France, mais surtout Paris, en particulier.<sup>446</sup>

Si à la fin de la Seconde Guerre Mondiale ressurgit une interrogation vis-à-vis des valeurs humaines en quête d'un monde meilleur, cette vision optimiste et universelle de l'homme va en ce sens imprégner toute la photographie humaniste, conduisant de nombreux photographes à prendre en considération des nations maintenues dans leur ostracisme, instauré par des régimes totalitaires exerçant toute leur autorité à la sortie du chaos. Tel est le cas du monde Ibérique, des Pyrénées espagnoles aux côtes atlantiques portugaises. Aporie politique du temps, donc, d'une foi si optimiste malgré la menace de nouveaux conflits amorçant le glas de la suprématie européenne, qui peut conférer aujourd'hui à ces images une connotation

---

impliquerait par là-même, l'existence de variétés d'espèces, est faux et fou; et que nous en tenons ici la preuve, et la plus irréfutable preuve, puisque la pire victime ne peut faire autrement que de constater que, dans son pire exercice, la puissance du bourreau ne peut être autre que celle de l'homme: la puissance de meurtre. Il peut tuer un homme, mais il ne peut pas le changer en autre chose. » Robert ANTELME, «Préface », *op.cit.*, p. 10.

<sup>444</sup> Françoise DENOYELLE, « De la commande à l'œuvre. Les photographes illustrateurs à l'ère de l'imprimé », in Dominique VERSAVEL/Laure BEAUMONT-MAILLET/Françoise DENOYELLE [orgs.], *La photographie humaniste*. Paris, col. Galerie de photographies, Bibliothèque Nationale de France, 2006, p. 36.

<sup>445</sup> Le magazine *Réalités*, revue mensuelle créé en 1946 par Alfred Max, publia de nombreux reportages du monde entier de photographes – ou reporters-illustrateurs – dont ceux d'Henri Cartier-Bresson, Brassai, Werner Bischof, Jean-Philippe Charbonnier, Édouard Boubat. Magazine de presse écrite, il jouissait alors d'une diffusion anglo-américaine. La réception de ses photographies par le public connu ainsi un succès inattendu : leurs photos n'étaient pas seulement destinées à illustrer des articles, mais ont participé au développement de la notion « d'essai photographique. »

<sup>446</sup> L'ouverture des ventes de la photographie de presse auprès du marché international sera associée parallèlement aux commandes passées par l'État auprès des photographes d'agence. Soucieux de reconstruire à travers cette banque d'images une visibilité nationale consensuelle, au prix de restreindre le panorama thématique du courant humaniste, il procédera à un tri sélectif du corpus de ces reporters illustrateurs, insistant sur un choix de prises de vues orientées vers des sujets « pittoresques. »

quelque peu naïve, mais comme peut le témoigner Sabine Weiss : « Si les photographes actuels nous trouvent un peu sentimentaux, je crois que c'est parce qu'à l'époque les gens étaient plutôt optimistes. Ils sortaient d'une grande épreuve et pensaient pouvoir rebâtir. C'était la belle période entre la fin de l'occupation allemande et le début de l'américanisation. »<sup>447</sup>



30. Henri Cartier-Bresson, *Alberto Giacometti*, 1961.

Tirage argentique, 40 x 50 cm, Paris. Galerie Claude Bernard

31. Henri Cartier-Bresson, *Alberto Giacometti*, rue d'Alésia, s.d.

Tirage argentique, 40 x 50 cm, Paris. Galerie Claude Bernard



32. Eric Schwab, *Prisonniers au camp de concentration de Buchenwald*. Avril 1945. Tirage argentique.

<sup>447</sup> Sabine WEISS, *Intimes convictions*. Paris, Contrejour, 1989, p. 16.

Si nous réservons dans le cadre de notre recherche une place spécifique au courant «humaniste» – influençant donc pendant près de vingt-cinq ans consécutifs, la pratique et le regard photographiques, soucieux parallèlement d'une certaine éthique –, ce choix est motivé par le fait que ces images restent chargées d'une connotation sentimentale subjective qui resitue l'homme à sa juste dimension. Mais aussi parce que ce courant traduit également un rapport mélancolique fortement inhérent au temps, tel qu'il put être appréhendé autant par Henri Cartier-Bresson, qu'Izid Bidermanas et Brassai, ou encore par Sabine Weiss, Paul Almasy, Ergy Landau.

Le trauma de la guerre trouva dans l'image photographique cet aphorisme si juste de piqûre d'épine – dont la douleur n'est autre que le souvenir d'êtres chers disparus, d'une terre abandonnée par ceux qui ont préféré l'exil à la mort. IL se rapproche en ce sens du sentiment de saudade, dont le remède explique la nécessité de retrouver une joie de vivre et l'insouciance, aussi bien le jour que la nuit, telles ces errances nocturnes poétiques. Celui-ci se véhicule alors parmi ces œuvres et font de la photographie humaniste l'un de ses moyen expression privilégiée. Dès lors, si la saudade ne peut trouver son exacte traduction littérale dans la langue française, elle trouve écho dans la photographie, et induit une condition d'être communément partagée.

Cette espérance s'est-elle même traduite dans le regard de photographes français porté sur la terre lusitane à partir des années cinquante, mais aussi outre-Atlantique, au Brésil, inscrit dans un processus de modernisation et de transformation peu commun. Ou comment la plupart de ces instantanés omettent, malgré la générosité du regard, de contourner les stéréotypes (qui prévalent pourtant toujours aujourd'hui) et le consensus, par une esthétique de l'image visant à atteindre la sensibilité du spectateur. Nous réserverons pour cela une place particulière aux photographies d'Agnès Varda, de Jean Dieuzaide, d'Edouard Boubat, de Gérard Bloncourt et Georges Millet, côté français ; de Gérard Castello-Lopes et de Fernando Lemos côté portugais, sans oublier German Lorca, Gaspar Gasparian, Eduardo Salvatore, ou encore Ivo Ferreira da Silva au Brésil.

Si ces photographies reflètent bien une modification du regard de ces photographes sur porté sur le monde et leur époque au regard des sujets qu'ils photographient, ce regard particulièrement « emphatique » est aussi valable lorsqu'il s'agit de représenter leur environnement, leurs mœurs et leurs activités

quotidiennes. Cette conscience du fameux « instant décisif » nous renseigne également de la promiscuité liant le photographe à son modèle. C'est aussi l'époque où le reporter-illustrateur – nommé autrement « photographe polygraphe » selon l'expression de Willy Ronis –, change progressivement de statut –, passant du professionnel salarié au professionnel indépendant –, et de fonction, en assumant progressivement son statut d'auteur. Il incombera à l'agence qui le contracte le rôle de l'indiquer, en fonction de son style et de ses intérêts, auprès de l'organe de presse intéressé : « La particularité des photographes français était leur polyvalence, leur capacité à tout faire: reportage, mode, illustration, photographie publicitaire, industrielle, voire scientifique, ce qui se traduisait par le statut professionnel, le plus souvent, de photographe indépendant. »<sup>448</sup>

Ils bénéficieront ainsi d'un salon, fondé par le « Groupe des XV » afin de promouvoir leurs activités professionnelles : le Salon national de la photographie, fondé en 1946 par André Garban, en collaboration avec la Confédération Nationale de la Photographie et la Bibliothèque nationale. Annuel, ce salon est restreint de manière exclusive aux photographes français, ce qui aboutit, selon Dominique Versavel, à développer « un style national, donnant naissance à un amalgame déterministe – et qui persiste encore – entre les concepts d'humanisme et de francité. »<sup>449</sup> À partir d'un tri sélectif opéré par les agences et leurs commanditaires, ce style répond conformément aux codes visuels mêlant à la fois traditions régionales et modernité, au mépris de donner quelquefois visibilité à ce qui est autre et extérieur. Ceci donnera d'ailleurs lieu à une polémique, pointée du doigt par Roland Barthes, à laquelle Waldemar George rétorquera par le droit de réponse suivant : « Leur origine française est indéniable, marquée par une subtilité, une tolérance et une compréhension qui manquent souvent dans la photographie américaine [...] Ce sont des images qui ont quelque chose à dire, et le disent avec succès. »<sup>450</sup>

Cette mutation s'inscrit de plus à une époque où l'importance de la photographie, de sa production à sa réception, s'inclut alors dans un contexte de diffusion essentiellement dominé par la presse écrite – tant d'un point de vue

---

<sup>448</sup> Peter HAMILTON, « La photographie humaniste: un style made in France? » in VERSAVEL-BEAUMONT – MAILLET-DENOYELLE, *La Photographie humaniste, op.cit.*, pp. 28-29.

<sup>449</sup> Cf. Dominique VERSAVEL, « Présence de l'homme. La photographie humaniste au Salon national de la photographie [1946 -1961] », *id.*, pp. 59-64.

<sup>450</sup> Cf. article de Waldemar George en réponse aux critiques écrites notamment dans le New York Times, dans la revue *Le photographe*, n°697, 1949, p. 233, cité in GAUTRAND, *op.cit.*, p. 624.

historique, politique ou social, et dont la finalité « informative » reste fortement soumise à des prérogatives économiques. Ceci aura notamment pour conséquence de privilégier et de conférer à ces images un certain moule stéréotypé et anecdotique, même si les intentions furent au départ bien différentes de celles visant à produire une image « accrocheuse » évoquant Paris et la France, conforme aux impératifs visuels exigés par les titres étrangers. Comme le souligne Henri Cartier-Bresson : « Le magazine diffuse ce qu'a voulu montrer le photographe, mais celui-ci risque aussi quelquefois de se laisser façonner par les goûts et les besoins du magazine. »<sup>451</sup> En effet, si certaines photographies telles que le Baiser de l'hôtel de Ville de Robert Doisneau ont été élues et rangées au rang d'« icônes » populaires, elles renseignent néanmoins sur ce qui était attendu d'une photographie de ce type à cette époque, notamment par la presse étrangère.

De nombreux photographes préféreront se distancier de la pratique documentaire, peut-être trop dépendante des mouvances sociales et des actualités politiques, pour se concentrer, dans leur errance, sur les gens, leur quotidien, avec humour, tendresse ou simple sympathie. Une posture permettant ainsi de mettre en œuvre une « véritable création personnelle » d'un travail d'auteur auquel de nombreuses maisons d'éditions de livres d'art ou sociétés de presse spécialisée, via les magazines illustrés, vont accorder un espace croissant.<sup>452</sup> En quoi cette posture consiste-t-elle justement ? Privilégiant une place majeure à la figure humaine dans l'image, ces photographes vont ainsi se démarquer de la photographie d'actualité en opérant une véritable relation avec leur sujet, saisi non pas en fonction d'un contexte extraordinaire, mais dans leur propre espace de vie, dans les gestes et les lieux les plus banals – au sens positif du terme.

Échanges de regards, attentifs et complices sur ces « petits riens » qui rythment la vie quotidienne, ils livrent parallèlement un témoignage précieux sur la France à l'orée des « Trente Glorieuses », dans la capitale comme en province. Ceci, dans une atmosphère toujours insouciant à laquelle répond même involontairement, un registre iconographique plus réceptif et favorable à une ligne de direction consensuelle, et qui ne « fâche » ni les lecteurs, ni ceux qui les gouvernent. Certains

---

<sup>451</sup> Cartier-Bresson précise en 1952 qu' : « Entre le public et nous il y a l'imprimerie qui est le moyen de diffusion de notre pensée; nous sommes des artisans qui livrons aux revues illustrées leur matière première. » Henri CARTIER-BRESSON, « L'instant décisif » in *Images à la sauvette*. Paris, Verve, 1952, p. 8.

<sup>452</sup> GAUTRAND, *op.cit.*, p. 619.

s'esquiveront de cette ligne même si : « ce style était, malgré tout, apprécié par-dessus tout en France, où une photographie était considérée comme un jugement sur les valeurs humaines et les attitudes, un témoin des rencontres inespérées. »<sup>453</sup> Si bien que « ce type d'images bénéficia de la résurgence de la presse illustrée [...] et aussi de l'industrie de l'édition qui produisit beaucoup de travaux, abondamment illustrés par les principaux photographes du moment. »<sup>454</sup>

Si la majorité de ces photographies nous proposent de nos jours un portrait « idéalisé » d'une nation savourant le retour de la liberté mais surtout de son « centre névralgique » que peut représenter Paris et ses habitants, sourires aux lèvres, c'est parce que : « Paris était vraiment Paris et les provinces correspondaient à l'idée que je m'en faisais » se souvient Sabine Weiss.<sup>455</sup> Une certaine empathie « visuelle » dont l'excès culminera jusqu'à atteindre sa propre caricature si nous comptons, par exemple, le nombre de couples « réellement » amants ou mis en scène près de la Seine illustrant l'âme romantique renaissante de la ville lumière. Certaines œuvres photographiques nous offrent au contraire une approche bercée d'une triste et douce poésie mélancolique, faisant écho au « Réalisme poétique » du cinéma d'avant guerre. De jour comme de nuit, cette poésie singulière accompagne et guide, à travers les parcs, les cafés et les rues quelquefois malfamées, les pas du photographe en quête d'inspiration, ou en proie à un spleen désenchanté.<sup>456</sup> Une vie de « bohème » vivant ses derniers souffles, où le photographe peut perdre son temps à observer ses contemporains, temps antagoniste d'un pays soucieux de son futur confort moderne et de ses loisirs organisés, baigné progressivement dans le culte de la performance.

---

<sup>453</sup> La presse illustrée, alors dominée par des publications progressistes et notamment communistes, s'est caractérisée par la diversité des reportages photographiques, signés par Robert Doisneau et Willy Ronis et publiés dans les revues *Regards* ou *Action*. Revues qui alternent réalisme poétique du quotidien et réalisme documentaire pointant la misère et les conditions de vie des populations les plus défavorisées ou soutenant la lutte pour la paix dans un climat de pré-Guerre Froide. » DENOYELLE, *op.cit.*, p. 45.

<sup>454</sup> GAUTRAND, *op.cit.*, pp. 623-624.

<sup>455</sup> WEISS, *op.cit.*, p. 17

<sup>456</sup> Selon Roger Manvel: « par bonheur, la faillite des principales grandes sociétés vers 1935 donnait aux producteurs et réalisateurs indépendants la chance de pouvoir faire des films qui constituèrent, malgré leur nombre relativement peu élevé, la fameuse école française que l'on pourrait appeler Réalisme poétique. » Roger MANVEL, in *Film* (1945), Londres, Pelican Books, 1950. Ce terme fut employé afin de définir de manière générale le cinéma français des années trente dont les œuvres les plus achevées seraient celles de Jean Renoir (de 1935 à 1939) et Quai des brumes du duo Marcel Carné/ Jacques Prévert. Cf. Georges SADOUL, *Histoire du cinéma Mondial*, Paris, Flammarion, 1963. Ces films témoignent ainsi « d'un mal de vivre qui se complaît dans les rues mouillées, les ports nocturnes, qui passent de la nostalgie à l'amertume, ils vont chanter le geste des voyous et des déserteurs. » Cf. Raymond CHIRAT, « Réalisme poétique », in *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2001. En effet, l'atmosphère morbide et pessimiste qui domine ces films promulgue un sentiment d'impuissance, le goût de l'échec. Atmosphère renforcée un style venu directement de l'expressionnisme allemand tant par le traitement fortement contrasté de la lumière, que le cadrage de plans en contre-plongée. Cf. Henri ALEKAN, *Des lumières et des Ombres*, Paris, Editions du Collectionneur, 1998, p. 131.



Nous traiterons ici d'exemples extraits de l'œuvre de trois photographes. Il sera donc ici question de Sabine Weiss, de Willy Ronis et d'Izis Bidermanas. Photographes dont la diversité et la qualité des épreuves ne restent pas étrangères à l'idée d'une mélancolie qui se rapproche fortement de l'esprit et de la condition propre de la saudade. Rappelons-nous, en effet, l'exemple évoqué en première partie de cette étude, de la chanteuse de fado dans le quartier de l'Alfama de Lisbonne de Jean Dieuzaide : si le fado chante une tristesse contagieuse qui se propage autour d'une table, elle est ici celle, silencieuse, d'une solitude urbaine moderne comme nous le montre cette scène d'un intérieur de café du quartier de Ménilmontant de Willy Ronis, contenant un symptôme similaire, et où chaque individu présent dans le décor semble étranger aux autres, mais surtout à lui-même [Fig. 33].

En 1950 paraît le livre *Paris des rêves*, composé de 75 photographies d'Izis Bidermanas reproduites en héliogravure et de 45 textes originaux d'écrivains, dont Henry Miller, Georges Duhamel, Jean Paulhan, manuscrits reproduits en fac-similés, et préfacé par Jean Cocteau, <sup>457</sup> invitant le lecteur à redécouvrir la ville :

« Vous ne connaissez pas Paris –  
Paris est inconnu comme les poètes célèbres.  
Certains étrangers le traduisent et nous le découvrent.  
Pour le film auquel je travaille, j'invente une ville –  
et c'est à Paris que je la trouve.  
Des villes et des villages s'y cachent. Cherchez-les. »<sup>458</sup>

Observons que chaque texte et chaque photographie, bien que juxtaposés l'un à l'autre, ne sont pas régis par une nécessité illustrative mais gardent ainsi une certaine autonomie l'un vis-à-vis de l'autre, ayant tout au plus une simple fonction commentatrice réciproque. Izis reste sans doute le photographe le plus nostalgique, flâneur rêveur et solitaire, « un passant de la rue émerveillé » comme Jacques Prévert le nomma. Qu'il s'agisse des essais photographiques *Paris des rêves*, le Grand bal de printemps publié l'année suivante, ou encore *Paris des poètes*, c'est rendre compte et enregistrer, au-delà de l'événement, ce que le monde puisse offrir

---

<sup>457</sup> Né en 1911 en Lituanie, Izraelis Bidermanas arrive à Paris en 1930 où il crée son studio de Photos. Après la guerre, il rentre en 1949 comme reporter à Paris-Match où il restera jusqu'en 1969. *Paris des rêves* est le premier livre qu'il publie sous son pseudonyme.

<sup>458</sup> Jean COCTEAU, in *Izis, Paris des rêves*, Lausanne, Clairefontaine, 1950, p. 7.

d'étrange, d'intrigant, ou de merveilleux. Une œuvre dont l'« aura » atteint quelquefois le seuil du « surréel », et dont la filiation au récit de Philippe Soupault, *Les dernières de Paris*, surprend clairement l'œil qui la contemple.



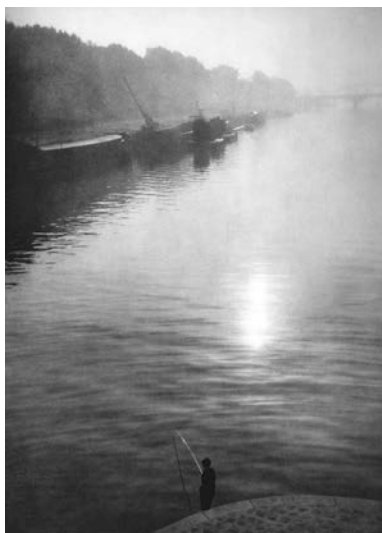
33. Willy Ronis, *Chez Victor*, 1955. Tirage argentique

C'est la rencontre d'une femme, lors d'une balade nocturne, Georgette, qui rend le narrateur émerveillé, semblant explorer la Ville Lumière « pour la première fois ». Et celui-ci de décrire cette étrange sensation : « la ville n'était [...] plus la même. Elle se dressait au-dessus des brumes, tournant comme la terre sur elle-même, plus féminine que de coutume. Elle se resserrait dans chaque détail que je remarquais. Et Georgette devenait une ville. »<sup>459</sup> Métamorphose de la ville, « produit du désir du flâneur qui l'observe » comme celui qui peut s'émerveiller devant les vitrines et les enseignes lumineuses.<sup>460</sup> Car *Paris des rêves* est bel et bien avant tout un ouvrage où seul le regard flâneur sur ses contemporains reste roi, et par lequel nous avons l'impression de parcourir une ville en image, du petit matin jusqu'aux aurores. Le fil conducteur reste la Seine, sous la brume, aux éclairages blafards, ou illuminé par les reflets des rayons du soleil, telle qu'Izid pu la photographier au lever du jour [Fig. 34]. Haïku silencieux, la photographie nous absorbe dans sa muette mélancolie, sans passé ni présent, qui s'écoule tout simplement et nous échappe en même temps :

<sup>459</sup> Philippe SOUPAULT, *Les dernières nuits de Paris*, Paris, col. L'imaginaire, Gallimard, 1997, p. 43. Cf. Peter KUON, «Ecriture et ré-écriture du paysage urbain. Les dernières nuits de Paris de Philippe Soupault » in Gérard PEYLET-Peter KUON-Beate STEINHAUSER [orgs.] in *Paysages urbains de 1830 à nos jours*. Revue Eidolon, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, n° 68, mars 2005, pp. 211-227.

<sup>460</sup> Michèle HANNOOSH, «La femme, la ville, le réalisme. Fondements épistémologiques dans le Paris de Balzac», in *Romanic Review* n°82, pp. 127-145. Je renvoie ici le lecteur spécialement à la page 134.

« À force de regarder très bien cette photographie,  
Je resterais ma vie durant  
à regarder couler la Seine...  
C'est un poème dans Paris. »<sup>461</sup>



34. Izis Bidermanas, *Pêcheur sur le quai de Seine*, extrait du livre *Paris des rêves*, 1950

*Paris des rêves* est le récit poétique d'un voyage collectif, où les mots provoquent des sonorités visuelles, qui résonnent, comme par complétude, et répondent à chaque indice de l'image.<sup>462</sup> Ce récit se lit comme un guide traçant un parcours contemplatif, mais le temps qui s'y écoule est aussi celui de la solitude, délimitée par un présent qui se répète chaque jour, et le temps suspendu des songes – comme le résumant les vers suivants : « Solitude nocturne de Paris, pause sur un parvis étroit entre le passage de l'homme et l'éternité de son rêve »<sup>463</sup> [Fig. 35]. Si la muse moderne de Soupault, est déchue dans sa ronde de nuit parce qu'elle finit par apparaître alors comme une « banale prostituée », le narrateur et son compagnon de nuit auront « l'un et l'autre et de toute pièces fabriqué un mystère ».<sup>464</sup>

<sup>461</sup> Blaise CENDRARS, « La Seine », in IZIS, *op.cit.*, p. 14.

<sup>462</sup> Claude Roy décrit ce voyage comme une attente : « Asseyez-vous sur le parapet, et si elle vous a donné rendez-vous à sept heures, ne soyez pas triste qu'elle soit en retard. Jusqu'à huit heures, vous avez tout le temps d'écouter l'île voguer en ronronnant au creux de sa rivière, écouter trois notes du haut de son clocher, froisser ses arbres non-chalamment, et se souvenir de ses souvenirs, avec une distinction triste, taciturne et jalouse. » Claude ROY, in IZIS, *op.cit.*, p. 136.

<sup>463</sup> Agnès CHABRIER, *id.*, p. 64

<sup>464</sup> Cf. Michèle HANNOOSH, *op.cit.*, p. 128.



35. Izis Bidermanas, *Parvis de Notre-Dame*, extrait du livre *Paris des rêves*, 1950

36. Izis Bidermanas, *Rue Brantôme*, extrait du livre *Paris des rêves*, 1950

À cette métamorphose répond une ré-mythification immédiate : « c'est à cette heure surtout qu'apparut son étrange pouvoir : celui de transfigurer la nuit. Grâce à elle [...] la nuit de Paris devenait un domaine inconnu, un immense pays merveilleux plein de fleurs, d'oiseaux, de regards et d'étoiles, un espoir jeté dans l'espace »<sup>465</sup> [Fig. 36] C'est une même métamorphose « surréelle » qui est également présente dans ces vers extrait d'un poème écrit par Jacques Prévert, intitulé *La rue de Buci maintenant...* :

« Où est-il parti/ Le petit monde fou du dimanche matin/ Qui donc a baissé cet épouvantable rideau de poussière/ Et de fer sur cette rue/ Cette rue autrefois si heureuse et si fière d'être une rue/ Comme une fille heureuse et fière d'être nue/ Pauvre rue/ Te voilà maintenant abandonnée dans le quartier/ Abandonné lui-même dans la ville dépeuplée. »<sup>466</sup>

Les photographies des trois auteurs-photographes que nous avons ici sélectionnées ont pour particularité de présenter la ville, tout comme le monde rural comme un décor que Cartier-Bresson désigne comme un « imaginaire d'après nature » ; ce sont

<sup>465</sup> Philippe SOUPAULT, *op.cit.*, pp. 42-43.

<sup>466</sup> Et Prévert de conclure son poème : « [...] Et toi jolie fille/ Qui te promenais/ Et qui vivais/ Autour et alentour de la rue de Buci/ Toi qui grandissais dans ce paysage/ Toi qui te promenais tous les matins/ Avec ton chien/ Avec ton pain/ Et puis qui est partie/ Maintenant tu es revenue/ et toi non plus tu ne reconnais plus ta rue./ La rue où tu marchais le dimanche matin/ Avec ton chien/ Et puis ton pain. » Jacques PRÉVERT, « La rue de Buci maintenant », in *Paroles*. Paris, NRF/ Gallimard, col. Le point du jour, 1949, pp. 244-245.

« des images transformant la vie quotidienne, au travers de l'objectif de l'appareil en une scène de théâtre fixée à jamais, un « arrêt sur image » tant « il y avait des photographies qui étaient plus concernées avec le contenu qu'avec la forme, et qui attachaient une extrême importance à l'émotion »<sup>467</sup> [Fig. 37].



37. Willy Ronis, 194, *Rue de la Cloche*, 1949

Il s'agit donc d'un décor « naturel » extérieur, en dehors des studios d'antan, composé de rues particulièrement sombres, mystérieuses, voire même des plus banales. Remarquons également le goût pour le contre-jour, lorsqu'il s'agit justement de représenter l'homme dans son milieu, se réduisant à l'ombre de sa propre silhouette, délimité par des lignes distinctes, mais faisant masse. Masses d'ombres nimbées de lumière qui se reflètent autant sur les pavés humides [Fig. 38] qu'à la clarté des lumières de néons d'une station de métropolitain photographiée par Sabine Weiss où cette ombre en question semble courir après son double [Fig. 39]. Saisie décisive, selon l'auteur, de « l'instant créatif » : « Lumière, gestuelle, regard, mouvement, silence, tension, repos, rigueur, relaxation. Je voulais incorporer toutes ces choses dans l'instant créatif, afin d'expérimenter avec un minimum de sens, la part essentielle de l'humanité. »<sup>468</sup>

<sup>467</sup> GAUTRAND, *op.cit.*, p. 624. Cf. Henri CARTIER-BRESSON. *L'imaginaire d'après nature*, Paris, Fata Morgana, 1997.

<sup>468</sup> WEISS, *op.cit.*, 1989, p. 17.



38. Sabine Weiss, *Homme dans le brouillard*, Paris, 1953

39. Sabine Weiss, *La sortie de métro*, s.d

Ces photographes restent de plus sensibles aux saisons. Ils connaissent la portée poétique visuelle qui peut naître d'une atmosphère pluvieuse, neigeuse ou toute inondée de brume. Il va de soi que ce parti pris n'est pas une règle en soi. Comme le remarque Laure Beaumont-Maillet, force est de constater que « ce décor est si spécifique de la photographie humaniste que celle-ci se passe parfois de la présence de l'être humain » qu'il enveloppe et contient, telle une gangue.<sup>469</sup> Car l'un des impératifs majeurs de ces photographes humanistes ne visait-il justement pas à éveiller du plus profond de sa dormance ce potentiel poétique caché au cœur de ce monde populaire, tout comme sa réalité la plus banale ? [Fig. 40 - 41]. Mais attention : cette ombre peut « volontairement » induire nos sens en erreur : il suffit d'un effet de lumière « presque toujours trompeur », qui allume l'imagination du flâneur, pour qu'une passante se transforme en objet de désir.<sup>470</sup>

<sup>469</sup> Laure BEAUMONT-MAILLET, « La Photographie humaniste. Autour d'Izid, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis... », in *Études photographiques*, Juin 2007. Article consultable sur le lien: <http://etudesphotographiques.revues.org>

<sup>470</sup>. Dans *Ferragus*, Honoré de Balzac décrit cette femme d'un ton ironique : « Tantôt la créature [...] se révèle jeune et voluptueuse dans l'ombre ; enfin, les clartés incertaines d'une boutique ou d'un réverbère donnent à l'inconnue un éclat fugitif, presque toujours trompeur qui réveille, allume l'imagination et la lance au delà du vrai. Les sens s'émeuvent alors, tout se colore et s'anime ; la femme prend un aspect tout nouveau; son corps s'embellit; par moments ce n'est plus une femme, c'est un démon, un feu follet qui vous entraîne par un ardent magnétisme jusqu'à une maison décente où la pauvre bourgeoise, ayant peur de votre pas menaçant ou de vos bottes retentissantes, vous ferme la porte cochère au nez sans vous regarder. » Cf. Honoré de BALZAC, *Ferragus*. Paris, Garnier- Flammarion, 2001p. 21.



40. Willy Ronis, *Café-Guinguette, Rue des Cascades*, 1948



41. Willy Ronis, *La petite ceinture*, 1948

L'approche esthétique qui émane de l'ensemble des photographies produites pendant ces quinze années reste relativement ambiguë, malgré leur relative simplicité, due notamment au refus de l'usage de toute technique qui transforme le réel de manière artificielle, par une suite de manipulations en laboratoire. La rigueur des cadrages et des compositions, mais surtout le « calcul » de la luminosité, équilibrée malgré ses forts rapports de contrastes semblent ne laisser qu'une part infime au hasard, même si le photographe reste toujours dans l'attente fortuite de l'instant qui va advenir. C'est privilégier le fond de l'image sur sa forme comme nous l'explique Sabine Weiss : « Rarement je recadre au tirage. Je ne trafique rien en laboratoire. Je développe, j'agrandis, je répartis différemment les masses d'ombre et de lumière, je fonce, j'éclaircis, je laisse l'image venir... je ne trafique rien. »<sup>471</sup> Et d'ajouter que si le but était « d'arriver à cette simplicité des visions selon les significations que vous pouvez prendre, dans une situation, d'un coup d'œil », tout se concentre alors dans :

« Le petit détail qui exprime l'ensemble, le geste qui explique le mouvement, la flexion du doigt qui exprime un état d'esprit, l'expression du visage d'un individu qui représente la foule, l'infiniment petit qui recompte le large, le regard des autres qui dit rend compte de son anxiété ou de sa joie. »<sup>472</sup>

<sup>471</sup> Raoul-Jean MOULIN, entretien paru in Sabine Weiss, 100 photos, Galerie municipale de Vitry-sur-Seine, février 1985.

<sup>472</sup> WEISS, *op.cit.*, p. 17.

Si ces photographes ont célébré allègrement ou tristement, avec humour ou ironie, les louanges de la France et de surtout de Paris, ce trait commun trouve notamment son explication depuis leur origine étrangère ou provinciale : fuyant les persécutions ou simplement la monotonie des provinces, ils trouvent alors dans l'effervescence électrique de la ville lumière, le port d'accueil de leurs rêves et de leurs espoirs, et envers laquelle ils vouèrent ce que nous pourrions dénommer une « passion photographique ». Si certaines photographies rendent compte d'un registre iconographique surexploité, cela s'explique par le fait qu'il finira, au demeurant, par produire des « images qui surcodent la parisianité éternelle » ; dès lors, ces mêmes images d'Épinal perdant non seulement leur sens mais aussi leur substance visuelle :

« Le couple d'amoureux, le clochard endormi, la belle de nuit, le fort des Halles et le chenapan tireur de sonnettes – pour s'en tenir aux emplois sûrs – remplissent, au plan esthétique, la même fonction rassurante que, ailleurs, l'immortalité de l'âme, la récompense des bons, et les charlottes au chocolat : ils font plaisir. »<sup>473</sup>

Ces images surcodées se révèlent surtout rassurantes, faisant de : « Nos yeux comme un œil déjà vu, ville répétée comme un poème » d'une « Ville ressemblante »<sup>474</sup> ; nous venons à leur rencontre, comme l'on rechercherait de manière fortuite une photographie au fond d'une boîte.<sup>475</sup> Car l'ombre de la silhouette du marchand-verrier [Fig. 42] ou celle de l'anonyme fuyant de sa course, a finalement disparu sur les pavés d'un paysage qui n'est sûrement plus le même [Fig. 43 - 44]. Ne subsiste alors que le regard qui ressuscite, par magie chimique, cette fragile et éphémère sensation, perçue par Keiichi Tahara scrutant la ville depuis un vasistas, répétant le même cadrage dans sa série simplement intitulée *Fenêtres*, réalisée entre 1975 et 1985, remettant au goût du jour le subtil jeu d'ombre et de lumière d'Izis [Fig. 45 - 46]. À travers le filtre poussiéreux de la vitre, métaphore de l'antique plaque de verre, c'est toute la texture et la matière de lumière qu'il confère à chacune de ses *vedute*

<sup>473</sup> Régis DEBRAY, « Épinal in Paris », in *L'Œil naïf*, Paris, Seuil, 1994, p. 17-21.

<sup>474</sup> Paul ÉLUARD, in *Izis*, *op.cit.*, p. 18.

<sup>475</sup> L'image survivante ou plus exactement : « La forme survivante, au sens de Warburg, ne survit pas triomphalement à la mort de ses concurrentes. Bien au contraire, elle survit, symptomatiquement et fantomalement, à sa propre mort : ayant disparu en un point de l'histoire ; étant réapparue bien plus tard, à un moment où, peut-être, on ne l'attendait plus ; ayant, par conséquent, survécu dans les limbes encore mal définies d'une "mémoire collective". » Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, col. « Paradoxe », 2002, p. 91.



urbaines, nimbées d'une épaisseur floue et charbonneuse tel un nuage vapoureux recouvrant le ciel :

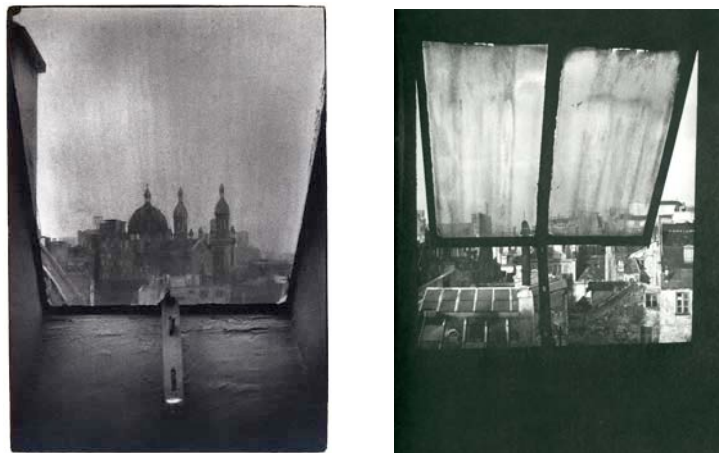
« Nous nous complaisons dans cette clarté tenue, faite de lumière extérieure d'apparence incertaine, cramponnée à la surface des murs de couleur crépusculaire, et qui conserve à grand peine un dernier reste de vie. Pour nous, cette clarté-là sur un mur, où plutôt cette pénombre, vaut tous les ornements du monde et sa vue ne nous lasse jamais. »<sup>476</sup>



42. Willy Ronis, *Rue Laurence Savart*, 1948.

43. Sabine Weiss, *Rue*, 1970.

44. Keiichi Tahara, *Une Rue*, 1973.



45. Keiichi Tahara, *Fenêtre*, 1977. Tirage argentique.

Paris. Galerie Yves de Maria

46. Izis Bidermanas, *Rue de Rivoli*,  
Extrait du livre *Paris des rêves*, 1950

<sup>476</sup> Tanizaki JUNICHIRO, *Eloge de l'ombre*, trad. René Sieffert, Paris, ALC/ Presses Orientalistes de France, 1993, p. 53.

## 2.2. Le goût du pittoresque

Nous venons donc de voir comment les photographes humanistes confrontés aux réalités de leur temps – des grandes manifestations sociales des années trente à la seconde guerre mondiale –, ont adopté une posture qui évite, pour principe premier, toute approche sensationnaliste ou voyeuriste. Ils restent attentifs au contraire : « aux relations souvent curieuses entre les individus et les choses », quelquefois au prix de transformer leurs sujets en véritables archétypes confortant leur conception idéale de l'homme.<sup>477</sup> Une discrétion qu'Izis relate en ces termes : « Les gens que je photographie ne me remarquent pas, car la plupart du temps, ils sont dans leur propre monde, dans leurs rêves. »<sup>478</sup> Cette posture rappelle étrangement celle de Dorothea Lange par exemple, à travers un style sec, distancié, évitant toute compassion et redonnant toute l'importance à ses sujets, y compris ceux vivant en marge des sociétés dont ils sont exclus, « marginaux » laissés pour compte, invisibles [Fig. 47 - 48].



47. Dorothea Lange, *Howard Street, San Francisco*, 1934. Tirage argentique

48. Izis Bidermanas, *Boulevard de Sébastopol*, extrait du livre *Paris des rêves*, 1950

Par exemple, les deux portraits de mendiants présentés ci-dessus, vus respectivement par Dorothea Lange et Izis Bidermanas ont ainsi pour point commun une approche où le regard focalise son attention sur la pose de chacun de leur sujet. Ainsi, parce que chacune d'entre-elle reste fortement « connotée », cette pose suffit à nous renseigner sur leur condition, sans éprouver le besoin des les identifier par

---

<sup>477</sup> GAUTRAND, *op.cit.*, p. 625.

<sup>478</sup> Izis BIDERMANAS, extrait d'un entretien donné à M. Voyeux et publié dans le catalogue de la rétrospective *Izis*, Caisse Nationale des Monuments Historiques, 1988, p. 135.

une légende détaillée (leur titre ne nous informe que du lieu où la photographie fut prise), ni de découvrir leur visage dissimulé dont nous présumons néanmoins tout le pathos.<sup>479</sup> Si : « la pose n'est pas un procédé spécifiquement photographique », celle-ci reste néanmoins signifiante puisqu'il existe généralement dans la photographie et plus précisément la photographie-document « une réserve d'attitudes stéréotypées qui constituent des éléments tout faits de signification. »<sup>480</sup>

Considérée par Roland Barthes comme un code, la connotation est d'autant prépondérante qu'elle infléchit directement sur la lecture que nous avons d'une image. Culturel avant tout, ce code est structuré selon des signes tels que gestes, expressions, couleurs, attributs « doués de certains sens en vertu de l'usage d'une certaine société. »<sup>481</sup> Et Barthes d'ajouter que l'importance de ce code, inscrit dans « la liaison entre le signifiant et le signifié, c'est-à-dire à proprement parler la signification » trouve son explication dans le fait historique : « elle est toujours élaborée par une société et une histoire définies ; la signification est en somme le mouvement dialectique qui résout la contradiction entre l'homme culturel et l'homme naturel. »<sup>482</sup> Cette contradiction explique qu'une photographie, selon lui, existe lorsqu'il prit conscience que : « son existence (son "aventure") tenait à la coprésence de deux éléments discontinus, hétérogène en ce qu'ils n'appartenaient pas au même monde (pas besoin d'aller jusqu'au contraste). »<sup>483</sup>

Nous pouvons ainsi prendre pour exemple une photographie d'Alecio de Andrade prise au Musée du Louvre, dans laquelle deux groupes hétérogènes se juxtaposent : celui des trois sœurs au premier plan, formant un « bloc » austère, toutes trois recouvertes de leur aube noire, et celui des trois grâces peintes par Jean-Baptiste Regnault en contre-plan, s'offrant dans leur totale nudité au regard du spectateur [Fig. 49]. La surprise, née de la coïncidence par la juxtaposition de ces

---

<sup>479</sup> Si le pouvoir grandissant de la télévision à partir des années 60 viendra : « jusqu'à supplanter la photographie dans le traitement de l'actualité », la perception de l'homme, définie à travers le courant humaniste, va lentement dériver vers une tendance « humanitaire », entraînant une « véritable inversion du contenu des images ». Des images où, contrairement aux valeurs humanistes, les hommes « victimes du monde d'aujourd'hui » ne livrent alors au spectateur qu'un climat dans lequel « la mort, l'impuissance et la résignation les vident de leur substance ». Cf. ROUILLE, *op.cit.*, pp. 188-189. Or, si la photographie humaniste, chère à Sebastião Salgado « s'est largement éclipsée derrière ce que l'on appellera la photographie humanitaire », n'est-ce pas ce contenu qui surgit justement de son œuvre, préférant à une approche réellement « humaniste » celui d'une esthétique « choc » de l'image, qui n'émeut parce que distante, rédemptrice d'une culpabilité par le seul fait de nous montrer – intention *monstrante* – un réel insoutenable.

<sup>480</sup> BARTHES, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, *op.cit.*, 1994, p. 44.

<sup>481</sup> Roland BARTHES, « Le message photographique » in *op.cit.*, 1992, p. 13.

<sup>482</sup> *Id.*

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 15.

deux mondes (nous aimerions dire de deux conceptions de la vertu : l'une née d'un par renoncement ; et l'autre affichant une grâce qui ne se dissimule sous aucun appareil), est accentuée par une prise de vue en contre-plongée qui contraste et emphatise parallèlement toute la curiosité du premier groupe face au tableau, puisque l'objet habituel de vénération – le corps du Christ ou bien celui de la vierge – est ici substitué par celui des trois nymphes.



49. Alecio de Andrade, *Les trois grâces de J.B Regnault*. Musée du Louvre. Paris. 1970. Tirage argentique. São Paulo. Instituto Moreira Salles

Cette ambiguïté nous renvoie à cet « intérêt méthodique du trucage » analysé par Barthes, qui : « intervient à l'intérieur même du plan de dénotation, sans prévenir : il utilise la crédibilité particulière de la photographie, qui n'est, on l'a vu, que son pouvoir exceptionnel de dénotation, pour faire passer comme simplement dénoté un message qui est en fait fortement connoté. »<sup>484</sup> Intervention qui n'a pour conséquence que d'affaiblir l'image et la véracité de son discours, puisque la connotation, plus que dans un autre traitement, ne revêt aussi complètement le masque « objectif » de la dénotation.

Ainsi, l'exposition *The Family of man* – présentée à Paris sous le titre de *La grande famille de l'homme* –, a consacré le courant humaniste en plein milieu de son apogée ; elle n'en suscitera pas moins certaines observations critiques, et non des moindres, notamment de la part de Roland Barthes. Il décrit ainsi son contenu comme

---

<sup>484</sup> *Ibid.*

constitutif du « mythe ambigu de la "condition" humaine », dont la progression débute selon lui, dans un premier temps, à partir d'une approche plurielle différenciant tous les types morphologiques de l'espèce humaine (soulignant et renforçant son caractère exotique), et dont il finirait de s'extraire « par magie une unité [...] une nature " identique " dont la diversité est à peine formelle et qui ne dément pas l'existence d'une matrice commune. »<sup>485</sup>

Le problème réside alors, selon Barthes, autant dans ce que ces photographies donnent à voir que dans leur « photogénie » même, occultant le : « poids déterminant de l'histoire. »<sup>486</sup> Ce qui est à retenir de cette lecture de Barthes nous renvoie vers une posture qui s'oppose vivement à ce que l'on pourrait définir comme un « regard compassionnel » et une vision synthétique de l'homme, qui en efface les spécificités historiques et sociales. Un regard dans lequel : « [...] nous sommes obligés à rester dans la superficie d'une identité, empêchés, par la propre sentimentalité, de pénétrer dans cette zone postérieure des comportements dans lesquels l'aliénation historique introduit ces « différences » qui seront ici dénommées simplement "injustices". »<sup>487</sup>

Si Barthes conclut sa critique lucide vis-à-vis de cette exposition en insistant sur le doute ressenti face à une telle « mise en scène », face à laquelle il est à craindre que « la justification finale de tout cet académisme soit de donner à l'immobilité du monde la sécurité d'un "savoir" et d'un "lyrisme" qui n'éternisent seulement que les gestes de l'homme pour mieux les étouffer », cette exposition marque aussi l'apogée de la « photographie-document ». <sup>488</sup> Or, les événements sociaux et géopolitiques aidant – notamment par le morcellement et le démantèlement de l'Europe coloniale à travers le monde, cette prédominance essentiellement documentaire de la

---

<sup>485</sup> Je traduis : « Intervêm dentro mesmo do plano de denotação, sem avisar : ele usa a credibilidade particular da fotografia, que não é, como nós vimos, que o seu poder excepcional de denotação, para deixar passar como simplesmente denotado uma mensagem que e de fato fortemente conotado. » Roland BARTHES, *Mythologies*, Rio de Janeiro, Difel, 2007, p. 175.

<sup>486</sup> « Dans la photogénie, le message connoté est dans l'image elle-même, « embellie » (c'est-à-dire en général sublimée) par des techniques d'éclairage, d'impression et de tirage. Ces techniques seraient à recenser, pour autant seulement qu'à chacune d'elles corresponde un signifié de connotation suffisamment constant pour s'incorporer à un lexique des « effets » techniques. » Barthes émet ici avec précaution une réserve vis-à-vis de la photographie comme art, en séparant « les effets esthétiques des effets signifiants », prenant pour argument le fait que dans photographie [...] il n'y a jamais d'art, mais toujours du sens – ce qui précisément opposerait enfin selon un critère précis la bonne peinture, fût-elle fortement figurative, à la photographie. » *Id.*, p. 17.

<sup>487</sup> 488. Et de préciser : « Pour que ces faits naturels soient élevés en un véritable langage, il devient nécessaire de les insérer dans un ordre du savoir, c'est postuler que si l'on peut les transformer, soumettre précisément leur naturalité à notre critique d'hommes. Parce que, par plus universels qu'ils soient, ils sont les signes d'une histoire écrite. » *Ibid.*, pp. 176-172.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 178.

photographie va connaître elle-même une mutation profonde, en passant de la « photographie- document à la photographie-expression. »<sup>489</sup>

Afin de mieux en mesurer les enjeux, définissons brièvement ces deux catégories. Opérons pour cela un léger retour en arrière. Développées à partir des années vingt dans un contexte particulièrement tendu et sombre, de nouvelles pratiques documentaires ont ainsi œuvré à étendre leurs thématiques de représentations en trouvant dans l'exercice même du reportage le terrain idéal dans lequel la photographie-document fait alors alliage avec un langage formel radicalement différent : épreuves très contrastées entre valeurs noires et blanches, netteté des contours, précision des lignes, et utilisation du grand angulaire. La question de la netteté pèse de toute son importance, tant :

« Elle semble rester, comme par contamination, et malgré la rhétorique d'une "pureté du médium" qui l'accompagne, une valeur picturale. La conquête des détails ne se mène pas tant pour voir plus et mieux la réalité photographique que pour produire des images aux tonalités, au dessin et aux textures plus riches. »<sup>490</sup>

Ces changements formels accompagnent également le passage de l'utilisation de la chambre à celle du petit format, de type Leica notamment. Ceci entraîne dès lors une modification d'un projet photographique qui, malgré les intentions premières héritées de la Nouvelle Vision européenne, s'oriente vers une pratique photographique à vocation d'archive. Comme le remarque Olivier Lugon : « L'essentiel est désormais de photographier comme "à travers un microscope". »<sup>491</sup> La photographie-document ne se définit donc a priori qu'en fonction de sa valeur référentielle, par ce qu'elle désigne dans sa représentation. C'est cette valeur qui la distingue d'une photographie-expression. Cette désignation consiste en un rapport,

---

<sup>489</sup> Rouillé souligne que « L'aventure de la photographie-document a été ponctuée en France par deux publications importantes : en 1952, l'article «L'instant décisif», d'Henri Cartier-Bresson, et, en 1980, le livre *La chambre Claire*, de Roland Barthes. Animées par la même foi dans la valeur référentielle de la photographie, et vouant un même culte au référent et à la représentation, ces publications se situent dans des contextes forts différents : la première marque l'apogée de la photographie-document, tandis que la seconde intervient [...] dans la phase de son déclin. » André ROUILLÉ, « Crise de la photographie-document », in *La photographie, op.cit.*, p. 172.

<sup>490</sup> Olivier Lugon, *Le Style documentaire*, Paris, Macula, 2001, pp. 94-100. Et l'auteur d'affirmer : « Bien qu'elle soit pensée comme un effort de libération par rapport à la peinture [...] Strand la revendique, en 1923, pour les différenciations de textures, la subtilité des tonalités qu'elle permet, l'expressivité de ces instruments de forme, texture et ligne inhérents au processus strictement photographique qu'elle autorise. » Cf. Paul Strand, « The art motive in Photography » in *The british journal of Photography*, vol. 70, 1923, p. 148, repris in Olivier LUGON, *id.*, p.131.

<sup>491</sup> *Ibid.*

un lien contigu, à la fois indiciaire et iconique, avec l'état physique et extérieur des choses : ces éléments matériels constituent, ainsi, ses référents. Pour François Soulages, le caractère documentaire de la photographie est une « part déictique de l'image, sa façon de pointer ceci, cela, là, maintenant. »<sup>492</sup> La photographie n'aurait qu'une fonction représentative des choses et de leurs états présents, au moment même de leur enregistrement, établissant un contact immédiat avec le monde environnant.

C'est au cœur même de la fonction désignative de la photographie que semble ainsi naître l'« expression » des choses ou des événements. Cette notion appartient avant tout au registre du sens et non à celui de la représentation. C'est pourquoi une photographie-expression apparaît dès lors comme un dérivé de la photographie-document dont le contenu comprend une expression : il l'enveloppe. Mais, si une photographie-expression révèle l'évènement, elle ne le représente pas en soi pour autant. Elle diffère donc, en ce sens, de l'image documentaire pour laquelle le simple fait d'exister induit qu'elle ne peut être dissociée de cette fonction. De plus, la notion singulière d'évènement constitue l'une des clefs majeures de compréhension du processus photographique dans la mesure où s'il ne reste pas perceptible, extérieure à l'image dans laquelle il advient, il y est néanmoins présent en tant que substance. En ce sens, cette notion nous permet de penser la photographie autrement que par sa seule adhérence à son objet référent. Car photographier consiste aussi à « actualiser » un évènement, et non le consigner comme une simple trace.<sup>493</sup>

Si « la photographie-document a bénéficié de deux atouts majeurs : sa proximité avec le monde et ses relations avec la modernité », parallèlement, le développement des réseaux d'information se retrouva rapidement dominé par la télévision dès les années soixante-dix. Moyen de diffusion plus rapide, la télévision instaure dès lors tout un régime d'images qui engendre de nouvelles croyances vis-à-vis d'un monde « devenu trop complexe pour que la photographie-document puisse encore établir un lien pertinent avec lui. »<sup>494</sup> Le changement alors opéré ne se

---

<sup>492</sup> François SOULAGES, *Esthétique de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 272.

<sup>493</sup> S'opposant farouchement à la théorie de Roland Barthes, André Rouillé déplore que le fait d'insister sur le « ça-a-été » et sur « les référents qui adhèrent » – tout comme sur la trace, l'empreinte, le vestige et l'enregistrement – n'a pour conséquence que de réduire l'image photographique à sa simple dimension matérielle. Parce qu'il s'agit pour lui d'une : « dévaluation des images au profit des référents », ceci peut conduire au fait « d'enfermer le document dans le domaine de la seule représentation sensible, de la désignation. ». Cf. ROUILLÉ, *op.cit.*, pp. 173 - 174.

<sup>494</sup> *Ibid.*

rapporte en premier lieu qu'au statut documentaire de l'image, puisque « la vérité de la photographie-document n'est pas celle de l'expression. »<sup>495</sup> Or, si le temps de production d'images n'a cessé de se réduire, accentuant alors leur vitesse de diffusion massive, elle reste néanmoins associée aux idéaux de « progrès » des sociétés industrialisées.

Ce mythe fait de l'objectivité de l'empreinte photographique une preuve irréfutable : « d'un monde, certes infini mais bien réel, accessible, connaissable et maîtrisable par les moyens modernes, en premier lieu par la photographie. »<sup>496</sup> Résistant alors à toute critique dénonçant notamment la preuve de vérité par l'image, ce mythe va décliner progressivement, « précipité par la distance qui sépare la photographie des valeurs du monde nouveau, en particulier par l'avènement d'un régime de vérité qu'elle n'est plus en mesure d'incarner. »<sup>497</sup> Comment pouvons-nous alors mettre en relation cette question du mythe de la véracité de l'image et celle posée par la représentation photographique de la saudade ? Considérons, dans cette perspective, quelques œuvres respectives produites au Portugal pendant cette période d'apogée de la photographie « humaniste », et confrontons le regard de trois photographes français à celui de trois photographes portugais.

Nous tenterons ainsi d'apprécier comment certaines de ces photographies contiennent une certaine ambiguïté, voire une perception aporétique de l'histoire par l'image, altérée par un certain goût du pittoresque. C'est comprendre en ce sens comment le monde lusophone, particulièrement au Portugal et au Brésil, purent apparaître dès lors, à travers ces images comme « ces pays qui, en marge de leur histoire officielle, ont leur mode dont ils s'auréolent à l'étranger et dont la réputation relève parfois des mythologies barthésiennes. »<sup>498</sup> Et cela, dans la mesure où il s'y constituait somme toute un « ensemble de traits idéologiques complexes définissant, aux yeux des étrangers, les ethnies différentes et superposant leur vérité mythologique à celle historique ou géographique. »<sup>499</sup> Nous concluons ce point en confrontant à la lumière d'exemples de photographies produites au Brésil pendant la même période, en questionnant le rapport qu'elles entretiennent avec le temps, lui-même finalement objet de saudade.

---

<sup>495</sup> *Id.*, pp. 176 -177.

<sup>496</sup> *Ibid.*

<sup>497</sup> *Ibid.*

<sup>498</sup> Gilles MORA, *Jean Dieuzaide. Voyages en Ibérie* [1981], Paris, Contrejour, 1983, p. 3.

<sup>499</sup> *Id.*, p. 4.



Les années cinquante vont ainsi constituer, une période d'ouverture de la France vers le monde, et notamment envers le monde lusophone. Cette ouverture sera largement favorisée et encouragée à travers des commandes de reportages photographiques à la demande d'éditeurs ou d'organes de presse nécessitant souvent de prises de vues à vocation illustrative. Elle renoue ainsi avec cette tradition de l'excursion littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle, fortement liée au « voyage photographique », car : « Tous deux relèvent du même mouvement d'exploration du monde pour les autres mais aussi de l'aventure et de l'initiation personnelles, même si, depuis, les conditions du tourisme ont singulièrement évolué. [...] Très vite, confier à l'écriture le soin d'informer sur les mondes inconnus et les péripéties du voyageur qui les parcourt devient un genre littéraire que la bourgeoisie cultivera avec soin dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, jusqu'à ce que le monde se quadrille et se fasse pénétrer de toutes parts. »<sup>500</sup>

Ce que nous pouvons donc déterminer comme appartenant au genre du pittoresque en littérature, naît en France à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avant de cesser d'être imprimé pendant la révolution. La publication des « voyages pittoresques » va se développer notamment à travers l'essor et le perfectionnement de la lithographie reproduisant, à la manière des *vedute* italiennes, un panorama dominé alors par les traités des ordres et d'architecture : « Désireux d'informer autant que de séduire, les « Voyages pittoresques » mobilisent les outils du védutiste sans négliger les dessins géométriques et n'appartiennent vraiment ni à l'architecture, ni à l'archéologie, ni aux recueils de vues. »<sup>501</sup> Réapparu de nouveau dès 1799, ce genre, dont la réputation culminera au XIX<sup>e</sup> siècle avec les Voyages pittoresques et romantiques de Taylor et Nodier, contribua largement à redécouvrir la diversité des paysages et du patrimoine architectural Français. Selon quel mode ce goût peut-il alors se propager ? Nous pouvons nous référer en réponse à la description d'une planche extraite du Voyage pittoresque de l'Istrie et de la Dalmatie de Louis-François Cassas, représentant un paysage de ruines où figure : « au premier plan, dans un halo plus clair, un groupe aux longs manteaux ornés et aux curieux chapeaux incarne la couleur locale. »<sup>502</sup>

---

<sup>500</sup> *Ibid.*

<sup>501</sup> Cf. Jean ADHÉMAR, *La France romantique. Les lithographes de paysage au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Somogy Editions d'art, 1997.

<sup>502</sup> Jean-Philippe Garic considère que : « Le mélange et l'enchaînement des ruines et des végétaux, la fluidité d'une composition où plusieurs points forts se répondent et se contrebalancent, imprègnent ce paysage d'une atmosphère romantique où le pittoresque importe autant que la nouveauté du propos et davantage que l'information archéologique. » Jean-Philippe GARIC, « L'environnement éditorial et théorique » in *Recueils d'Italie*.

Si le voyage photographique entrepris par quelques photographes français aussi bien au Portugal qu'au Brésil traite, de près ou de loin, de cette « couleur locale », reprenant l'expression de Jean-Philippe Garic, celle-ci se révèle au sein d'une trajectoire multiple et complexe. La première impression qui émane d'un bon nombre des photographies prises au Portugal à partir des années cinquante nous livre une vision d'un pays majoritairement rural, fortement ancré dans ses traditions, où le temps lui-même semble s'être figé. L'ensemble de ces photographies poursuit cette vision allègre de l'homme, accomplissant ses tâches quotidiennes, ou inscrit au sein des célébrations qui rythment alors son quotidien. Or, loin d'ignorer d'une part, la pression exercée par le régime dictatorial et autoritaire de l'Estado Novo, instauré par Antônio de Oliveira Salazar, à l'aide de sa milice secrète, la PIDE.<sup>503</sup> Surveillés par cette milice à chaque points stratégiques, tout en devant répondre aux exigences des commandes des magazines ou des publications spécialisées –, ces photographes vont néanmoins saisir l'occasion d'une première ouverture du pays pour accomplir, lors d'un voyage à vocation « pédagogique » ou touristique, toute une série de reportages photographiques. Si leur corpus reste fortement consensuel (produisant des images attendues, plaisantes et pittoresques), il n'en reste pas moins empreint d'une sombre tristesse.

C'est ce qu'António Sena identifie alors comme « la révolte silencieuse de l'intimité et les regards inquiets », dont l'un des meilleurs exemple se rapporte à cette photographie prise par Gérard Castello-Lopes dans une rue de Lisbonne en 1957: elle représente un jeune homme descendant un escalier de l'une de ces ruelles typiques des quartiers populaires lisboètes de l'Alfama ou du Bairro Alto. Si son attitude peut paraître désinvolte, la présence d'un garde policier en arrière plan [Fig. 50], figé et caché dans l'ombre de l'arcade [Fig. 51], infléchit alors notre première lecture : « le lecteur reçoit comme une simple dénotation ce qui en fait est structure double, dénotée-connotée »<sup>504</sup>

---

*Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Wavre, Pierre Mardaga, 2004, p. 107. Nous verrons ainsi comment la figure de la ruine ressurgit dans le panorama de la représentation du paysage dans la photographie contemporaine, en troisième partie de cette étude.

<sup>503</sup> Je traduis : Police Internationale et de défense de l'Etat [PIDE : Polícia Internacional e de Defesa do Estado] nous laissant supposer au combien cette « révolte silencieuse » restait malgré tout intérieure.

<sup>504</sup> BARTHES, *op.cit.*, p. 15.



50 - 51. Gérard Castello-Lopes, *Lisboa*, 1957

Ce goût du pittoresque peut alors trouver pour son premier exemple d'application dans le Voyage en Ibérie, retraçant le périple de Jean Dieuzaide parti sur les routes d'Espagne et du Portugal, à la demande de l'éditeur Arthaud qui lui propose en 1950 une série de reportages en Espagne, puis en 1953, au Portugal, afin d'illustrer deux ouvrages de la collection intitulée *Les Beaux Pays*.<sup>505</sup> Point intéressant, et non moins ambigu concernant ses intentions, si la situation économique des deux pays est si précaire « qu'elle favorise une gestuelle et une économie préindustrielles », paradoxalement, elle : « comble l'attente de Dieuzaide et son amour de la terre et des gens. Là où, par engagement personnel, certains dénonceraient un état de fait politique, Dieuzaide assume clairement, dans ses choix photographiques, une sorte d'égoïsme visuel qu'après tout, au même moment, pratiquement dans la même année, d'autres partagent avec lui. »<sup>506</sup>

Travaillant sur le terrain à l'aide d'un appareil léger – un Rollei 6 x 6 –, le travail de Dieuzaide diffère de celui de ses confrères, puisqu'il préfère le format carré, recadre de manière systématique chaque photographie qui le nécessite, soit pour une raison esthétique de composition ou tout simplement pour une raison de lisibilité. Il refuse ainsi le dogme mis en œuvre par la Straight photography, (puis par Henri Cartier-Bresson au nom d'une éthique photographique), refusant tout recadrage, ce qui le conduit à éviter tout élément informatif non nécessaire. Ceci implique alors que : « tireur et photographe assument la même responsabilité esthétique et donc, une

<sup>505</sup> MORA, *op.cit.*, p. 8.

<sup>506</sup> *Id.*

fois de plus, recouvrent la même personne. »<sup>507</sup> Or, si l'option du choix d'un matériel léger lui permet également de se familiariser avec ceux qu'il photographie, favorisant ainsi un contact humain et une attention particulière à leur environnement, son travail forme en ce sens un témoignage précieux, comme il peut être donné à voir dans les deux scènes présentées ci-dessous.

Nous observons ici plus aisément comment cette série, au-delà de la simple fonction illustratrice de ces images, se présente comme un véritable travail de repérage au sein d'un pays et d'une culture encore largement méconnus au-delà de ses propres frontières. Même si l'approche de Dieuzaide peut néanmoins nous apparaître aujourd'hui plus sensible au caractère « folklorique » de la culture portugaise [Fig. 52 – 53]. Pour autant, tout comme nous le montre l'exemple de cette chanteuse saisie dans la pose typique d'une fadista, le photographe réussit à saisir et le sens, et l'émotion dramatique de ce chant, par une parfaite maîtrise de la lumière, adoptant une posture contraire au regard distancié promu par Cartier-Bresson.<sup>508</sup>

Enfin, si la lumière joue un rôle fondamental dans l'œuvre de Jean Dieuzaide, c'est parce qu'elle constitue l'une des prérogatives fondamentales d'une conception éthique de la photographie. Qu'elle dramatise ou exacerbe l'instant photographique, la maîtrise des contrastes par masses distinctes accentue sa dimension « mystique », apportant un « relief » supplémentaire à son objet imprimé sur la surface sensible ; il ne lui manque alors qu'une seconde révélation, chimique, venant le révéler à la lumière. Car l'acte photographique reste pour Jean Dieuzaide un acte de maîtrise de la lumière, dans toute sa totalité. Or, si ce caractère transcendantal de l'instantané explique, à juste raison, qu'une « grande partie du processus photographique » ait été progressivement « éclipsée par l'hypertrophie du " moment décisif " »<sup>509</sup>, cette conscience du pouvoir de la lumière fit de la photographie une « activité se voulant moins brutalement prédatrice » au profit d'une « quête passionnée et parfois problématique, d'une suspension de temps et de lumière. »<sup>510</sup>

---

<sup>507</sup> *Ibid.*

<sup>508</sup> Selon Gilles Mora: « Dieuzaide montre ici le photographe passionnément intégré au milieu humain qu'il rencontre [...], ne séjournant jamais trop longtemps dans les mêmes endroits afin d'en préserver la fraîcheur de vision, mais conjuguant à chaque fois, par sympathie, le photographe et le photographié. » *Ibid.*, p. 7.

<sup>509</sup> Je traduis : « A mística do instantâneo fez com que " grande parte do processo fotográfico " tenha sido «eclipsado pela hipertrofia do " momento decisivo ". Arlindo MACHADO, *O quarto iconoclasmo*, Rio de Janeiro, Rios ambiciosos, 2001, p. 133.

<sup>510</sup> De ce fait : « La photographie a cet " essentiel " dans lequel circule la sensibilité et l'authentique, notions qui échappent aux gesticulateurs prétentieux et dérangent les tricheurs de tous bords. Elle " secoue " l'art, en particulier la peinture, selon Cézanne et bien d'autres artistes conscients de ce que la lumière, synonyme de spirituel, est sa manière privilégiée et fondamentale. [...] Abstrait ? ... pas du tout. On peut dire, en forme de



52. Jean Dieuzaide, *Nazaré*, 1956



53. Jean Dieuzaide, *Estremoz, Alentejo*, 1956

D'autres suivront un chemin similaire, comme Edouard Boubat, collaborant dès 1947 au Magazine Réalités, qui effectua une série de photographies prises dans la ville portuaire de Nazaré en 1956, alternant l'usage du noir et blanc et celui la couleur, dont le pittoresque mis en jeu renforce l'effet d'une scène de carte postale. Mais si cette série portugaise de Boubat se limite à ce seul site, celui de Dieuzaide adopte au contraire celui de l'itinérance. Se succèdent alors des photographies de pêcheurs, contemplatifs ou affairés à leur occupation [Fig.54]. Ainsi : « Les images de Dieuzaide parachèvent ainsi la mythologie idéale d'un pays qui ne pouvait, à l'aube du tourisme de masse, que fasciner les milliers de vacanciers en quête de dépaysement et de soleil et déjà fatigués de paysages industrialisés »<sup>511</sup>, face aux labeurs et aux désespoirs habilement masqués par un régime en quête de respectabilité visuelle.



54. Edouard Boubat, *Nazaré*, 1956. Photographies extraites du magazine Réalités, juillet 1959

boutade, que même l'ombre est concrète sur une photographie ! » Jean DIEUZAIDE « Un art essentiel », préface du catalogue de l'exposition *Jean Dieuzaide, Atzera begirakoa – Retrospectiva-Rétrospective*, San Telmo Museoa, 2001.

<sup>511</sup> MORA, *op.cit.*, p. 6.

Dans une entretient donné à son confrère Franck Horvat, Edouard Boubat relate les circonstances où il prit de cette photographie représentant un homme vu de dos, tenant son enfant dans ses bras, face à la mer [Fig. 55], photographié lors de son premier séjour au Portugal :

« C'était la première fois que j'allais au Portugal, je crois que c'était en 1956, dans ces années, c'était merveilleux de voyager, il y avait très peu de touristes, nous avions fait deux ou trois jours de route, nous arrivons à l'hôtel au bord de la mer. Sophie était un peu fatiguée, je dis: "Je vais voir la plage", je prends juste mon petit Leica de l'époque, et cet homme était là, clac. J'étais arrivé depuis une demi-heure, il m'attendait avec son enfant, et j'ai fait ma première photo du Portugal, une photo qui restera. [...] Un baiser est toujours volé, même si la jeune femme est consentante. La photo est volée, mais un peu consentante. »<sup>512</sup>



55. Edouard Boubat, *Nazaré*, 1956. Photographie extraite du magazine *Réalités*, juillet 1959

Si, selon Edouard Boubat, l'image photographique surgit comme le résultat d'une coïncidence, elle suppose de la part du photographe une maîtrise du rapport de vitesse et d'ouverture de focale – autant par l'obturateur de son appareil que celui de son œil-diaphragme. Tout comme elle révèle chez certains d'entre eux une connaissance esthétique qui se manifeste à travers des cadrages rigoureux (voire de recadrages dont certains photographes refusent le recours et la méthode), et un regard toujours vif, observateur et prédateur d'une proie sans cesse remplacée.<sup>513</sup>

<sup>512</sup> Entretien consultable sur le site : [www.horvatland.com/.../01-boubat-fr\\_fr.htm](http://www.horvatland.com/.../01-boubat-fr_fr.htm)

<sup>513</sup> Conscient que l'obsession de chasser de façon l'événement finit par le dénaturer, Boubat confesse : « Je me rappelle une matinée superbe, au Brésil. J'arrive devant un vieux cirque, et là je sais tout de suite que je dois faire des photos, que ça m'est donné. Pendant le reste du voyage, j'en ai bien fait quelques autres, mais sans vraiment y croire, ce n'était même pas la peine de faire développer les bobines, je savais que je ne les agrandirais jamais. Il y a des jours où on se balade et on ne fait pas de photos, rien n'est au rendez-vous. Donc je refuse. ... pouvant

Cela peut expliquer comment cette impossibilité (dont la conséquence se traduit par le refus de « faire ») résulte elle-même en partie de cette « machine à espérer » selon l'expression de Mauricio Lissovsky : la simple différence interférant entre la révélation d'une image et l'enregistrement de son événement induit également la possibilité de « faire une image représentativement lisible ou significative entièrement par accident. »<sup>514</sup> Quelle curieuse coïncidence en effet que celle rencontrée dans cette épreuve d'Agnès Varda prise à Lisbonne dans les années cinquante. Coïncidence de deux mondes qui se rencontrent et où le double jeu dénoté-connoté trouve en ce portrait une parfaite incarnation (féminine). La photographie surprend en premier lieu par le décor « relativement » minimal, économique d'une rue, doté d'un simple pan de mur sur lequel est collée une affiche publicitaire, lacérée, qui représente Sophia Loren faisant la promotion d'une marque de savon [Fig. 56].



56. Agnès Varda. *Sophia Loren. Lisbonne*, s.d. Collection de l'auteur

Au-dessous d'elle, sur la même ligne médiane, une passante vêtue de noir rappelant, comme la coutume l'exige en occident, l'habit de deuil. Si le deuil est un évènement qui se « porte », il est aussi un vêtement qui enveloppe, isole et protège. Et

---

ressembler à un autre moment quelconque quotidien rythmant la vie de cette femme, choses me sont offertes, comme un cadeau. » Entrevue consultable sur le site : [www.horvatland.com/.../01-boubat-fr\\_fr.htm](http://www.horvatland.com/.../01-boubat-fr_fr.htm) Et Franck Horvat de lui faire la remarque suivante : « Je voudrais revenir au refus. Quand tu dis " quête ", tu dis d'abord voyager, flâner, fouiller. Mais tu dis aussi refuser, décider que ce n'est pas ce lieu que tu cherchais, pas ce moment, pas cet angle, pas cette planche de contact, pas la manière dont a été fait ce tirage. C'est cette série de refus qui dessine la forme de ton œuvre, comme une sculpture se fait par le marbre qu'on enlève. » Article consultable sur [www.horvatland.com/.../01-boubat-fr\\_fr.htm](http://www.horvatland.com/.../01-boubat-fr_fr.htm)

<sup>514</sup> Je traduis : « Um modo de " fazer uma imagem representacional legível ou significativa inteiramente por acidente ". » James LASTRA, *From the Captured Moment to the Cinematic Image*, cité in LISSOVSKY, *op.cit.*, p. 9.

pourtant, cet instant figé par Varda, crée un paradoxe. Notons que ce personnage, attentif à la lecture d'une lettre, ne remarque ni ne regarde l'effigie qui le surmonte. Ce paradoxe renvoie au caractère humoristique si présent dans l'œuvre photographique d'Agnès Varda. L'humour particulier qui émane de cette image trouve également un écho, assumé, dans la légende qui l'accompagne : « Au-dessus d'une déesse portugaise qui passe, Sophia Loren a pris la forme d'un savon. »<sup>515</sup> Petit clin d'œil à la vague néo-réaliste de l'époque.

Tout comme cette photographie peut être le fruit d'un heureux hasard, elle dépasse néanmoins le piège de son caractère anecdotique : en effet, si nous observons attentivement cette « déesse portugaise », le simple mouvement de son corps et du geste qui le guide n'est pas sans évoquer une certaine théâtralité, de même que l'expression attentive de son visage, faisant contrepoint à celui de l'actrice. Cette contradiction se renforce d'autant plus par l'échelle de leur visage, et le fond sur lequel chacun se détache. Celui de l'affiche, neutre et blanc, délimite l'actrice au sourire parfait, standard, nimbé d'une *aura* médiatique. Au contraire, celui de la passante, tout comme les autres membres de son corps, ne se distingue guère du fond grisâtre sur lequel il se détache, il s'y fond presque, à la différence de sa robe noire, précédée de son ombre. Varda se confronte, *fait face*, ici à deux regards portés sur deux femmes (et de deux conceptions de la beauté) que tout un monde sépare : l'un significatif d'un idéal féminin utilisable à des fins publicitaires ; l'autre, est une beauté sans fards, *rustique* et vivace, indifférent aux stratégies de « marketing » modelant les normes, saisi ici dans la simplicité et l'authenticité de son expression, bien que peu lisible. Si cette passante, aux yeux de Varda, a une allure de déesse, elle évoque de même cette description que Wilhelm Jensen nous offre de la *Gradiva* :

« Et la voilà qui marchait, paisible et alerte à la fois, sur le dallage du forum en direction du temple d'Apollon, avec cette sereine indifférence pour le monde extérieur qui la caractérisait. Entièrement absorbée dans ses pensées, elle ne semblait rien remarquer de l'infortune qui s'abattait sur la ville; [...] Au moins pour quelques instants, et sentant bien que la vivante réalité de Gradiva retournerait bientôt à son néant, il cherchait à la graver en lui avec le plus d'exactitude possible. »<sup>516</sup>

<sup>515</sup>. Cette légende accompagne cette photographie publiée dans la monographie commentée par Agnès Varda elle-même ; Agnès VARDA, in *Varda par Agnès*, Paris, Cahiers du cinéma, 1994, p. 129.

<sup>516</sup> Nous pourrions citer la comparaison entre la figure de Gradiva et celle de la Ninfa proposée par Aby Warburg à propos de la Vénus de Sandro Botticelli. Comme le précise Georges Didi-Huberman, Ninfa incarne : « l'héroïne de ces " mouvements éphémères des chevelures et du vêtement " ». Un mouvement que les peintres de la



Cette attention particulière aux gestes se retrouve dans de nombreuses œuvres de Varda, qu'elles soient photographiques ou filmiques. Deux autres exemples retiennent ainsi notre attention, dans la mesure où il se constitue autour d'une figure « traditionnelle » de l'époque ce que nous pourrions nommer un registre formel de la survivance, clef essentielle de la pensée warburgienne du *Nachleben*. Cette pensée outrepassa chez Varda le seul champ des images statiques peintes, graphiques ou sculptées, débordant dans celui des images mécanisées et mouvantes. Femmes porteuses d'enfant, d'une botte de foin ou d'une simple lettre, le mouvement de chacun de leur corps semble incarner l'écho inlassablement répété de leur marche devenue fantôme [Fig. 57 - 58]. Et cela, dans la mesure où :

« La forme survivante, au sens de Warburg, ne survit pas triomphalement à la mort de ses concurrentes. Bien au contraire, elle survit, symptomatiquement et fantomatiquement, à sa propre mort : ayant disparu en un point de l'histoire ; étant réapparue bien plus tard, à un moment où, peut-être, on ne l'attendait plus ; ayant, par conséquent, survécu dans les limbes encore mal définies d'une "mémoire collective". »<sup>517</sup>



57. Agnès Varda, *Femme avec bébé et cuvette. Praia de Mira*. s.d Tirage argentique.

Collection Particulière

58. Agnès Varda, *Porteuses de foin. Viana do Castelo*. s.d Tirage argentique. Collection Particulière

---

Renaissance n'ont cessé de vouloir « fixer comme l'indice du pathos des images. » Cf. Georges DIDI-HUBERMAN, « Aby Warburg et l'archive des intensités », article cité in *Revue Photographique* n°10, La ressemblance du visible/Mémoire de l'art, Paris, novembre 2001, pp. 144-168. Cf. *Aby WARBURG, La naissance de Vénus et Le printemps*, Paris, Macula, p. 56. Si la figure de la Ninfa nous intéresse ici tout particulièrement, c'est du fait de l'association iconologique proposée par Warburg entre les *nymphæ* et les *auræ*, l'aura ne désignant pas autre chose que le souffle. Or, la description de cette « cause ou matière extérieure » nous est déjà apportée par Léon Battista Alberti, dans *De pictura*: « Bien exprimés, les mouvements des cheveux et des crinières, des branchages, des feuillages et des vêtements sont agréables dans la peinture. [...] Comme nous voulons que les étoffes se prêtent aux mouvements, alors que par nature elles sont lourdes, pendent constamment vers la terre et refusent de se plier, il sera bon de placer dans la peinture les visages de Zéphyr et d'Aster en train de souffler entre les nuages, dans un angle de l'histoire, pour pousser tous les tissus dans la direction opposée. » Cf. Léon Battista ALBERTI, *De pictura*, Vol. II, 45, trad. J.L Schefer, Paris, Macula / Dédale, 1992, pp. 83-91.

<sup>517</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Editions de Minuit, col. Paradoxe, 2002, p. 91.

Parce que qu'elle apparaît donc à travers « la récurrence d'images et leur récupération par mime de gestes représentés », cette notion finit par relier « des formes pour ainsi dire immobiles, apparemment stables, à des forces, à des articulations critiques ou encore à des mouvements qui les animent.<sup>518</sup> C'est en ce sens que surgit cette curieuse rencontre entre un mur peint, réanimé par le mouvement d'un homme reprenant lui-même la pose et le geste portraituré trente ans auparavant, comme nous le montrent ces trois plans extraits du film intitulé *Mur-murs*, réalisé en 1981 [Fig. 59 - 61].



59 - 61. Agnès Varda, *Mur-murs*. Film couleur, 35 mm, 1981. Photogrammes extraits de la séquence du peintre et de son autoportrait.

C'est encore la pose alanguie d'un homme dormant sur un banc, photographié par Flavio Damm, dans une position qui fait écho à celle, similaire, d'une créature de rêve publicitaire qui le surmonte [Fig. 62]. Et Varda de le confirmer en ces termes :

« Ces deux saisies de la vie, l'une immobile et muette, l'autre mouvante et parlante, ne sont pas ennemies, mais différentes, complémentaires même. La photographie, c'est le mouvement arrêté ou le mouvement intérieur immobilisé. [...] Ayant par ailleurs, débuté comme photographe, j'ai souvent envie d'intégrer l'image fixe dans l'image mouvante. [...] Il y a une autre façon de mélanger les deux visions : c'est de refilmer des photographies. Ajouter l'image fixe la proposition de la regarder selon une durée déterminée. Faire vivre ce qui est fixe par la vie du regard. »<sup>519</sup>

<sup>518</sup> Cristian BORGES-Samuel de JESUS, « Mémoires de gestes dans l'œuvre d'Agnès Varda », in Anthony Fiant-Roxane Hamery-Eric Thouvenel [orgs.], *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 64.

<sup>519</sup> Varda, *op.cit.*, p. 131.

Comme nous nous pouvons l'observer dans l'exemple d'Ulysse, le geste agit souvent à la manière d'un comput, reliant non seulement la représentation de son objet et le sujet qui le perçoit, mais également deux temps distancés. Si la photographie maintient un rapport indiciel à son objet, nous voyons également « comment se constitue les gestes : l'index désigne l'objet et le regard de « l'admoniteur » vient chercher celui du spectateur. »<sup>520</sup> Venir chercher le regard du spectateur est bien ce qui peut relier ici l'un des points majeurs de l'image – photographique ou filmique – au sentiment de *saudade*. Et voici que survient justement un dernier exemple de l'œuvre d'Agnès Varda. Il ne s'agit plus d'une photographie mais d'un film, intitulé *Documenteur*, de 1981. Curieusement, il existe entre ce film et les photographies évoquées juste avant une distance, tant temporelle que géographique : réalisé trente ans après, en Californie, à Los Angeles précisément.



62. Flavio Damm, *Rio de Janeiro*, 1999

Et pourtant, nous retrouvons dans la structure narrative de ce film une même raison universelle posée par le sentiment de *saudade* qui consiste à se demander « comment filmer l'amour dans l'absence de l'objet de désir, comment filmer le manque ? »<sup>521</sup> Varda l'aborde de manière d'autant plus délicate et singulière

<sup>520</sup> André CHASTEL, *Le geste dans l'art*, Paris, Liana Levi, 1995, p. 38. « À la Renaissance, on croyait à l'effet physiognomonique des gestes. La théorie des *moti*, formulée en 1453 par l'auteur de *Della Pittura*, l'humaniste Alberti, ne faisait qu'entériner une pratique déjà répandue avant lui, comme l'atteste par exemple la Madone indicatrice de Masaccio. En vertu de cette théorie, les mouvements du corps, même infimes, et en particulier ceux des mains, étaient capables de communiquer ceux de l'âme. Sublimes illustrations de cette théorie, les personnages de Vinci et de Raphaël offrent au regard de subtiles modulations de *moti*. Geste d'indignation, comput digitis, signum harpocraticum. » Michel LANTELME, *Malraux. Portait avec mains*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion presses universitaires, col. Objet, 2003, p. 23.

<sup>521</sup> Et Danielle Dubroux de préciser : « Si Duras cinéaste a le génie des voix, Varda sait mieux que personne filmer le corps d'une femme capable d'exprimer la douleur, la solitude, la misère. *Documenteur* développe au cinéma le

qu'inattendue : contre toute attente, elle exclut tout recours à une rhétorique d'images réactivant le souvenir. Bien au contraire, il règne tout au long du film un « pacte de silence tacite » unissant ses deux protagonistes : une mère et son fils. Varda explique cette décision :

« Il y avait cette option, depuis le début, que les images n'illustreraient pas ce qui est dit par la narration, mais l'émotion du personnage. Les images étaient, ainsi, réunies en ensemble de vibrations, de sensations et non nécessairement d'efficacité. Cette méthode se rapproche plus de la composition musicale, que de la pagination ou de l'écriture cinématographique. »<sup>522</sup>

Il se dégage de ce film une étrange sensation mélancolique, accentuée par la répétition de gestes ou association de plans. Par exemple, la mère s'abandonnant seule sur son lit, nue, suivi d'un plan très bref montrant des mannequins de vitrine en plastique. Pour autant, si « nous avons ici clairement l'impression que Varda exerce beaucoup moins de « maîtrise » sur les images que l'on pourrait imaginer, bien qu'elle tente de toujours les mettre en rapport à travers le montage et la récurrence des gestes quotidiens représentés dans ces plans », celle-ci tente néanmoins d'en atténuer la distance relative puisque « ces gestes, aussi gracieux et inattendus soient-ils, paraissent étonner, par leur mystérieux accord, d'une étrange connivence, aussi bien le spectateur que Varda elle-même. »<sup>523</sup>

### 2.3. Le temps de l'inquiétude

Inquiète de transcrire à travers la photographie une certaine espérance et une véritable foi en l'homme, une certaine saudade vient donc ressurgir parmi certaines œuvres des trois photographes français, dans le rapport qui lie généralement l'image au temps, mais un temps qui « a été ». Et ce sentiment s'accroît d'autant plus par la quête qui conduisit ces photographes à rechercher hors de l'hexagone l'existence

---

corps de l'actrice. [...] l'énergie de son propre regard de cinéaste qui atteint l'actrice dans la chair – comme la belle séquence dans laquelle Emilie, est allongée, seule, dans le lit et reste, nue, devant le miroir, un peu comme si le travail de la cinéaste consistait à mettre en mouvement des corps inertes par nature. Réflexe de photographe ? » Danielle DUBROUX, Cahiers du Cinéma n° 331, janvier 1982.

<sup>522</sup> Extrait d'un entretien avec Michel Mainguois, revue Zoom n° 88, 1981. Et Varda d'ajouter : « J'ai tenté de travailler la matière même de ces mots-images, car il y a des mots libérés qui retentissent. » Extrait d'un entretien donné au programme radiophonique « Les arts du spectacle », diffusé sur France Culture le 22 janvier 1982.

<sup>523</sup> BORGES - de JESUS, *op.cit.*, p. 66.

d'une joie de vivre qui consistait à retrouver ce qui serait conservé de manière « intacte », procurant alors une sensation « figée » du temps. Cette quête prévaut également du côté lusophone, aussi bien au Portugal (et que l'on observe toujours dans les années quatre-vingt chez Georges Dussaud, photographiant la région de Trás-Os-Montes, ses habitants et leurs étranges rites festifs séculaires), qu'au Brésil, notamment chez Germano Neto et surtout Maureen Bisilliat.

Profondément marquée par l'univers du roman *Grande Sertão : veredas* publié en 1956, Maureen Bisilliat va parcourir durant les années soixante la région désertique du Sertão brésilien, si fidèlement décrit par le romancier João Guimarães Rosa. Il en résultera toute une série d'épreuves collectées alors que la photographe était avant tout animée par « la recherche de ses racines » ; cette série reste particulièrement empreinte d'une lumière irradiante et du climat aride révélé par de forts rapports de contraste, comme nous les présentent les deux exemples qui suivent.<sup>524</sup> Qu'il s'agisse d'un intérieur plongé dans l'obscurité et dont la porte principale ouvre sur un paysage invisible, brulé d'une extrême clarté – tout la tension de l'image se concentre ici non seulement entre le personnage du soldat tenant son fusil et l'enfant marchant « à quatre pattes », par leur différence de taille, mais aussi par leur posture. Ou bien d'un mur extérieur peint à la chaux sur lequel se détache le manteau noir d'un vaqueiro, figure traditionnelle de Manuelzão (nommé par la légende), personnage emblématique du roman éponyme [Fig. 63 - 64].

Nous abordons à présent cette question du regard « humaniste » vu du côté lusophone, afin de comprendre comment cette question se confronte alors à une réalité inscrite dans une époque décrite par Antônio Sena comme celle d'une « révolte silencieuse de l'intimité et des regards inquiets. »<sup>525</sup> Comme il le fut donc mentionné précédemment, nous allons convoquer différents aspects apparus dans la photographie lusophone à partir des années cinquante, tant au Portugal qu'au Brésil. En effet, bien que l'objet de notre recherche privilégie avant tout le champ de la photographie brésilienne contemporaine, il nous semble néanmoins nécessaire de ne

---

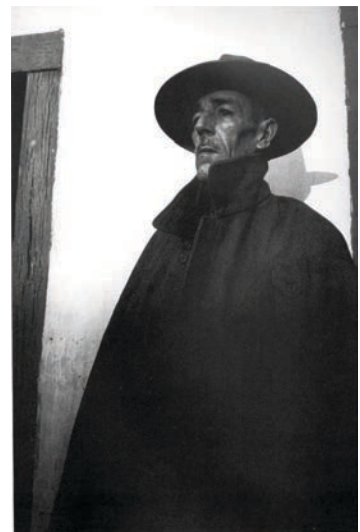
<sup>524</sup> Dans une interview publiée dans le journal *O Estado de São Paulo*, Maureen Bisilliat, affirme que la lecture du roman de Guimarães Rosa fut le déclencheur de son premier voyage thématique, à travers lequel elle partit à la recherche des racines de ces terres du Sertão, de celles de Rosa, mais recherchant également les siennes propres. Fruit d'une longue collaboration, la photographe commente : « Chaque fois que je revenais, je [lui] montrais les images. Et lui, comme écrivain qu'il était, et comme amant de cette région, s'intéressait aux personnages. Alors, au dos de mes photographies, il écrivait ses opinions et plusieurs fois voulait savoir qui était le photographe, des détails sur ces situations. » Maureen BISILLIAT, entretien du 4 septembre 1996, in Simone PERSICHETTI, *Imagens da fotografia brasileira*, Vol.1, SENAC/Estação Liberdade, São Paulo, 2000, pp. 115 -117.

<sup>525</sup> Antônio SENA, *Uma história da fotografia*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1991.

pas négliger son pendant portugais dans la mesure où, malgré les différences, qui existent dans chacune de leur approche, la photographie – que nous définissons alors comme moderne –, émerge et se construit dans un contexte culturel encore fortement contigu. Ceci, afin de vérifier notamment comment l'iconographie photographique de la saudade, même dans sa plus simple évocation, diffère entre les deux pays à l'ère contemporaine. Cette nécessité s'avère d'autant plus évidente que les deux pays traversent alors une situation sociopolitique particulièrement tendue, influant ainsi sur la création photographique et les thèmes qui l'agrémentent.



63. Maureen Bisilliat, *Grande Sertão - Veredas*, 1960. Tirage argentique. São Paulo, Instituto Moreira Salles.



64. Maureen Bisilliat, *Manuelzão*, 1960. Tirage argentique. São Paulo, Instituto Moreira Salles.

Notons tout d'abord que l'exposition consacrée à la représentation de la mélancolie en occident écarte toute référence iconographique de l'aire lusophone, ce constat prévaut également en ce qui concerne les nombreux ouvrages d'histoire de la photographie. Tel est le cas, par exemple, de *La nouvelle histoire de la photographie*, dirigée par Michel Frizot, publiée en 1994 : en dépit de sa rigueur scientifique, il est curieux de n'y voir mentionnés que deux noms se rapportant au Brésil, ceux de Claude Lévi-Strauss et de Sebastião Salgado. Quant aux photographes portugais, ils restent tout simplement absents. Autant dire que ces deux noms, en dehors de leur importance respective, ne peuvent à eux seuls rendre compte de l'évolution des pratiques et des courants photographiques, mais aussi du nombre – important – de photographes qui enrichissent cette histoire, depuis la découverte de son procédé. Tâche à laquelle se sont dédiés plusieurs historiens et critiques, tels que Boris Kossoy ou plus récemment Mauricio Lissovsky au Brésil, ou encore António Sena au Portugal. Incombe alors la tâche d'étendre son champ historique vers son « extrême contemporain ».<sup>526</sup>

De plus, et cela semble renforcer en ce sens l'un des points cruciaux de notre problématique, parallèlement au poids de sa représentation, nous verrons comment la présence intrinsèque de la saudade parmi ces photographies contredit et dément cette vision « édénique », car incomplète, du monde luso-brésilien qui domine alors en France. Cette vision est alors essentiellement véhiculée par la presse écrite ou la télévision : un pays figé dans ses traditions séculaires, en ce qui concerne le Portugal. Ou bien animée par un imaginaire exotique alimenté depuis cinq siècles, d'un Brésil perçu comme un (supposé) paradis terrestre. Force est de constater que la force de cet imaginaire nourri de fictions des plus diverses dépasse pourtant les réalités quotidiennes, même si aujourd'hui elles n'ont plus ni le même objet, ni les mêmes enjeux. Exercice complexe, donc, lorsqu'il s'agit de comprendre : « les raisons qui ont conduit les français à élaborer certaines représentations mentales et idéologiques à

---

<sup>526</sup> Cf. Marie-Loup SOUGEZ, *História da fotografia*, Lisboa, Dinalivro, 2001 et Boris KOSSOY, *Dicionário Historico-fotografico Brasileiro. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1933 - 1910)*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2002. Cf. Boris KOSSOY, *Os tempos da fotografia*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2007. Sur la notion d'extrême dans la photographie contemporaine, je renvoie à l'essai de Dominique Baqué dont l'intérêt est d'aborder, dans sa diversité et ses champs d'action, la stratégique question iconique du " retrait ". L'enjeu de cet « extrême » n'étant pas strictement limité à sa dimension « temporelle » mais, faisant face à une impossibilité de la représentation de son objet, tel que le paysage, la crise des lieux urbains, dont peut rendre compte la photographie et surtout de l'inquiétude manifestée par le sujet vis-à-vis de lui-même. Dominique BAQUÉ, *La photographie plasticienne : l'extrême contemporain*, Paris, Regard, 2004.

partir d'une image du Portugal [...] L'image isolée, expliquée, interpelle, interroge, fait pression sur le chercheur pour qu'il pénètre au fond de lui-même. »<sup>527</sup>

Situons donc le contexte de production par ce bref rappel historique : si le territoire enclavé portugais, entame à partir de 1961, son processus de décolonisation par trois conflits simultanés particulièrement sanglants en Angola, au Mozambique et en Guinée-Bissau, cet ultime démantèlement colonial réduit, à la veille de la révolution des œillets de 1974, la nation portugaise jadis puissante au territoire que nous connaissons aujourd'hui. Or, essentiellement perçu du côté français comme un pays aux régions pittoresques et rurales, son ouverture économique (par la valorisation de son potentiel touristique mais aussi de sa main d'œuvre) favorisera parallèlement son lent processus démocratique, entrepris dès 1968, sous le mandat du Général Marcelo Caetano, à la suite du décès du chef suprême de l'Estado Novo, Antônio de Oliveira Salazar.<sup>528</sup>

Remarquons d'ailleurs qu'un même régime homonyme autoritaire se décline alors au Brésil, sous le contrôle du Général Gétúlio Vargas, mais discontinu, s'achevant en 1945. Le pays plongera néanmoins dans un nouveau régime népotiste par le coup militaire de 1964, instaurant alors au pouvoir le Général Castelo-Branco. Sous le prétexte de combattre et la subversion morale, et la corruption, son gouvernement instaurera un véritable système de censure, de la presse notamment, dont l'ombre culminera à son zénith par la création et le vote en 1968 au parlement du lugubre *Ato Institucional n°5* (A.I.5), interdisant toute expression politique contestataire par la mise en œuvre d'un véritable système de surveillance et de torture. Le processus de démocratisation du pays ne débutera véritablement qu'en 1988.

---

<sup>527</sup> Je traduis : « Perceber as razões que levaram os franceses a elaborar certas representações mentais e ideológicas a partir da imagem de Portugal [...] A imagem, isolada, explicada, interpela, interroga, faz pressão sobre o investigador para que ele penetre fundo em si mesmo. » Daniel-Henri PAGEAUD, *Imagens de Portugal na cultura Francesa*, Lisboa, Biblioteca Breve, Institut de Culture et de langue portugaise / Livraria Bertrand, 1984, pp. 13-14.

<sup>528</sup> Or, si le caractère pittoresque n'intervient que tardivement dans l'œuvre de Jean Dieuzaide, Gilles Mora estime néanmoins que certaines de ses conséquences consécutives permettront d'accélérer l'ouverture du pays. Ceci dans la mesure où : « Au risque de surgir à la lecture anhistorique de ces images, lorsque l'explosion économique et touristique dévoilera en spectacles frelatés ce qui, au moment des reportages de Dieuzaide, constitue la substance même de la vie quotidienne en Ibérie ; que les photographies de Jean aient participé par leur diffusion à ce mouvement irréversible de tourisme sauvage lequel, dans les années 60, défigurera progressivement le visage ancestral de l'Espagne et du Portugal en accélérant, en contrepartie, leur processus de démocratisation, cela est indéniable. » Cf. Gilles MORA, *op.cit.*, p. 6.



Concernant le champ de la production photographique au Portugal, elle se répartit principalement entre trois villes: Lisbonne, Porto et Coimbra. Cette répartition pèse de toute son importance : chacune de ces villes dans lesquelles les photographes officient, démontrent, par le biais des salons qui s'y déroulent annuellement, de nombreuses divergences. Cette division est également valable outre-Atlantique. Au Brésil, deux villes majeures concentrent une activité photographique importante (bénéficiant alors de sa plus grande visibilité, notamment en nombre de studios) : Rio de Janeiro (plus ancienne) et São Paulo (plus récente et fortement influencée par les mouvements d'avant-gardes ; modernisme brésilien et constructivisme européen inclus).

Bien sûr, la capitale Lisboète prédomine, qu'il s'agisse de l'organisation de salons, réunissant professionnels et amateurs – l'Exposition Nationale de Photographie sera créée en 1900, le Premier Salon des Indépendants en 1930, le Salon International de Photographie en 1937 – que de la création d'associations et de clubs photographiques proposant des expositions collectives, organisées souvent dans des galeries de peinture ou de décoration. De nombreux photographes renommés émergent alors, qu'il s'agisse de photojournalistes comme Salazar Dinis ou de photographes illustrateurs, tels que Deniz Salgado, Ferreira da Cunha ou encore José Lobo. Bien que l'activité culturelle ouverte aux pays étrangers soit fortement réduite, de nombreuses expositions collectives sont organisées, dont celle du photographe Francisco Viana, malgré le climat pesant où la production photographique se retrouve fortement assujettie à la propagande du régime de L'Estado Novo.<sup>529</sup>

Les années cinquante seront également très propices à l'éclosion de nouvelles propositions particulièrement originales, dont l'œuvre photographique particulièrement emblématique des architectes Victor Palla et Costa Martins, auteurs de l'essai *Lisboa, cidade triste, cidade alegre*, et celui du photographe Jorge Guerra, *Lisboa, cidade de sal e pedra*. Ces essais apparaissent à une époque peu propice aux influences extérieures et aux ruptures stylistiques radicales. La production photographique reste alors partagée entre deux tendances majeures : l'une,

---

<sup>529</sup> Ainsi, cette omniprésence d'une production d'images au service de la propagande du régime sera clairement visible lors de la création du premier Grémio Português de Fotografia en 1931 dans lequel sera réservée une session entière de la Société de Propagande du Portugal, mais dont l'activité s'essoufflera aux aurores des années cinquante. Cf. SOUGEZ, *op.cit.*, pp. 287-289.

traditionnelle, fortement influencée par Henri Cartier-Bresson, et l'autre, sensible à de nouvelles ondes provenant des Etats-Unis – représentés alors par les photographes Weegee, Garry Winogrand et Robert Franck. Elle révélera ainsi de manière subversive vis-à-vis de l'idéologie de l'Etat-Nouveau (propageant sans cesse le slogan « travail, famille, patrie, autorité, Dieu »), le versant sombre d'une allégresse lusitaine, initiant ainsi une rupture stylistique tant dans ses registres que par les règles de composition et de traitement de la lumière alors en vigueur.

Cette période est aussi celle où les clubs et associations photographiques regroupent un nombre conséquent d'adhérents, permettant ainsi une production particulièrement fertile et variée. L'un des plus importants d'entre eux, le club *Foto 6 x 6*, crée à Lisbonne en 1956, était connu comme le : « point par excellence des " Salonistes " mais il où il était aussi possible de rencontrer parmi ses membres ceux intéressés par la photographie avec d'autres tendances et propositions. »<sup>530</sup> Peuvent être aussi cités *l'Association Photographique de Porto*, crée en 1951, et enfin le Groupe *Câmara*, formé à Coimbra en 1949, l'une des seules structures assumant une posture relativement critique vis-à-vis de la « photographie de Salon » – comme celui organisé sous la tutelle de la Fédération Internationale d'Art Photographique (fondée en 1947) qui constituait alors l'une des principales vitrines à une époque où il n'existait pas de galeries spécialisées dans ce domaine. Même si la majeure partie de ses membres continua de participer à ce genre d'expositions.<sup>531</sup>

C'est d'ailleurs dans ce climat de « révolution silencieuse » qu'émergent, d'autre part, les travaux de Gérard Castello-Lopes, d'António Sena da Silva et de Fernando Lemos, opérant une première scission stylistique par le refus d'une composition symétrique absolue, au profit du décadre : l'effet de « déséquilibre » est souvent renforcé par une prise de vue en plongée, comme nous le montre l'exemple d'une vue de Lisbonne prise par António Sena da Silva et dans laquelle les lignes obliques de la rue accentuent le mouvement dynamique de la course des deux personnages et du courant d'eau et où l'importance de l'échelle du paysage urbain ceux qui le traversent [Fig. 65]. La ville n'est plus ici un seul décor de scène statique mais bien l'espace d'une traversée. Une traversée similaire chez Gérard Castello-Lopes, bien que la sensation de personnages figés dans leur mouvement soit

---

<sup>530</sup> *Id.*

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 289.

amointrie par leur disposition tout le long d'une ligne médiane verticale à laquelle répond de part et d'autre une harmonie de lignes parallèles, qui renforce cette composition symétrique somme toute classique[Fig. 66]. Le cas de Castello-Lopès est particulièrement important, pour s'être formé comme autodidacte – les premiers cours de photographie ne seront dispensés à la Société des Beaux-arts de Lisbonne qu'à partir des années soixante.<sup>532</sup>

Pour autant, si ces images contiennent les prémices silencieuses d'une révolution discrète en devenir, les mots peuvent se transformer eux aussi en actes de révolte, tel le poème pamphlétaire, *A Portugal*, [*Au Portugal*] écrit par Jorge de Sena en réponse à l'oppression du gouvernement de Salazar. *A Portugal* sera publié en 1979 dans un recueil intitulé *Quaranta anos de servidão* [*Quarante ans de servitude*]. Référence faite au célèbre vers de Camões, l'auteur détourne habilement le propos de cette saudade de la « patriotique »; son « reflet » se charge d'une tonalité qui n'est plus de celle qui glorifiait jadis une nation oligarchique puissante, mais celle de l'indignation d'un peuple replié sur lui-même et muet, résigné à sa condition. Pour ses prises de positions anti-salazaristes, Jorge de Sena finit par émigrer au Brésil en 1961.

Le poème intitulé *A Portugal* [*Au Portugal*] exprime toute l'inquiétude du poète face aux mises en scènes savamment orchestrées d'une culture dont le régime autoritaire récupéra les figures emblématiques afin de s'assurer d'une certaine respectabilité. Mais surtout en détournant la propre force et sensibilité de leur œuvre mise au service d'une propagande nationaliste corrompue. Ainsi, au-delà du seul aspect pamphlétaire, de Sena invoque une écriture poétique qui se défait de son masque consensuel tout en défendant : « une articulation dynamique des composantes rhétoriques et la pragmatique de la communication esthétique », puisqu'à l'expérience et au rôle d'une « coïncidence photographique » répond celle d'une « poétique de la circonstance. »<sup>533</sup>

---

<sup>532</sup> La première véritable école de photographie portugaise verra le jour en 1972, par la création de l'Institut Portugais de Photographie, offrant formation et promotion de cette discipline. Comme le remarque Marie-Loup Sougez, une grande partie de son public sera notamment constituée – et ce, à partir du 25 avril 1974, date de la révolution des œillets – de nombreux jeunes étudiants de retour de l'armée et des guerres coloniales à la vie civile, ayant à peine appris les rudiments techniques, formés par une unité de l'armée nommé « Foto ciné ». *Id.*, p. 290.

<sup>533</sup> Gilda SANTOS, Jorge de Sena, *Ressonâncias e cinquenta poemas*, Rio de Janeiro, 7letras, 1998, pp. 56-58. Cette position, particulièrement défendue dans plusieurs manifestes, constitue le point aigu et dynamisant des deuxièmes et troisièmes séries des Carnets, rédigés entre 1951 et 1953. Cette « poétique de la circonstancialité » naît et se développe pourtant déjà deux recueils antérieurs : *Couronne de la terre* de 1946 et *La pierre philosopha* de 1950.

Si la saudade évoquée ici par le poète ne change ni dans son caractère, ni vis-à-vis de son objet, elle ne domine pas sa raison : s'il se remémore avec lucidité ses amis lointains, cette amitié ne serait être une fin en soi il manque à cette amitié l'une de ses obligations majeures : une éthique, dont l'auteur éprouve les conséquences (politiques) en choisissant le chemin de l'exil. Clef majeure pour comprendre la pensée esthétique de Jorge de Sena, cette éthique est « enracinée dans le compromis entre un être humain et son temps, entre une personnalité et une conscience sensible du monde. »<sup>534</sup> Dès lors, si le sentiment de saudade ne cesse de former l'un des soubassements fondamentaux de la poésie portugaise, son expression se conçoit dorénavant comme un « acte philosophique et sociopolitique à travers l'expression poétique ».<sup>535</sup>

Jorge de Sena conclut : « La poésie, mieux que quelque autre forme de communication, finit, plus que de comprendre le monde, à le transformer. »<sup>536</sup> Voici donc les premiers vers du poème :

« Celle-ci est mon heureuse aimée patrie. Non.  
Elle n'est pas heureuse, parce qu'elle ne le mérite pas.  
Ni mon aimée, parce qu'elle est seulement ma belle-mère.  
Ni ma patrie, parce que je ne mérite pas  
Le peu de chance d'être né d'elle.  
Rien ne me prend ni ne me lie à tant de bassesse  
Que ce rot de gloires passées.  
J'ai d'elle mes amis les plus chers  
Avec saudade en elle, mais amis ils le sont,  
Pour être mes amis et plus rien d'autre. »<sup>537</sup>

---

<sup>534</sup> Je traduis : « enraizada no compromisso entre um ser humano e seu tempo, entre uma personalidade et uma consciência sensível do mundo. » cité in SANTOS, *op.cit.*, p. 59.

<sup>535</sup> Je traduis : « um ato filosófico e sociopolítico através a expressão poética. » *Id.*

<sup>536</sup> Je traduis : « À poesia, melhor que a qualquer outra forma de comunicação, cabe, mais que compreender o mundo, transforma lo ». *Ibid.*

<sup>537</sup> Je traduis : « Esta é a ditosa pátria minha amada. Não./ Nem é ditosa, porque o não merece./ Nem minha amada, porque é só madrasta./ Nem pátria minha, porque eu não mereço/ a pouca sorte de nascido nela./ Nada me prende ou liga a uma baixeza tanta./ quanto esse arroto de passadas glórias./ Amigos meus mais caros tenho nela./ saudosamente nela, mas amigos são/ por serem meus amigos, e mais nada. » Jorge de Sena, « A Portugal », in SANTOS, *op.cit.*, pp. 239-240.



65. António Sena da Silva, *Lisboa*, 1956 – 1957. Lisbonne. Arquivos da Câmara Municipal  
 66. Gérard Castello-Lopès, *Lisboa*, 1957. Tirage argentique. Collection Particulière

Si Camões est directement cité dans son premier vers, son propos en est habilement détourné. Il incarne tout un symbole de liberté qui, selon l'auteur, échappe à sa propre mythification. Il explique ainsi la raison selon laquelle il envisage cette référence au poète dans un texte écrit en 1978, présenté lors d'une première conférence sur le poète renascentiste : « Initiant ce qui, sans vanité, me permet de le dire, a été une campagne continue pour donner au Portugal un Camões authentique et entièrement différent de ce qui a été fait de lui, un Camões profond, un Camões dramatique et divisé, un Camões subversif et révolutionnaire, en tout un homme de notre temps, qui pourrait se joindre à l'esprit de la Révolution d'Avril 1974, et en même temps souffrir en lui-même, les angoisses et les doutes de l'homme moderne qui n'obéit à rien ni à personne, sinon à sa propre conscience. »<sup>538</sup>

Comment ce climat si ambigu, dénoncé ici violemment par les mots de Sena peut-il être traduit à travers les images ? Quelles en sont les correspondances ? Plongé dans un ostracisme économique et politique ferme, le flux de toute manifestation artistique venant de l'extérieur reste particulièrement aride. Pourtant,

<sup>538</sup> Lors de sa première conférence consacrée à Luis de Camões, Jorge de Sena déclara, entre-autres qu'avec : « tant de commémorations variées, et autant de centenaires, cortèges et conférences, où l'on ne parle toujours que de la Foi et de l'Empire, de l'indépendance et de la race, de la gloire et du savoir, que nous possédions de fait et de l'arbre des Paracas que nous jugeons encore posséder, mais, peu de fois, ou seulement accidentellement, on ne parle d'un poète, d'un grand poète... » Je traduis : « [...] Em tantas e tão variadas comemorações, centenários, cortejos e conferências, sempre se fala da Fé e do Império, da independência e da Raça, da glória e da sabedoria, do que de facto possuímos e da árvore das Paracas que ainda julgamos possuir, mas, raras vezes, ou só acidentalmente, se fala de uma poeta, um grande poeta... » Jorge de SENA, « Discursos da Guarda » in *Trinta anos de Camões II*, Lisboa, Ed. 70, 1980 p. 255. Cf. Mauricio MATOS, « A comédia dos ossos – Ressonâncias de Jorge de Sena em Manuel de Freitas, via Camões » in SANTOS, *id.*, p. 86.

nombre d'initiatives vont se développer et diffuser des projets photographiques innovateurs. C'est le cas par exemple, de la revue *Plano focal*, qui au long de quatre seuls numéros, réussit à publier les œuvres de Moholy-Nagy, Edward Weston, Erwin Blumenfeld et Fernando Lemos, dont le style est considéré alors comme proche de celui de Man Ray. Pourtant, certains adhérents comme João Martins, du groupe *Camara de Coimbra*, défendent le point de vue suivant :

« Ainsi, je suis resté convaincu qu'une maison, dessinée, peinte, sculptée ou photographiée, par la rigueur de ses lignes se différenciait toujours comme étant, par reconnaissance, une maison. [...] Surgirent, alors, en Art, d'authentiques aberrations et d'impressionnantes déformations prétendant imposer les écoles modernes de composition. [...] Et le surréalisme et le dadaïsme sont apparus pour plus être révoltés et n'ont pas convaincu les partisans entêtés de l'Art Pur. Les pratiquants de cet ultime mouvement artistique, se déclarant contre l'Art et l'Esthétique, ont convaincu une majorité écrasante qu'ils étaient les ennemis des règles intentionnelles et géniales de la peinture, et que la Réalité et la beauté devaient être substituées par la laideur absolue. »<sup>539</sup>

Cette critique est particulièrement significative d'une pensée esthétique réactionnaire, tentant de valider le discours suivant lequel :

« [...] certains en Art photographique, ont désorienté sans caractère et, très bien, gaspillé les talents qui, bien exploités, produiraient des travaux d'une technique épurée et d'une beauté inégalable. [...] Si l'Harmonie fut dépréciée en quelque œuvre d'art, le Beau Réel cessa d'exister et ne l'ayant pas, la symétrie et le contraste ont disparu en tant que précieux éléments esthétiques de valeur primordiale ; Nous auront, alors, à conclure sans eux se fait une œuvre défectueuse impossible de posséder la noblesse et la conception et l'élevée conception spirituelle. »<sup>540</sup>

---

<sup>539</sup> Je traduis : « Assim, fiquei convencido, de que uma casa, desenhada, pintada, esculpida ou fotografada, pelo rigor das suas linhas diferenciava-se sempre como sendo, reconhecivelmente, uma casa. [...] Surgiram, então, em Arte, autênticas aberrações e impressionantes deformações pretendendo impor modernas escolas de composição. [...] E o surrealismo e o Dadaísmo apareceram para mais revoltarem e não convencerem os teimosos partidários da e a Formosura deveria ser substituída pela Fealdade Absoluta. » João MARTINS, Coimbra, *Boletim do Grupo Câmara*, 1957, pp. 636-639, cité in Antônio SENA, *Uma historia da fotografia, op.cit.*, pp. 101-103.

<sup>540</sup> Je traduis : « Tentando imitá-los, alguns na Arte Fotográfica desnorream-se incarecteristicamente e, decerto, esbanjaram talentos que, bem aproveitados, produziriam convencedores trabalhos de depurada técnica e de inigualável beleza. [...] Se a Harmonia for desprezada em qualquer obra de arte, o Belo real deixou de existir e não havendo ele, a Simetria e o Contraste desaparecem como preciosos elementos estéticos de primordial valor.

Ces quelques extraits suffisent à rendre compte du climat particulièrement conservateur des défenseurs de l'idée même de beau. À une époque où la photographie, bien que délivrée de l'impératif picturaliste maintenant la tradition d'un *beau idéal*, celle-ci n'a pas entièrement achevé son processus d'autonomie vis-à-vis des autres formes d'expression, puisqu'elle demeure toujours perçue avant tout comme simple faculté reproductrice d'un réel qui se doit d'être agréable à l'œil. Cette position apparaît d'autant caduque qu'elle s'en défend, affiliée à cette une formule toute prête et ambiguë d'« Art Pur », que l'auteur ne semble circonscrire qu'aux seuls préceptes classiques de composition. Même s'il prend pour précaution de ne prendre aucune cible à partie, il pointe ici toute une génération de photographes délaissant la tradition du reportage héritée de Joshua Bénoliel au profit d'une rupture formaliste, tels que Fernando Lemos, Sena da Silva, Jorge Guerra et surtout le duo Victor Palla/Costa Martins. L'œuvre de ce duo retient ici particulièrement notre attention dans la mesure où elle réactualise, in extenso, la posture du flâneur, à travers deux essais qui nous offrent un regard poétique sur la ville lisboète contemporaine, animée dans son quotidien, et nous plongent dans son mystère [Fig. 67 - 68].



67. Victor Palla et Costa Martins, *Lisboa, cidade triste e alegre*, page de couverture

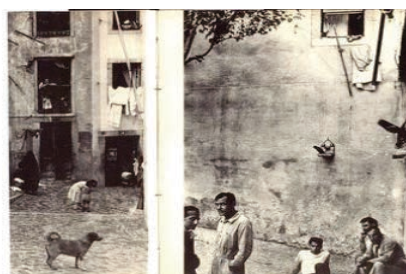
68. Victor Palla et Costa Martins, *Lisboa e Tejo e Tudo*, page de couverture.

*Lisboa, cidade triste e alegre* est le fruit d'une déambulation des deux architectes qui ont photographié Lisbonne de nuit comme de jour, pendant trois ans, enregistrant près de six mille négatifs pour n'en sélectionner finalement à peine deux cents. Attentifs au quotidien de ses habitants, leur posture les amène à concevoir un

---

Teremos, pois, de concluir que sem eles se faz uma obra defeituosa impossível de possuir nobreza e concepção e elevada execução espiritual. » *Id.*, p. 106.

parcours visuel d'une ville jusque dans ses moindres recoins, selon un point de vue plus âpre que pittoresque et idéal [Fig. 69 - 70]. L'originalité de ce travail résulte donc en premier lieu de la diversité des prises de vues proposées. Anticonformistes, par la violence des contrastes, le flou assumé des mouvements et le décadre récurrent des scènes, elles réussissent à traduire néanmoins leur attachement pour cette ville et la photographie, et ce : « depuis la fête du registre, jusqu'aux audaces de l'impression, en passant par les incertitudes de la révélation. »<sup>541</sup> Néanmoins, cette audace ne remportera pas l'unanimité du public, indifférent ou jugeant les tirages trop sombres et surtout trop flous, malgré les encouragements de Gérard Castello - Lopes et une critique de João Borrego, qui y décèle une allusion « cinématographique. »<sup>542</sup>



queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?

69 - 70. Victor Palla et Costa Martins, extraits du livre *Lisboa, cidade triste e alegre*.

Face au rejet du public et à l'échec commercial du livre, ils proposeront un nouvel opus, exposé la même année, intitulé *Lisboa e Tejo e Tudo*, un essai photographique réalisé en hommage à Fernando Pessoa, dont les vers accompagnent chaque couple de photographies. Néanmoins, les deux auteurs ne rompent pas avec leurs préceptes. L'œuvre reste animée par une même quête de mouvement, seul le regard semble s'être assombri. Continuité de leur recherche, ils repoussent encore

<sup>541</sup> Id., p. 106.

<sup>542</sup> Cf. João BORREGO, « Lisboa cidade triste e alegre », *ibid.*, p. 110.



plus les limites par l'usage du plan rapproché, souvent décadré, pénétrant dans la propre intimité anonyme de ceux qui croisent leur chemin, et du flou flagrant et assumé [Fig. 71 - 75].



71 - 75. Victor Palla et Costa-Martins, extraits du livre *Lisboa e Tejo e Tudo*.

Mais si l'on observe bien la juxtaposition de ces deux modes narratifs (texte et image), nous pouvons vite nous apercevoir que l'un n'illustre pas forcément, ni n'informe pas directement l'autre. Ce montage renvoie et insiste au contraire sur le caractère « impersonnel » telle une conversation entendue au hasard dans la rue, le long de la marche, comme un bruit de fond ou une voix off d'une séquence cinématographique. Si ces deux essais se situent sur une double ligne de temps (narratif et photographique), ils accordent une place primordiale au mouvement des personnes photographiées au gré de leurs déplacements discontinus, mais cohérents. Ce flou, tout comme les forts contrastes ne font qu'accentuer une dramaturgie née de la tension qui alterne scènes joyeuses et scènes plus graves de la rue, dynamisée par la mise en page du livre.

Un dernier exemple nous propose une expérience différente : il s'agit des pérégrinations de Jorge Guerra consignées dans le projet nommé *Lisboa, cidade de sal e pedra*. Ce projet est empreint au contraire d'un climat plus contemplatif auquel répond une succession de prises de vues situées à mi-chemin entre la grande tradition du reportage – comme celui-ci peut apparaître chez Gérard Castello-Lopes, lui-même influencé également par l'œuvre de Cartier-Bresson –, et le vent nouveau, marginal, insufflé par Victor Palla et Costa Martins.<sup>543</sup> [Fig. 76 - 77] Nombreuses sont

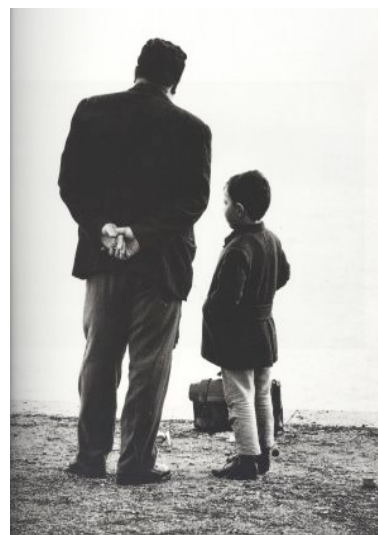
<sup>543</sup> Cette exposition marque l'inauguration de la galerie « Ether/Vale Tudo Menos Tirar Olhos » entièrement dédiée à la photographie, indépendante de toutes filiations avec les anciennes associations photographiques. Fondée sous l'impulsion d'António Sena en 1982, son objectif consistait alors à « colmater les résistances et les

aussi les épreuves où toute l'attention du photographe est exclusivement portée au fleuve et à ceux qu'il continue de fasciner. Vues de dos, ces rückenfiguren ne sont plus seulement absorbées par ce qui les entoure, indifférentes à la présence de ceux qui les observent, mais leur pose éminemment statique, tout comme leur silhouette sombre qui se détache d'un fond d'une grande clarté, font d'elles de véritables statues qui semblent se figer en un espace et un temps linéaires [Fig. 78].



76. Gérard Castello-Lopes, *Lisboa*, 1956. Tirage argentique. Collection Particulière

77. Jorge Guerra, *Jardim das Janelas Verdes*, *Lisboa*, 1967 Tirage argentique.  
Lisbonne. Arquivos da Câmara Municipal



78. Jorge Guerra, *Pai e filho à beira do Tejo*, *Lisboa*, 1967 Tirage argentique.  
Lisbonne. Arquivos da câmara Municipal

Nous retrouvons au Brésil un contexte de production et de création assez similaire. Si le pays compte de très nombreux studios photographiques répartis inégalement dans les principales villes des vingt-six états du territoire, seules les villes de São Paulo et surtout de Rio Janeiro se distinguent autant par leur concentration et que par la renommée de grands studios de photographes étrangers implantés dès le XIX<sup>e</sup> siècle, tels que Marc Ferrez, Georges Leutzinguer ou encore Marcel Gautherot. Prédominant essentiellement à Rio de Janeiro au début du XX<sup>e</sup> siècle, la production photographique va connaître un léger déclin à partir des années vingt, et sera progressivement relayée à partir de 1939 par la ville de São Paulo, favorisée alors par l'impulsion économique amorcée par l'afflux de nombreux investissements de capitaux étrangers. Cette impulsion culminera sous l'ère du gouvernement de Juscelino Kubitschek<sup>544</sup>, finissant par provoquer ainsi « un phénomène de grande dissémination sociale. »<sup>545</sup> C'est au cœur d'un paysage socio-économique en pleine mutation que surgissent de nouveaux clubs photographiques, principalement dans la ville paulistaine. La consécration de ce mouvement « photo-clubiste » intervient alors par la création du premier Salon Pauliste d'Art Photographique, le trois octobre 1942.<sup>546</sup>

D'un point de vue esthétique, nous pouvons distinguer parmi l'ensemble des productions photographiques deux phases principales. La première, comprise entre la décennie des années vingt et trente, reste fortement influencée par la tendance pictorialiste, conférant alors, comme le remarque Hêlouise Costa, « une extrême affectation » conservant toutes les règles classiques de l'art, mais dont les photographes vont rapidement se distancier. La seconde, qui nous intéresse ici tout particulièrement, naît à partir des années quarante, jusqu'à la fin des années cinquante, durant laquelle surgit une véritable préoccupation liée à l'étude de la composition, bien qu'elle reste attachée aux règles classiques, revalorisant la loi du

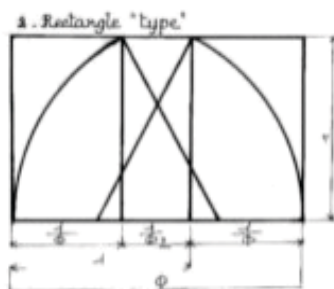
---

<sup>544</sup> Cette impulsion eut ainsi pour conséquence non seulement de dynamiser le développement croissant des complexes urbains périphériques – le cas de São Paulo en est particulièrement flagrant. Nous tenterons de mieux comprendre en ce sens comment la ville alors photographiée par Claude Lévi-Strauss peut constituer à elle seule un objet de *saudade*, parvenant à créer : « une offre de services compatible avec les nouvelles nécessités de la vie moderne cosmopolite. » Je traduis : « uma oferta de serviços compatível com as necessidades da vida moderna cosmopolita. » Helouise COSTA/ Renato RODRIGUES da SILVA, *A fotografia moderna*, São Paulo, Cosacnaify, 1994, p. 33.

<sup>545</sup> Id.

<sup>546</sup> Organisé à la galerie Preste Maia de São Paulo, ce salon est divisé en trois sessions distinctes : une session nationale, une session intitulée « Ao vivo » [En direct] réservée aux étrangers, et une session intitulée « Boa vizinhança » [Bon voisinage] consacrée à la photographie argentine, et notamment aux productions du Foto Clube da Concórdia de Rosário.

rectangle d'or, règle parfaitement adéquate au film négatif 24 x 36, comme nous le montre le schéma suivant [Fig. 79].<sup>547</sup>



79. Exemple de rectangle « type » obtenu par symétrie d'un rectangle d'or.

L'un des plus éminents clubs photographiques crée à cette époque est fondé en 1939 par un groupe paulistain est connu sous le nom initial de *Foto clube Bandeirante* (du nom des guides explorateurs des régions de l'ouest brésilien partis de São Paulo au XVI<sup>e</sup> siècle), auquel sera adjoint en 1945 un département de cinéma, formant alors le *Foto Ciné Clube Bandeirante* [Fig. 80]. Son fonctionnement va rapidement se transformer en une véritable agence de promotion de la photographie moderne brésilienne, promotion rendue possible par la création de la revue du *Boletim Foto Cine*, ayant notamment pour rôle de présenter les lauréats des divers salons nationaux et internationaux. Outre le rythme soutenu et la diversité de sa production, ce club se distingue également par ses ambitions, exprimant le besoin de se démarquer des anciens canons, comme l'annonce un article du bulletin paru lors de la célébration de la 10<sup>e</sup> année du club :

« C'est une autre étape qui s'initie. Sous la peine d'assister à une stagnation désintégratrice, il n'est plus admissible que nous poursuivions dans une interminable répétition des vieux thèmes photographiques, soumis aux mêmes traitements. Nous devons nous atteler dans le terrain des découvertes et des recherches, ouvrant de nouvelles perspectives pour l'art photographique, avant que la moisissure s'empare de nos objectifs et de nos cadres. »<sup>548</sup>

<sup>547</sup> Le rectangle d'or est atteint lorsque le quotient de sa longueur sur sa largeur est égal au nombre d'or (soit environ 1,6). Il existe également la possibilité d'obtenir un rectangle à partir de sa racine carrée. À partir d'un carré initial de côté 1, on adjoint alors deux rectangles d'or, à droite et à gauche, selon le même procédé que pour le rectangle type.

<sup>548</sup> Cf. Spécial « 10 anos » in *Boletim Cine Foto Clube* n° 36, 1949, pp. 4-5.



80. Portrait de groupe des membres du *Foto Cine Clube Bandeirante* lors de l'excursion photographique dans la ville de Paquetá, 1947. Tirage argentique. São Paulo, arquivos Foto Cine Clube Bandeirante

Cette rupture clairement annoncée est ainsi globalement partagée chez des photographes en quête d'« une nouvelle vision » photographique qui tente alors de reformuler, à travers un répertoire formel plus dense et approfondi, un langage incorporant pour la première fois les possibilités offertes par l'art abstrait et notamment le constructivisme.<sup>549</sup> Un courant dont nous pouvons percevoir l'influence dans la manière même d'agencer l'espace d'exposition tel qu'il pu être pensé lors de la seconde biennale d'art moderne organisée au Musée d'Art Assis Chateaubriand de São Paulo en 1953. Un espace dont la structure ouverte est juste cloisonnée par de fines parois dressées sur pieds, rappelant de manière explicite celui du pavillon russe de l'exposition *Film und foto* présentée à Berlin en 1929, notamment sous l'égide de Lazlo Moholy-Nagy [Fig. 81 - 84].<sup>550</sup> Parmi les principaux « pionniers » de ce mouvement moderniste photographique, émergent alors quatre figures majeures : Geraldo de Barros, Thomaz Farkas, German Lorca et José Yalenti.

Les curiosités techniques et stylistiques de ces quatre fondateurs du club paulistain seront d'une telle importance puisque leurs œuvres vont non seulement profondément modifier la conception et les pratiques de la photographie au Brésil,

<sup>549</sup> Comme le soulignent Helouise Costa et Renato Rodrigues da Silva, plusieurs relations évidentes unissent l'esthétique qui se construit à travers la production photographique moderniste du FCCB et les avant-gardes photographiques européennes nées durant les années vingt, et formant le courant dit de la « Nouvelle photographie. » Si l'impact reste relativement discret – « ne compromettant pas l'originalité de ses contributions » –, il tendra à se renforcer après l'exposition internationale *Film und foto*, organisée en Allemagne en mai 1929, présentant près de 1200 tirages, exposition qui contribua ainsi à réunir innovations techniques et formelles, thématiques et ouverture des genres tels que la photopublicité notamment. COSTA/RODRIGUES da SILVA, *op.cit.*, pp. 37-38 Cf. article de Michel FRIZOT et Andreas HAUS, « Figures of style. New vision, new photography », in Michel FRIZOT, *op.cit.*, pp. 456-476.

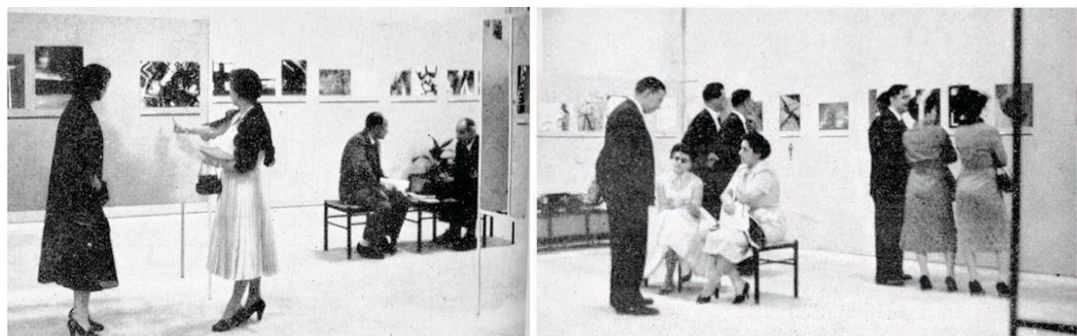
<sup>550</sup> Cette exposition intervint un an après que Lazlo Moholy-Nagy ait quitté le Bauhaus, et que son essai intitulé *Peinture, photographie, film* fut édité par le Bauhaus en 1927.



mais aussi creuser parallèlement un clivage assez profond avec les œuvres produites et présentées à Rio de Janeiro, lors des salons annuels prônant en majorité une esthétique photographique héritée du pictorialisme, et du reportage. Cette rupture semblerait-elle ainsi éluder toute possibilité de *saudade* vis-à-vis de préceptes photographiques révolus? La rupture moderniste bouscule ainsi les normes classiques de conception et de composition de l'image, dans son rapport référentiel au monde réel représenté. Les réflexes tout comme les références faites, n'ont pas cessé pour autant, si l'on observe, par exemple, une nature morte de Gaspar Gasparian, intitulée *Préparativos*, rappelant une nature morte de Chardin [Fig. 85]. Une œuvre particulièrement intéressante dans la mesure où elle se situe à la charnière des deux courants : si son traitement plastique reste relativement pictural (par le grain de l'épreuve), la disposition des objets entourant l'animal, de même que le fond sans décor contient l'essentiel des aspects de la photographie moderniste.



81 - 82. Vues du pavillon russe de l'exposition berlinoise *Film und Foto* de 1929



Figuras 2 – Sala Especial de Fotografia do Foto Cine Clube Bandeirante, II Bienal de São Paulo, 1953. Figuras 3 – Sala Especial de Fotografia do Foto Cine Clube Bandeirante, II Bienal de São Paulo, 1953. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n.87, fev-mar.1954, p.12. Arquivo Foto Cine Clube Bandeirante-SP. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n.87, fev-mar.1954, p.12. Arquivo Foto Cine Clube Bandeirante-SP.

83 - 84. Vues de l'exposition du *Foto Cine Clube Bandeirante* organisée lors de la IIe Biennale de São Paulo au MASP, en 1953. São Paulo, arquivos Foto Cine Clube Bandeirante.



85. Gaspar Gasparian, *Préparativos*, s.d. Tirage argentique.  
São Paulo, Pinacoteca do Estado

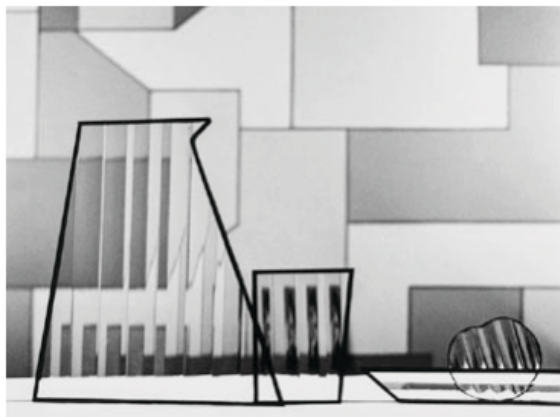
Redécouvertes et présentées depuis une quinzaine d'années, ces photographies proposent aujourd'hui un panorama dont la richesse reste malheureusement encore peu perçue en dehors du pays. Dès lors, Geraldo de Barros sera l'un des tout premiers membres du club à effectuer un voyage en Europe, en 1951, grâce à une bourse de recherche offerte par le gouvernement français. Il étudiera respectivement la gravure à l'Ecole Nationale des Beaux- arts de Paris sous la direction de Stanley William Hayter, puis à la Hochschule für Gestaltung d'Ulm, en Allemagne, en collaboration avec l'artiste constructiviste Max Bill.<sup>551</sup>

Ce qui aurait pu se limiter à une simple expérience ponctuelle va conduire de Barros, dès son retour, à poursuivre le chemin d'une profonde rupture – bien que sa pratique photographique fut relativement brève, y compris dans le choix des objets et des thèmes photographiques, qui se vérifie dans le choix d'œuvres sélectionnées pour les concours. Comme le souligne Costa : « Ouvrir un concours avec un thème comme « une tasse de café », signifiait ouvrir la photographie au défilé du banal. Si antérieurement le sujet photographié devait être essentiellement beau, il eut été besoin d'un grand recentrement de ce concept afin de rendre possible l'appréciation de la beauté d'une simple tasse de café. »<sup>552</sup>

<sup>551</sup> Stanley William Hayter fut entres-autres le fondateur du célèbre Atelier 17, initiant beaucoup d'artistes aux méthodes dites du « Dessin expérimental ». Poursuivant son expérience européenne, il continua sa recherche graphique en collaboration du sculpteur Max Bill, lequel sera sélectionné à la Première Biennale d'Art Contemporain organisée en 1952 au Musée d'Art de São Paulo (MASP). Signalons que cet événement sera d'autant plus emblématique qu'il donnera naissance au mouvement « concrétiste » en 1952, représenté par le groupe *Ruptura*, auquel Geraldo de Barros fut associé.

<sup>552</sup> Je traduis : « Abrir um concurso com um tema como "uma xícara de café", significava abrir a fotografia ao desfile do banal. Se anteriormente o sujeito devia ser essencialmente lindo, fosse necessário de um grande foco

À propos d'une photographie intitulée *Composition cubiste* [*Composição cubista*] de Gaspar Gasparian, la représentation d'un objet se construit à partir d'une composition dans laquelle celui-ci se réduit à un simple contour linéaire, creux, répondant, tout en s'y opposant, aux lignes délimitant les surfaces géométriques planes et pleines du décor de fond sur lequel ces lignes se détachent [Fig. 86]. Ces tentatives vont ainsi ouvrir une véritable brèche formelle qui ne va pas cesser de s'accroître. Comme nous l'avons évoqué auparavant, si une certaine concurrence oppose les villes de Rio de Janeiro et de São Paulo, celle-ci se manifeste au sein de la production photographique de l'époque : les divergences thématiques et formelles en restent alors fortement marquées.



86. Gaspar Gasparian, *Composição cubista*, 1951 Tirage argentique. São Paulo, Pinacoteca do Estado

Nous pourrions ainsi d'un côté regrouper un premier ensemble d'épreuves de préférence documentaires, se rapprochant très souvent du courant humaniste européen, conférant à de nombreuses prises de vue un caractère anecdotique d'autant plus insistant, comme nous pouvons l'observer par exemple chez Flavio Damm,[Fig. 87]. D'un autre côté, en dépit d'une structure fortement corporatiste, le club pauliste bandeirante entend s'ouvrir vers de nouveaux horizons, en développant très rapidement un mouvement animé par la volonté de repousser les limites de représentation classique, aux abords de l'abstraction. L'exemple ainsi le plus prégnant reste celui de l'œuvre du photographe José Oiticica Filho. L'épreuve intitulée *Derivação 1-60* présentée ci-dessous, s'apparente à l'aspect proprement scientifique

---

desse conceito afim de tornar possível a apreciação da beleza de uma simples xícara de café. »COSTA/ ROGRIGUES da SILVA, *op.cit.*, p. 39.



de l'image photographique et nous rend parfaitement compte de cette capacité selon laquelle la « révolution » optique de la photographie ne se réduit pas seulement à une simple reproduction d'un réel directement perceptible mais parvient bien en ce sens à révéler et à fixer sur le papier sensible ce qui échappe très souvent à l'œil ordinaire [Fig. 88].



87. Flavio Damm, *Rio*, 1953. Tirage argentique. Collection particulière  
 88. José Oiticica Filho, *Derivação 1 - 60*, 1950. Tirage gelatino argentique.  
 São Paulo, arquivos Foto Cine Clube Bandeirante

Il faut entendre ici par le terme de *dérivation* [*derivação*] l'ensemble des interventions effectuées au cours du processus de révélation et d'agrandissement d'une image captée du réel. Si bien que son référent se retrouve alors entièrement déconstruit favorisant ainsi une image entièrement autonome d'un point de vue formel, et dont le résultat entend provoquer « l'effondrement du langage photographique ».<sup>553</sup> Or, si cette possibilité offerte par le photographique constitua le principal moteur de la recherche d'Oiticica Filho, elle est aussi le résultat d'une lutte qui oppose ainsi le corps mécanique de la machine à celui, pensant et sensible, à celui qui la manipule :

<sup>553</sup> De nombreux photographes entretiennent une profonde relation avec les arts plastiques, permettant ainsi de passer du statut exclusivement documentaire de la photographie à celui de l'art, mise en œuvre dans la photographie dite d'expression. José Oiticica Filho, tout comme Geraldo de Barros, reste particulièrement engagé dans une recherche visant à approfondir les spécificités et les possibilités de formes artistiques pouvant émerger du médium photographique. Tel est le cas d'un second procédé, nommé « créations », mis en œuvre par cet auteur, soient des photographies de dessins ou de peintures recombinaisons en de nouvelles formes par agrandissements successifs. Ainsi, à la question posée par le critique Ferreira Gullar à Oiticica Filho, consistant à savoir « quelle est la différence que vous rencontrez entre vos créations faites comme photographie ou comme peinture ? », celui-ci répondit : « Je ne rencontre aucune différence. » C'est pourquoi, il n'est plus question en ce sens, d'une image artistique qui rend compte d'une simple inspiration momentanée, fruit du simple hasard, mais bien de toute l'importance du rôle de l'intervention technique. Ferreira Gullar, « Oiticica : fotografia se faz no laboratório », entretien avec José Oiticica Filho paru dans le supplément du Jornal do Brasil du 24 août 1958, p. 3, cité in COSTA/ RODRIGUES da SILVA, *ibid.*, p. 74.

« Je suis le plus insatisfait avec l'œuvre réalisée [...], sachant être prisonnier d'une machine photographique peureuse en copiant au lieu de créer. Sachant être prisonnier d'un mode d'expression autrement limité dans ses possibilités comme l'est une feuille de papier chlorobrommée. D'ici provient ma lutte cherchant à dominer le moyen par la technique, afin de pouvoir imprimer sur un rectangle de papier quelque chose d'esthétique en accord, le plus possible, avec mon moi intérieur. »<sup>554</sup>

De la même manière que le corps organique pu délivrer peu à peu les secrets de sa structure, à travers l'œil du microscope, la plus infime des structures est ainsi révélée, planifiée, cartographiée : plus rien ne semble échapper à la précision scientifique. Et cela de façon d'autant plus plausible que le perfectionnement technique du support et de l'appareil favorisant la rapidité de l'image instantanée ont pu réduire son temps de latence, évitant ainsi tout risque d'altération intermédiaire de sa matière première. Ce point est d'autant plus important qu'il induit un profond bouleversement dans notre perception du monde. Ainsi, cette question de l'infiniment petit et invisible prend, selon Mauricio Lissovsky toute son ampleur et sa pertinence justement lorsqu'elle entre en relation à celle, fondamentale, du temps et notamment celle de l'apparition de la photographie moderne.

En d'autres termes, la grande rupture qui retient ici notre attention nous montre comment, selon lui, fut opéré : « le mode qui, acceptant le temps comme l'invisible de la photographie, a permis que le sien, absent de l'image, la traverse de multiples manières [...] Où elle fait ici symptôme : il ne s'agit pas de traiter de la photographie proprement dite [...] mais précisément de cette « couche originellement silencieuse. »<sup>555</sup> De la même manière que les ombres successives dessinant une grille schématique par contact sur le papier constituèrent tout un registre iconographique inhabituel chez Geraldo de Barros (lui-même poussera l'audace de les exposer dans

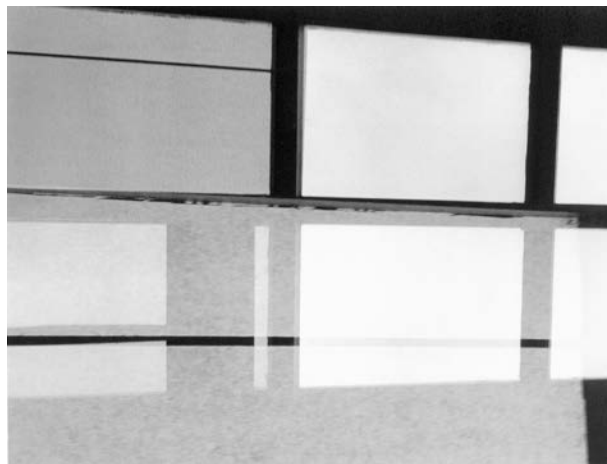
---

<sup>554</sup> Je traduis : « Sou o mais insatisfeito com a obra realizada [...], sabendo ser prisioneiro de uma máquina fotográfica teimosa em copiar em vez de criar. Sabendo ser prisioneiro de um meio de expressão algo limitado em suas possibilidades como é uma folha de papel cloro brometo. Daí a minha luta procurando dominar o meio pela técnica, para poder estampar um retângulo de papel algo de estético de acordo, o mais que possível, com o meu interior. » Extrait de l'article intitulé Exposição de José Oiticica Filho, in Boletim Foto clube n°88, avril 1954, pp. 11-15.

<sup>555</sup> Mauricio LISSOVSKY, « Invisibilidade e originalidade da fotografia moderna », in *A máquina de esperar*, Mauad X, Rio de Janeiro, 2008, p. 31. Et Georges Didi-Huberman de poser la question qui consiste à savoir ce que peut être justement un symptôme : « [...] sinon précisément l'étrange conjonction de ces deux durées hétérogènes : l'ouverture soudaine et l'apparition (emballage) d'une latence ou d'une survivance [...] sinon l'étrange conjonction de la différence et de la répétition. » DIDI-HUBERMAN, *op.cit.*, p. 43.

l'espace consacré du musée), les tissus organiques et autres curiosités optiques saisies par Oiticica Filho opèrent un déplacement de perception de l'image, passant ainsi de l'*optique* à l'*haptique*.

Si les œuvres présentées dans ce cadre témoignent d'une orientation privilégiant progressivement les propriétés formelles de l'objet en soi, ceci est notamment dû à la possibilité accordée à un objet qui « se suffit à lui-même ». Mais si ses seuls caractères formels priment dans l'image, que peut-il advenir de son sens ? Ce sens peut surgir de ce que nous pourrions ici qualifier comme un véritable exercice de réduction synthétique du contenu formel de l'image. En effet, la démarche qui consista à refuser toute finalité (et impasse) illustrative de l'image, mais aussi les codes qui régissaient alors tous ses sujets d'expression (une photographie se devant d'être toujours agréable au regard du spectateur pour justifier en quelque sorte pour être jugée « utile » ), va conduire les principaux acteurs de la scène photographique paulistaine à s'écarter progressivement du poids de la représentation. Son point d'orgue aboutira à la création des *Photoformes* [*Fotoformas*] de Geraldo de Barros, qui sera ainsi le premier photographe du Foto Cine Clube Bandeirante à procéder à ce type d'intervention, comme nous le montre l'exemple ci-dessous [Fig. 89].



89. Geraldo de Barros, *Fotoforma*, São Paulo, 1950.  
Tirage argentique. São Paulo, MASP

Cependant, comme le souligne Helouise Costa : « Malgré son caractère fondamentalement abstrait, le photogramme ne présente pas une totale autonomie formelle : son existence est encore déterminée par des objets référents, même s'il est

impossible à les reconnaître ou à les reconstituer.<sup>556</sup> Si « le processus photographique traditionnel – photographe, révéler, agrandir – resta jusqu'à maintenant intègre », la recherche de Geraldo de Barros va permettre de « donner corps à un profond questionnement des limites du langage photographique. »<sup>557</sup>

Transgressive, cette posture du photographe résulte de multiples interventions, visant ainsi à défier la réalité photographique de l'image. Quel en est alors le but ? Qu'il s'agisse d'une surexposition d'un même cliché, d'opérations sur le négatif aussi inattendues qu'un dessin, de photomontages, ou de recoups, ceci constitue une lutte qui oppose le photographe à son instrument, démontrant ainsi qu'il n'est lui-même pas un simple *operator*, mais qu'il met aussi en jeu son goût et son sens critique. Ces interventions marquent sa présence, au cœur même de l'empreinte photographique. C'est aussi en continuant de violenter le format rectangulaire de la photographie qu'il parvient progressivement à expérimenter des procédés par don désir de créer un ordre autonome pour la photographie », feignant d'ignorer ainsi la présence même du cadre rigide et net, comme nous le montre l'exemple ci-dessous, intitulé *Le roi et le chat* [*O Rei e o gato*], dans la ligne droite de la série des Graffitis des murs parisiens, photographiés et inventoriés par Brassai. Mais de Barros retranscrit l'expérience au plus loin de ses limites, en allant jusqu'à recouper l'impression de la figure sur le papier et surligner les contours d'un cadre factice [Fig. 90 - 91].



90. Geraldo De Barros, *O Rei e o gato*, 1949. Tirage argentique. São Paulo, MASP  
91. Brassai, *Graffiti*, 1933 – 1956. Tirage argentique. Collection particulière

<sup>556</sup> Cf. COSTA/ RODRIGUES da SILVA, *op.cit.*, p. 86.

<sup>557</sup> *Id.*, p. 43.

Telles sont les postures principales que nous pouvons relever, attentives à ce qui peut contenir de plus insignifiant, et dénué de toute valeur artistique et symbolique en soi. Or, bien que chacun de ces artistes « pionniers » de la photographie moderne se soit orienté vers des directions et des champs d'investigations distincts, leurs œuvres se complètent néanmoins. Chacun d'entre eux reste aussi préoccupé à « assumer la photographie comme un moyen d'expression autonome. »<sup>558</sup> Elle se manifeste alors selon différents modes : soit par le recours à la géométrisation de l'objet, où à un objet géométrisant et quadrillant la surface bidimensionnelle de représentation, comme nous l'observons chez José Yalenti [Fig. 92] qui, à la différence de José Oiticica Filho, estime au contraire qu'il y a :

« [...] des sujets qui seuls peuvent être peints et nullement photographiés, puisqu'ils convainquent exclusivement par leurs couleurs, et d'autres qui seuls peuvent être photographiés, et jamais peints, puisqu'ils convainquent par leurs formes géométriques et les lignes qu'ils provoquent. »<sup>559</sup>

Soit par le traitement de l'objet comme véritable motif abstrait, comme chez Thomaz Farkas, connu au demeurant pour son utilisation de la contre-plongée, donnant à ses photographies d'architectures un caractère constructiviste évident.

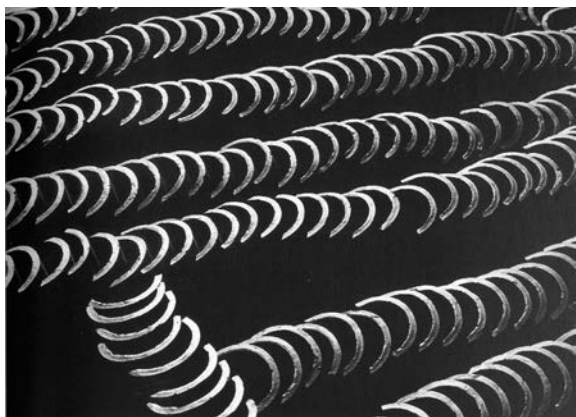


92. José Yalenti, *Energia*, 1954. Tirage argentique. São Paulo, arquivos Foto Cine Clube Bandeirante.

<sup>558</sup> *Ibid.*

<sup>559</sup> Je traduis : « Há assuntos que só podem ser pintados e nunca fotografados, pois convencem exclusivamente pelas suas cores, e há outros que só podem ser fotografados, e nunca pintados, pois convencem pelas suas formas geométricas e as linhas que perfazem. » José YALENTI, « A linguagem das linhas », revue *Iris*, n°15 avril 1948, pp. 15-18. Cité in COSTA/ RODRIGUES da SILVA, *ibid.*, p. 41.

Le rôle exercé par les fortes valeurs de contrastes est ici déterminant : outre la répétition du motif de la courbe (forme arrondie des tuiles exposées au soleil) semblant se répéter à l'infini (cette impression est ici exacerbée par le cadrage relativement resserré), le traitement lumineux de l'épreuve, réparti entre blancs lumineux et noirs profonds, insistant bien de nouveau sur cet effet de réserve. Effet jouant lui-même du proche et du lointain, éludant toute possibilité de localisation spatiale et temporelle au profit de la seule primauté formelle du motif [Fig. 93]. Tel peut être enfin le cas de l'approche minimaliste de German Lorca, trouvant dans la représentation d'objets quotidiens la matière d'une composition dont l'étrangeté vient se réduire à un équilibre fragile de quelques lignes, comme nous le montre l'œuvre intitulée *São Paulo*, passant alors du réel à un réel [Fig. 94].



93. Thomaz Farkas, *Telhas*, 1947.  
São Paulo. Pinacoteca do Estado



94. German Lorca, *São Paulo*, s.d. Tirage argentique.  
São Paulo. Pinacoteca do Estado

Parce que les œuvres de ces photographes ont parallèlement enrichi une conception de la photographie qui n'est plus alors une simple « dévaluation mécanique d'une réalité visuelle », celle-ci se manifeste au contraire à travers une approche sensible délestée de tout élément visuel superficiel, mais qui consiste surtout en un véritable tout de force de création « où la réalité non rarement devient en partie prétexte, véhicule communicatif, passeport de tout où existe une parcelle emprisonnée de beauté. »<sup>560</sup> Ou comment faire d'une superposition de tôles ondulées l'objet d'une composition dont l'originalité provient de sa propre particularité « physique », répétitive et désaffectée de son référent, devenu indice véritable d'une écriture photographique réduite à son stricte langage formel et minimal [Fig. 95].



95. Gaspar Gasparian, *Ondulantes*, 1954.  
São Paulo, arquivos Foto Cine Clube Bandeirante

---

<sup>560</sup> Id., p. 60. Exercice particulièrement maîtrisé par Thomaz Farkas et Gaspar Gasparian, et à propos duquel le photographe Cristiano Mascaro déclare : « Gaspard Gasparian, en explorant les aspects plastiques du paysage de la ville, fut un de ces pionniers qui ont introduit et consolidé la photographie moderne au Brésil. La découpe des constructions, les stations, les pierres de pavement des rues et quelques autres objets qu'il rencontra dans ses déplacements à travers la ville, étaient transfigurés sous son regard par la simple incidence de la lumière naturelle. Gasparian se dédia à l'un des aspects des plus chers et tant particulier de la photographie : créer en se promenant, se laissant emporter seulement par l'intuition. Ses images, indiscutablement, influencèrent tous les photographes des générations qui ont suivi et qui se sont dédiés à déchiffrer les énigmes des villes. » Je traduis : « Gaspar Gasparian, ao explorar os aspectos plásticos da paisagem da cidade, foi um daqueles pioneiros que introduziram e consolidaram a fotografia moderna no Brasil. O recorte das construções, os postes, as pedras do calçamento das ruas e quaisquer outros objetos que encontrava em suas andanças pela cidade, eram transfigurados sob seu olhar pela simples incidência da luz natural. Gasparian dedicou-se a um dos aspectos mais caros e tão particular da fotografia: criar caminhando, deixando-se levar tão somente pela intuição. Suas imagens, indiscutivelmente, influenciaram todos os fotógrafos das gerações que se seguiram e que se dedicaram a decifrar os enigmas das cidades. » Article cité sur le site web : [www.gaspargasparian.com](http://www.gaspargasparian.com)

Nous voici arrivés au terme de ce chapitre. Force est de reconnaître qu'il nous est difficile de trouver parmi tous ces exemples cités une quelconque trace ou idée de saudade, telle que nous avons pu la découvrir jusqu'à présent. La rupture moderniste semble avoir réussi à être menée jusqu'à son terme. Il n'est alors plus question d'exprimer en soi tout sentiment ou réflexion inquiète de l'homme et de ses états d'âmes. L'inquiétude photographique semble ne répondre, mécaniquement, qu'à la maîtrise technique des possibilités offertes par le support filmique, retranché alors dans ses ultimes limites. Or, cette rupture formelle n'est-elle pas elle-même le fruit d'une saudade distanciée de son histoire ? Où plutôt la présence d'une saudade inversée, dont la première singularité consisterait à manifester son opposition, son refus d'une représentation conventionnelle qui priva jusqu'alors la photographie d'autres formes d'expérimentation ? Cela ne se limite d'ailleurs pas à la seule question du support, ni à celle d'une pensée de la photographie en soi, mais s'applique également aux auteurs.

Cette rupture mit en échec tout un ensemble de règles seules soucieuses de faire prévaloir le beau et l'idée même de photogénie en photographie, préceptes commençant eux-mêmes à s'épuiser, perdant de leur véracité, auxquels adhéraient cependant bon nombre de photographes. Dès lors : « il est curieux de noter que l'inquiétude caractéristique de leur personnalité les mènera à abandonner le photo-clubisme [...] et à s'engager dans d'autres activités qui répondaient mieux à leur esprit questionneur. »<sup>561</sup> Ainsi, nous allons pouvoir constater, inversement, que certains ne vont pas définitivement renier le régime figuratif, et notamment celui de la figure humaine. Bien au contraire, sa représentation fera l'objet d'une véritable réactualisation, s'accordant ainsi aux formules et aux dispositifs nouvellement mis en œuvre. Cette réactualisation constituant elle-même l'un des enjeux majeurs du passage de la photographie-document à la photographie-expression : « Pour les reporters photographes, le courant le plus populaire [de] l'art photographique se caractérise fondamentalement par l'opportunité du fait choisi et aussi l'angulaire, le cadrage, et la composition. L'opportunité et la composition viendront donner à la photographie son sens humain, poétique ou même caricatural. Pour eux, évidemment, l'élément figuratif est essentiel et, particulièrement, la figure humaine. »<sup>562</sup>

---

<sup>561</sup> *Id.*, p. 47

<sup>562</sup> Je traduis : « Para os repórteres fotográficos, a corrente de mais público [da] arte fotográfica se caracteriza fundamentalmente pela oportunidade do fato escolhido e também angulação, enquadramento, e composição.



Deux derniers exemples d'œuvre sont particulièrement intéressants, dans la mesure où non seulement ils opèrent une synthèse des points que nous venons de commenter, mais également dans la mesure où nous pouvons repérer la présence d'une tension évoquée en première partie de notre étude. Ils nous renvoient ainsi, à ce que nous pourrions définir en tant qu'*épreuve-synthèse* de la saudade. Il s'agit donc d'une photographie de German Lorca, intitulée *Malandragem* (*Brigandage*) : cette tension est ici renforcée par le traitement exclusif et contrasté de la lumière, dans laquelle prédomine de larges « aplats » de noirs obtenus par contre-jour, qui transforment alors de nombreux éléments, telles les silhouettes des deux hommes, en formes autonomes qui se détachent de l'image [Fig. 96]. À cet effet s'ajoute le choix d'un cadrage volontaire de la scène, lequel rend impossible tout effort d'indentification, mais emphatise au contraire toute l'atmosphère angoissante pouvant régner au sein de cette scène. Mais si le contre-jour vient rompre toute l'unité de la scène par un violent contraste, il confirme paradoxalement « l'interférence du photographe dans son exécution. »<sup>563</sup>



96. German Lorca, *Malandragem*, 1949. Tirage argentique. São Paulo. Pinacoteca do Estado

De la même manière que dans l'épreuve intitulée *Embarquement* [Embarque] de José Yalenti, si ce contre-jour occulte tout indice visuel identifiant de manière intelligible l'espace et le moment où fut prise la scène (hormis la date précisée en légende), il renforce simultanément cette sensation – ironique – d'un regard devenu

---

Oportunidade e composição irão dar a fotografia seu sentido humano, poético ou mesmo caricatural. A esses, evidentemente, o elemento figurativo é essencial e, particularmente, a figura humana.» Frederico MORAIS, « A fotografia como forma artística », in *Boletim Foto Clube* n°106, fev. 1959, pp. 8-10, *ibid.*, pp. 48-49.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 41.

« inutile », puisque confronté à l'impossibilité de pouvoir reconstituer la scène originale, tout comme identifier ses protagonistes. Comme le souligne Helouise Costa, l'objectif de Lorca consiste précisément à démontrer qu'en tant que faculté reproductrice : « la photographie enregistre le réel, mais que ce réel est codifié pour être image. »<sup>564</sup> Un double jeu que l'on retrouve dans le second exemple d'une photographie signée par Eduardo Salvatore, intitulée *Oposição* [Opposition]. Opposition ironique de son double portrait sur-imprimé, baigné d'une clarté limpide, à la limite de la brûlure, qui nous évoque de nouveau cette conscience tant « janusienne » du temps, immobile et silencieuse, sans cesse promise à un perpétuel renouvellement [Fig. 97].<sup>565</sup>



97. Eduardo Salvatore, *Oposição*, 1963 Tirage argentique. São Paulo, arquivos Foto Cine Clube Bandeirante

<sup>564</sup> Cf. COSTA/ RODRIGUES da SILVA, *id.*, p. 45.

<sup>565</sup> Nous pourrions également parler de notion de risque *janusien*, définie par Jean-Gustave Padioleau en tant que représentation collective omniprésente, et plus précisément une représentation pratique de l'agir, ce qui pourrait en outre expliquer ce en quoi elle peut différer de la mélancolie, la notion même de risque renvoyant alors à la possibilité de pouvoir agir ou pas. Cf. Jean-Gustave PADIOLEAU, *La société du risque, une chance pour la démocratie*, revue Le Débat n°109, Paris, Gallimard, mars-avril 2000.

## 3.1. Le point et l'épine

Nous parvenons à présent au terme de cette seconde partie. Après avoir accordé une attention toute particulière à la relation que la photographie pouvait entretenir avec le temps, considérant plus spécifiquement certains caractères pouvant éclairer ce que pourrions ici nommer une *arché imagétique* de la saudade. Il nous incombe maintenant la tâche d'approfondir notre analyse sur le lien complexe que ce sentiment, ou plus exactement sa sensation, semble entretenir avec la perception du temps, souvent contradictoire, voire anachronique dans sa représentation photographique. À défaut de proposer une taxinomie rigide et close sur elle-même, nous lui préférerons une approche plus ouverte, aussi fluide et fugace que le signal qui vient aiguïser la sensation heureuse ou cruelle du souvenir endormi au plus profond de notre conscience. Au risque d'envisager, faute d'être réanimé, la possibilité que ce signal si fragile puisse lui aussi à son tour « lutter contre lui-même », condamné à sa propre disparition.

Enjeu principal dont il sera question tout au long de ce chapitre, c'est aussi considérer l'un des *possibles* extra-temporels de l'image, si peu souvent exploré. Peut-être parce que ce *possible* nous apparaît encore singulièrement étranger, bien que *l'image-saudade* vient l'évoquer et la convoquer directement ; mais aussi parce qu'il vient contredire, à sa manière, le propre temps de la photographie, constitutif de son noumène.<sup>566</sup> Nous nommons dès lors ce possible un *hors-temps*. Ce *hors-temps* nous convie également, tout comme elle invite le spectateur, face à l'image, à s'extraire du déroulement impartial du temps. En raison de la liaison que la photographie entretient vis-à-vis du temps historique, perçu par Walter Benjamin comme une « problématique extrêmement complexe et contradictoire », et parce que ce temps permet de plus d'envisager la possibilité de penser l'image comme l'émanation d'une

---

<sup>566</sup> Parce que le noumène, la chose « en soi » nous reste inaccessible, notre perception et notre entendement du monde reste de l'ordre du phénomène, mentionné chez Emmanuel Kant sous le terme d'*Erscheinung*, et pour lequel les notions de temps, d'effet et de cause se rapportent aux propres manifestations de notre entendement. La réalité « en soi » demeure une sorte d'au-delà inaccessible de la chose. Notre limite de connaître le réel « en soi » nous mène vers une démarche cognitive ou se fonde au contraire de manière négative, incomplète : le réel s'apparente, en conséquence, à « un lieu du manque ». Cf. Mounir LAOUYEN, « Ruptures et signification dans Les romanesques d'Alain Robbe-Grillet », in Isabelle CHOLL [org.] *Poétiques de la discontinuité, de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, Presse Universitaires Blaise Pascal, Université de Clermont-Ferrand II, 2004, p. 182.

conscience historique non chronologique, c'est aussi observer que « le passé se télescope sans cesse avec le présent, dans lequel ce qui dans le passé reste inaccompli vient dynamiser notre conscience du présent.»<sup>567</sup> Il résulte de cette pensée une « archéologie du détail » accordant une attention toute particulière aux : « [...] micrologies de l'existence, c'est ce choc, et la refonte parfois violente des valeurs qu'il provoque. En ce sens, l'art du présent est un art de la mémoire, et la photographie semble avoir une aptitude particulière à rendre visible et intelligible ce télescopage de niveaux et de rythmes temporels. »<sup>568</sup>

Le lien se resserre. D'autant plus que ce télescopage dont il est ici question intervient également dans le champ littéraire. En ce sens, la saudade induit cette même capacité de jongler entre plusieurs strates temporelles, sans nécessairement respecter dans ce cas précis l'ordre chronologique de l'événement : elle est le mode qui permet de ressentir une profonde tristesse liée simultanément à de la joie au sujet d'un événement et/ou d'un objet dont l'expérience passée est reportée dans un temps futur, dans l'espoir de son retour. Nous pouvons alors poser comme hypothèse que celle-ci est aussi une faculté, sensible, de perception du temps qui situe alors son sujet dans une extension du temps poussé à son paroxysme, celui d'un temps hors-temps. Un temps non mesurable par sa durée, ni quantifiable selon son degré d'intensité, de la même manière que la photographie (et en ce sens la notion même d'archive) consigne de manière indéterminée l'objet de sa représentation. Certains exemples photographiques contemporains –Rosângela Rennó au Brésil, Christian Boltanski en France –, ou filmiques, dont le plus évocateurs reste celui de *Je t'aime, je t'aime*, réalisé par Alain Resnais en 1968, semblent être ainsi particulièrement évocateurs.

L'analyse de ce paramètre implicite, peut être néanmoins enrichi d'un aspect similaire se rapportant à la structure du texte littéraire. Un aspect que Roland Barthes, dans une conférence donnée en 1968, a défini comme un « effet de réel ». Cet effet, abordé par une approche essentiellement rhétorique, ne se fonde pas sur l'expérience du réel - l'effet du réel en soi - produit par un quelconque mécanisme structurel, mais se concentre sur le texte en tant que source productive de

---

<sup>567</sup> Régis DURAND, *Le temps de l'image*, Paris, La différence, 1995, p. 34.

<sup>568</sup> *Id.*

simulacres.<sup>569</sup> Tout comme l'image, peinte de surcroît, n'aura cessé d'être, au travers de tout ses subterfuges, cet *eidolon* (et l'idole, son dérivé), soit : « Une représentation fausse, une représentation de ce qui n'existe ou de ce qui n'est pas vrai, piège, image (icône) déstituée de réalité, comme les visions du rêve et du délire, les ombres projetées sur le sol ou les reflets dans l'eau. »<sup>570</sup>

Ce recours au simulacre marque simultanément une rupture dans le régime photographique : si la véracité et la croyance en l'empreinte photographique donnée comme preuve d'un réel finit par être réfutée, elle continue toujours aujourd'hui d'être communément admise comme telle, subtilement adaptée aux récents moyens de diffusion.<sup>571</sup> Cette rupture prévaut également dans le régime de l'écriture. Car, au contraire de se constituer comme « une fenêtre ouverte sur le monde, la réalité narrative du texte reste extérieure à ce qu'elle est censée représenter. »<sup>572</sup> Or, l'originalité de la formule de Barthes ne ressort pas tant de l'objectif de créer une poétique du réel que d'œuvrer en faveur d'une théorie non-mimétique du régime discursif. D'une manière similaire, si toute saudade possède pour soubassement commun une somme d'expériences vécues en temps « réel », elle reste perçue dès lors comme le phénomène d'une sensation dont l'effet agit au moment même de son apparition. Instantanée, elle procède toutefois, au final, d'un montage (voire d'un remontage) sélectionnant l'une ou quelques unes de ces expériences conservées par le souvenir. Elle opère ainsi un passage du réel consigné vers un réel réactualisé par la mémoire. C'est pourquoi, toute comme l'expression de Barthes démontre que le degré et la valeur de « réel » contenu ou exprimé dans le texte dérivent d'une discontinuité, parce que ce réel (de la fiction et du personnage) est un réel réévalué – « l'effet de réel » induit facilement que le réel soit un effet. Or, cette relation:

---

<sup>569</sup> L'effet de réel permet de justifier de la présence d'éléments descriptifs qui n'ont a priori aucune valeur fonctionnelle par rapport au récit : ils n'indiquent aucune information sur la position sociale ou la nature psychologique des personnages. Cet « effet de réel » ne remplit, de plus, aucune fonction dans l'intrigue, si ce n'est que d'affirmer la contiguïté existant entre le texte et le monde réel concret, perçu comme une référence absolue, sans aucune justification. Seule sa fidélité au monde matériel autorise ainsi au récit toute vraisemblance. Roland BARTHES, « L'effet de réel », in *Communications* n°11, 1968, pp. 84-89.

<sup>570</sup> Arlindo MACHADO, *O quarto iconoclasmo*, Rio de Janeiro, 7letras, 2001, p. 9.

<sup>571</sup> Observons de même que – qui par ailleurs n'a pas semblé poser tant de gêne à Baudelaire lorsqu'il décida d'écrire sa critique ironique contre un public fasciné par la reproduction mimétique de la photographie; une critique, somme toute, qui ne dissimule pas un certain dédain du poète bien qu'il adhéra néanmoins à l'idée de poser pour son autoportrait photographié. Cf. Charles BAUDELAIRE, «Le public moderne et la photographie » in *Critique d'Art*, Paris, col. Folio Essais, Gallimard, 1992

<sup>572</sup> Placé sous le signe rupture, Roland Barthes déclare notamment que : « [...] le monde comme objet littéraire, échappe, le savoir déserte la littérature qui ne peut plus être ni Mimésis, ni Mathésis mais seulement Sémiosis, aventure de l'impossible langagier, en un mot : Texte. » Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, col. « Ecrivains de toujours », 1975, p. 104.

« [...] s'établit indirectement au prix d'une altération de l'un de ses termes. Dans l'énoncé de Barthes, le réel, parce qu'hétérogène justement à l'univers de la fiction littéraire, est nié au profit de l'effet, c'est-à-dire effet uniquement textuel. " L'effet de réel " prend alors paradoxalement valeur d'un manifeste historique que, imitant une formule célèbre du même auteur, l'on pourrait de façon polémique reformuler ainsi : la mort du réel. » <sup>573</sup>

En conséquence, nous retrouvons ici cette tension à laquelle nous avons fait antérieurement allusion, et dans laquelle viennent s'opposer plusieurs dimensions hétérogènes : l'une, d'ordre temporel, est elle-même partagée entre plusieurs temporalités ; une autre de l'ordre de la perception et enfin, une dernière se rapportant à la sensation. Pourtant, une fois réunies, ces trois dimensions forment un ensemble homogène et instantané, condensé dans le souvenir. Or, si nous tentons à nouveau de déterminer une sorte de dénominateur commun à l'image et au sentiment (entendu ici comme faculté sensitive et perceptive), il semble alors ressurgir deux caractéristiques qui se font écho et se superposent en parfaite adéquation pour ne faire qu'un « corps unique » de façon inattendue. Ce sont celles du *punctum*, concept « clef » analysé par Roland Barthes et celle de l'épine, dont la « délicieuse » piqure (que l'on suppose atteindre notre conscience), provoquée par une image qui nous est familière, viendrait « stimuler » le souvenir.

Nous aborderons ces deux termes en regard de la photographie contemporaine qui, en France comme au Brésil, rend compte d'une grande complexité, tant dans ses intentions et ses postures, que dans ses registres thématiques. Une complexité qui coexiste en elle, donnant lieu à une variété iconographique très large. Les trente dernières années ont ainsi été enrichies de nombreuses expériences et recherches plurielles, à travers lesquelles l'autonomie esthétique de la photographie, issues de diverses pratiques ont contribué à en élargir son champ d'application. C'est aussi une période pendant laquelle la photographie connaît une mutation de régime sans précédents, et dont nous pouvons situer les premiers symptômes à partir des années soixante. Cette mutation gagnera en importance au début des années soixante-dix, opérant alors un passage depuis son statut strictement documentaire vers celui propre du champ de l'art, essentiellement

---

<sup>573</sup> LAOUYEN, *op.cit.*, p. 182.

par ce que l'on définit comme l'« expression artistique » de la photographie, ou encore « photographie plasticienne ». Nous considérons ici le terme de mutation, étant donné que le changement de régime ne s'applique pas tant directement au médium, ni au support – conservant malgré tout leur fonction de document –, qu'à une démarche artistique qui en assume progressivement la pratique et l'usage.

Ce point est important puisqu'il explique en partie un certain ostracisme dont la production photographique brésilienne a pu souffrir, bien que nous en découvrons aujourd'hui toute la richesse et la variété, quelquefois subversive, mais profondément poétique. Pedro Karp Vasquez conclut que: « La photographie évolua de manière assez particulière au Brésil, passant d'une phase d'ample diffusion dans les ultimes décennies du XIXe siècle pour une période de semi-hibernation, de laquelle elle vient seulement se réveiller réellement au final de la décennie des années soixante de ce siècle [...] »<sup>574</sup> Si une certaine indifférence ne cesse d'exister, non seulement envers la photographie brésilienne contemporaine, mais aussi envers sa phase moderne, ce constat résulte avant tout d'une profonde méconnaissance nationale. Comme le souligne Helouise Costa :

« La méconnaissance de la photographie moderne brésilienne atteint non seulement les photographes, comme aussi les critiques et les historiens de la photographie. [...] Nous sommes très distants des espérances du développement rapide des années cinquante, ce qui signifie que les solutions plastiques de caractère moderniste employées par plusieurs photographes contemporains se réfèrent à une vision du monde qui ne correspond plus au moment dans lequel nous vivons. »<sup>575</sup>

Si cette méconnaissance permet pourtant à certains de ses photographes de tirer profit de leur « visibilité », en collaborant avec de grands groupes de presse, elle révéla néanmoins un panorama dont les thèmes et les styles s'étendent aussi bien

---

<sup>574</sup> Je traduis : « A fotografia evoluiu de modo bastante particular no Brasil, passando de uma fase de ampla difusão nas últimas décadas do século XIX para um período de meio – hibernação, da qual ela vêm somente acordar-se realmente ao final da década dos anos sessenta deste século. » Pedro KARP-VASQUEZ, *Fotografia – Reflexos e reflexões*, Porto Alegre, L&PM Editora, 1986, p. 27.

<sup>575</sup> Je traduis : « O desconhecimento da fotografia moderna atinge não somente os fotógrafos, como os críticos e historiadores da fotografia. [...] Somos muito distantes das expectativas do desenvolvimento rápido dos anos quarenta, o que significa que as soluções plásticas de caráter modernista aplicadas por vários fotógrafos contemporâneos referem-se a uma visão do mundo que não corresponde mais ao momento no qual vivemos. » in COSTA/ RODRIGUES da SILVA, *op.cit.*, p.114

depuis les images documentaires de Sébastião Salgado, jusqu'aux tableaux photographiques de Vik Muniz recomposant, à partir d'une mosaïque d'objets éparses et hétérogènes, ou encore de matière organique, l'image d'une œuvre d'art déjà existante. Notons d'ailleurs que l'ensemble de son œuvre photographique induit un principe de pleine adhérence s'appliquant à un double-référent, c'est-à-dire de l'objet et/ou de la matière proprement dits, avec sa valeur indicielle ou celle de l'œuvre d'art recomposée, comme nous le montre l'une de ses œuvres intitulée *Action photo (After Hans Namuth)*. Cet exemple illustre très bien, de plus, comment cette mutation procède dès lors du passage d'une photographie documentaire vers une photographie d'art (depuis l'épreuve originale représentant Jackson Pollock par Hans Namuth) réalisée ici à partir de chocolat liquide [Fig. 98]. Si ce jeu de miroirs prolifique dont Vik Muniz fait œuvre enfonce plus profondément le clou de la question épineuse du réel « fixé » par l'image, en jouant sciemment de ses simulacres, il confère parallèlement à l'image un caractère organique faisant ici écho à la propre naissance de l'empreinte photographique.



98. Vik Muniz, *Action photo (After Hans Namuth)* 1997.  
Cibachrome, 152 x 122 cm. Paris. Galerie Xippas

Entre ces deux « pôles » catégoriels existent néanmoins aujourd'hui de nombreuses autres alternatives proposées par toute une génération de photographes, venant ainsi amplifier de nouveau la recherche photographique et ses registres iconographiques. Ceci, en réponse aux stéréotypes et aux formules visuelles toutes



prêtes véhiculées et produites afin de combler les attentes d'un nouvel exotisme visuel, ou avides d'un regard compassionnel. En puisant au sein de leurs racines, ou imprégnés de leur environnement proche, ces photographes, au long de leurs recherches et des projets qui les accompagnent, aboutissent alors à l'émergence d'un véritable chantier visuel archéologique du monde contemporain. Nous verrons ainsi que de nombreux échos visuels résonnent des deux côtés de l'Atlantique, et notamment autour d'une notion majeure qui n'est autre que cette « raison de l'archive », à laquelle nous allons prêter particulièrement attention dans ce chapitre.

Un long couloir, surmonté d'un auvent, se prolonge vers le fin fond de l'image, duquel se détache une silhouette sombre, trop éloignée pour être identifiée, encadrée entre les bras d'une arcade ouvrant sur un jardin, visible également, depuis le premier des piliers qui scandent le bord gauche de la photographie. Une figure faisant fond, comme aboutissement du regard, ultime échappée d'une storia qui nous reste inconnue, rappelant ces portraits agrémentés de décors peints des studios baignés de lumière provenant des hautes verrières, composant l'image comme un véritable théâtre de mémoire photographique. Vers sa silhouette, uniquement distincte par son contour, convergent les lignes de fuite de la composition, distribuant de part et d'autre d'une ligne médiane, plans sombres et plans éclairés, personnes assises et enfants debout. Au premier plan, une fillette pose, appuyée sur la rambarde cimentée d'un escalier, nouvelle évocation du parapet peint qui nous nous met à distance. Sa présence renforce ici sur le caractère familier d'une scène à laquelle nous demeurons toutefois étrangers. Non seulement vis-à-vis de la seule contingence du lieu, mais aussi par la portion de temps qui y fut prélevée à tout jamais [Fig. 99].



99. Augusto Malta. *Hotel Corcovado. Floresta da Tijuca.* Rio de Janeiro, 1920. Rio de Janeiro. Instituto Moreira Salles.

Par le choix de cette photographie prise en 1920 par Auguste Malta, photographe « officiel » de la municipalité de Rio de Janeiro, nous allons ainsi d'introduire ce qui constitue l'un des fondamentaux de notre quête, et dans lequel semble se filer le lien matériel par l'image du point et de l'épine. Cette photographie nous invite comme nous le suggère la jeune fille appuyée à la rambarde de l'escalier, à poursuivre, à rebours, ce long couloir du temps dans l'espoir de découvrir une possible solution à l'énigme qui nous anime.

Combinaison que nous pouvons estimer et définir ainsi comme une sorte d'input déclencheur de l'instant qui réactive notre mémoire. Et cela, par la conscience sensitive même du souvenir opéré à partir de deux éléments hétérogènes : l'un physique, né de la perception d'éléments inclus plus ou moins « volontairement » dans l'image, sorte de *stimuli* sensoriel interne de notre conscience ; l'autre, virtuel, né par association d'images provoquées simultanément par cette sensation. Soit le montage d'un ensemble d'images provenant dans un temps passé qui « a été » et qui confère à cette sensation alors provoquée et perçue dans le temps présent de son sujet, un sentiment de perte de l'objet référent, en supposant bien évidemment qu'il en ait déjà éprouvé l'expérience. Car de la même manière que le remarque Eduardo Lourenço :

« La saudade, c'est une façon de récupérer ce qui est irrécupérable. C'est un rapport au temps passé, au temps passé heureux. [...] Il y a donc là à la fois une vision pessimiste de l'histoire, du temps, de l'humanité et cette constatation que quelque chose demeure. Comme si le soleil s'éteignait mais qu'il restait le clair de lune. »<sup>576</sup>

Deux références majeures vont ici guider notre réflexion : celle de la célèbre photographie du jardin d'hiver décrite par Roland Barthes dans *La chambre claire*; celle, de nouveau, puis celle à nouveau du vers aphoristique d'Almeida Garrett, extrait de son poème *Parfum de Rose*. Ainsi, la question qui nous retient ici opère un déplacement de point de vue : ce n'est pas tant de savoir ce que nous pouvons avoir affaire avec une photographie dès le moment où elle fut prise, comme nous le suggère Denis Roche, mais plutôt ce que nous pouvons ressentir vis-à-vis d'elle, au moment

---

<sup>576</sup> Eduardo LOURENÇO, *Mythologie de la saudade*, Paris, Chandeigne, 1997, pp. 115 -116.

où nous la redécouvrons, dans l'instant même d'un temps en latence inversée. Ce qui prévaut ici justement s'insère dans l'énigme même de ce contact. Ceci nous mène vers une troisième indication, dont l'énigme présumée résulte ici comme le fruit de l'union (voir même de la fusion) d'une métaphore poétique et d'une image photographique. L'une de ses explications s'avère surgir ainsi d'une « coïncidence » présente dans l'épisode célèbre décrit dans le roman *Du côté de chez Swann*, premier opus de l'œuvre *À la recherche du temps perdu*, publié en 1913. Coïncidence que Marcel Proust relate avec une rare précision et justesse, comme un instant d'une stupeur furtive, un émoi subtil qu'il ressent au moment où il porte à sa bouche, puis savoure sa célèbre madeleine :

« Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes [...] en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? »<sup>577</sup>

Un instant qui éveille en lui, subtilement, cette mémoire involontaire depuis laquelle apparaissent peu à peu ses souvenirs et dont la sensation, non seulement conjure l'état mélancolique qui le paralyse, mais dont le caractère relativement délectable ne revêt d'autant plus d'importance et de valeur à ses yeux qu'il constate, avec lucidité, qu'il ne peut être forcé par le seul désir de reproduire cette sensation. Cette sensation ne saurait en ce sens trouver lieu dans l'empreinte photographique, non *acheiropoïète*: si elle conserve en effet cette faculté d'être reproductible mécaniquement et indéfiniment, la sensation de l'instant diffère selon le degré

---

<sup>577</sup> Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann* [vol. I], in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Bernard Grasset, 1914, pp. 54-56.

d'instantanéité qui lui donne à la fois vie et mort au sein de sa propre apparition. C'est pourquoi sa présumée perte d'aura peut être comprise (bien que ce pivot essentiel de notion de perte dans la pensée d'une histoire de la photographie soit néanmoins relativisé par Walter Benjamin lui-même, préférant envisager la possibilité d'une propre survivance, à travers ses nombreuses transformations techniques).

S'il est possible de discerner dans le rapport unissant Marcel Proust à la photographie un lien sentimental comparable à cette lutte que la saudade semble engager contre cette sensation de perte inexorable (et finalement de mort), celui-ci à l'inverse se survit également à lui-même, à travers une réminiscence d'événements passés que nous rassemblons dans le propre montage opéré à partir de notre mémoire. À ce propos, Georges Didi-Huberman souligne que dans l'image : « La supposition de l'aura ne peut se satisfaire d'aucune sentence de mort (mort historique, mort au nom d'un sens de l'histoire), dans la mesure où elle s'apparente à une question de mémoire, et non d'histoire au sens usuel, bref, à une question de survivance (le *Nachleben* warburgien). »<sup>578</sup>

Néanmoins, Gilles Deleuze nous avertit que l'unité d'À *la recherche du temps perdu* ne réside pas tant dans la mémoire que dans le souvenir, même involontaire. Ce paradoxe s'accroît dès lors où nous comprenons que la figure même de la madeleine ne condense pas l'essentiel de l'œuvre. Si Deleuze estime que : « La Recherche n'est pas simplement un effort de souvenir, une exploration de la mémoire : le mot doit être utilisé pris dans un sens précis, comme dans l'expression " recherche de la vérité " », c'est surtout la formulation de « temps perdu » qui nous occupe ici tout particulièrement. Il est alors « un temps qui se perd, comme dans l'expression « perdre son temps ». Si le rôle de la mémoire occupe une place importante en tant qu'outil de recherche, elle ne représente ni le « moyen le plus profond », tout comme le temps passé n'en est ni la structure la plus approfondie car : « En réalité, la Recherche du temps perdu est une recherche de vérité. »<sup>579</sup>

En dehors de sa relative simplicité, la photographie de ce long couloir prise par Augusto Malta à l'extérieur de l'hôtel contient d'autre part un autre événement photographique. Tout le mystère de l'image se concentre ainsi dans la pose de la jeune fille, une pose qui éveille chez Roland Barthes le souvenir de sa mère

---

<sup>578</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, 1996, pp. 237

<sup>579</sup> Gilles DELEUZE, *Proust et les signes*, Paris, PUF, col. Quadrige, 2010, pp. 9-15.

récemment disparue au moment où il contemple le visage de cette fillette posant en compagnie de son frère dans le jardin d'hiver. La résonance du passage de la madeleine de Proust est particulièrement surprenante. Car de la même manière que La Recherche de ce temps perdu doit être comprise, avant tout comme une recherche de vérité au sens où Deleuze l'entend, il n'en demeure pas moins que chacun des instants patiemment décrits, dans des contextes bien différents, ne peuvent néanmoins omettre la dimension fugitive du temps, passé et perdu toujours irréversiblement, auquel seule la mémoire singulière des deux auteurs vient ouvrir l'accès.

C'est récupérer, au présent, au sein notre conscience l'irrécupérable instant lui-même simultanément présent et déjà passé, dont nous ne conservons a priori que le souvenir de la sensation et l'émotion qu'il suscite. Or, pour y accéder, cette conscience nécessite un apprentissage. Cette faculté n'est pas instantanée. Deleuze insiste sur son rôle prédominant:

« L'essentiel de la Recherche n'est ni la mémoire ni le temps, mais le signe de la vérité. L'essentiel n'est pas de se souvenir, mais apprendre ; parce que la mémoire seule vaut comme faculté capable d'interpréter certains signes et le temps seul vaut comme la matière ou le type de cette vérité. Et le souvenir, alors volontaire, alors involontaire, seul intervient dans des moments précis de l'apprentissage, pour en contredire l'effet ou pour ouvrir de nouveaux chemins. [...] Si le temps a une importance fondamentale dans la Recherche, c'est parce que toute vérité est vérité de temps. »<sup>580</sup>

Toute interprétation de l'instant nécessite une connaissance du signe à laquelle nous tentons de donner une explication. Cette explication du signe n'est possible que par la mise en relation à une expérience correspondante : crypté, nous devons alors procéder à son entier déchiffrement. Sans apprentissage préalable du signe, nous nous retrouvons dans l'impossibilité d'y établir une relation puisque son interprétation devient caduque :

---

<sup>580</sup> *Id.*, pp. 95-98.

« Le parfum d'une fleur, quand celle-ci émet un signe, outrepassa, en même temps, les lois de la matière et les catégories de l'esprit. Nous ne sommes ni physiques ni métaphysiques : nous devons être égyptologues. Puisqu'il n'y a pas de lois mécaniques entre les choses, ni communications volontaires entre les esprits ; tout est impliqué, compliqué, tout est signe, sens, essence. »<sup>581</sup>

Revenons toutefois vers la photographie d'Augusto Malta. Celle-ci ne diffère pas en soi d'autres épreuves que l'on pourrait regrouper sous le thème d'une scène de genre : une fillette photographiée dans le couloir d'une véranda d'un hôtel de plaisance. Or, si l'on observe plus attentivement son contenu, nous nous apercevons rapidement que de nombreux éléments ne sont pas sans évoquer l'une des descriptions d'un phénomène des plus sensibles de l'image photographique : par sa force évocatrice, mais surtout par sa capacité à stimuler notre mémoire. Ce phénomène trouve de nouveau un écho dans la métaphore de l'épine d'Almeida Garrett. Mais aussi dans la mesure où cette photographie de Malta fait en quelque sorte figure d'exception, puisque l'ensemble de son œuvre s'apparente plus à un véritable travail d'inventaire qu'à une recherche autorale.<sup>582</sup> Un élément retient particulièrement l'œil du *spectator*, nommé comme tel par Roland Barthes. Il se condense dans la pose de cette petite fille, et ne fait qu'en accentuer l'énigme : celle d'une petite fille photographiée dans le jardin d'hiver.

La lecture de célèbre passage de *La Chambre claire*, nous apparaît donc pertinente et mérite d'être commentée. Où comment le regard porté sur une photographie ancienne plonge Barthes dans un profond doute somme toute angoissant : tout en sachant que l'enfant représenté n'est autre que sa mère, par « la pose naïve de ses mains, la place qu'elle avait occupée docilement sans se montrer ni se cacher, son expression enfin, qui la distinguait, comme le Bien du Mal », Barthes

---

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>582</sup> Augusto César Malta de Campos traduit par l'image le projet qui consistait à modeler ce « Rio de la Belle époque » en tant que « Vitrine du Brésil ». Techniquement, en dépit de l'introduction d'appareils américains et allemands plus modernes, légers et rapides, il continua à photographier avec des plaques de verre tout en optant pour des formats plus réduits, de type 13x18 cm. Malta annotait fréquemment la date, le lieu, et toutes indications climatiques durant temps d'exposition (rappelant la méthode employée par le peintre Constable, pour ses études de ciel). Selon Boris Kossoy : « Il serait difficile d'imaginer un thème quelconque qui ne fut pas enregistré [...]. On perçoit déjà chez Malta un photographe préoccupé avec le registre spontané, étant donné son abordage direct [...] Habitué à l'observation de la mouvance urbaine pour la propre nature de son travail professionnel, Malta inaugure le photojournalisme brésilien. » Je traduis : « Seria difícil de imaginar qualquer tema que não fosse registrado. [...] Percebemos já em Malta um fotógrafo preocupado com o registro espontâneo, sendo que a sua abordagem direito. [...] Acostumado a observação da mudança urbana pela própria natureza do seu trabalho. » Boris KOSSOY, *A fotografia como fonte histórica: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado*, São Paulo, Secretaria da Indústria, do Comércio, da Ciência e Tecnologia, (Coleção Museu & Técnicas n° 4), 1980.

se pose la question fondamentale, qui consiste à savoir : « est-ce que je la reconnaissais ? »<sup>583</sup> Dès lors, cette volonté de vérité, surgissant autant dans le cœur que dans l'esprit, dont Roland Barthes, tout comme Marcel Proust, présente comme une nécessité, semble provenir d'une séparation. Matérielle, par la distance et l'éloignement qu'elle induit, mais aussi conceptuelle, dans la manière de nous localiser dans le temps : « Car la séparation est ici essentielle. Elle est en jeu dans toutes les phases du processus photographique : à la prise de vue, au moment même de l'acte. »<sup>584</sup>

Néanmoins, c'est reconnaître un paradoxe, dans la tension même de son avènement. Or, si l'acte photographique est un instant qui nous échappe dans l'extrême vélocité de son unité (nous ne percevons que le geste extérieur, le *déclat* sonore, puisque le processus d'enregistrement reste en soi le privilège de l'ombre), la piqure émotionnelle qui engendre le souvenir nous apparaît extrêmement fugace, produit un mouvement contraire, une fragmentation, reconstituant un espace visuel et virtuel sensible. Ce mouvement de la mémoire se constitue dans une durée similaire à celle qui est incluse : « pendant tout le temps intermédiaire où l'image est si bien qualifiée de "latente". [...] Et tout autant au moment où le regard peut enfin se porter sur l'image révélée, dans le temps de la contemplation finale, tout réel évanoui. »<sup>585</sup>

De plus, la description précise que Barthes nous livre de ce rapport intime à l'image, modeste lecteur extérieur, recoupe ainsi la faculté majeure et la possibilité offerte par le sentiment de saudade de remonter le temps à rebours. La séparation ici définitive de l'être aimé et défunt tend à se maintenir vivant au travers du souvenir, n'épargnant pas son sujet, tout au long de ses remémorations, de ressentir ce sentiment particulièrement teinté d'amertume, cette : « Saudade ! Goût amer des malheureux, Saudade !/ Délicieuse souffrance d'une cruelle épine, / Qui est en train de me repasser dans l'intime poitrine. »<sup>586</sup> Comme nous l'avons souligné en première partie de ce parcours, l'éloignement ou la disparition d'un être cher naissent à partir

---

<sup>583</sup> Roland BARTHES, *La chambre claire, notes sur la photographie*, op.cit., 1980, p. 103.

<sup>584</sup> Philippe DUBOIS : « Palimpsestes ou la photographie comme appareil psychique », in revue Figures, Cahiers du Centre de recherche sur L'image, le symbole, le mythe n°8 : Mythologies du photographe. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1991, p. 104.

<sup>585</sup> Id.

<sup>586</sup> ALMEIDA-GARETT, «Parfum de Rose [1848] », in *Plaisir et souffrance*, op.cit., pp. 50-51.

d'événements représentatifs en soi d'une ligne de rupture; la mort étant cet aboutissement suprême qui vient scander, dans une ultime coupe, la ligne du temps.

Dans ce cas précis, la photographie, par son usage et sa finalité, incarne en quelque sorte une fonction transitionnelle, un lieu de mémoire liant le sujet présent à son objet de saudade, absent. En ce sens, le mode empirique de cette rupture nous renvoie vers ce que l'on peut identifier comme une nécessité de la séparation, un « coup de la coupe », principe fondateur de l'avènement même de l'image photographique qui y puise sa source. Or, comme le souligne Philippe Dubois, si ce principe reste simple au demeurant, il s'avère en vérité plus complexe dans le rapport au temps qu'il engage :

« La séparation est même ce qui fonde tout effet de regard sur une photo. C'est elle qui induit les mouvements perpétuels du sujet spectateur qui n'a de cesse, au vu de l'image, de passer de l'ici- maintenant de la photo à l'ailleurs-antérieur de l'objet, qui ne cesse de regarder intensément cette image (bel et bien présente, comme image), de s'y abîmer, pour mieux en éprouver l'effet d'absence (spatiale et temporelle), la part d'intouchable référentiel qu'elle offre à notre sublimation. »<sup>587</sup>

Toute tentative, tout effort de répétition s'avèrent être vains : car « l'originalité » de cette sensation rompt avec la sensation trompeuse de « déjà vu », qui nous livre un « réel habituel ». La clef, nous suggère de nouveau Deleuze, semble être constituée par les seuls « progrès de l'apprentissage ».<sup>588</sup> Tout comme le héros de la *Recherche* prend conscience de cette nécessité, celle – ci ne surgit pas depuis une accumulation d'images plus ou moins éparses, mais bien d'une longue série de déceptions, cette « morne journée » précédant l'instant « révélateur » de désenchantements, et surtout cette impossibilité de ne pouvoir maintenir la durée du plaisir que procure cette étrange sensation. Une sensation construite par une succession temporelle plurielle « d'où l'idée fondamentale que le temps forme diverses séries et comporte plus de dimensions que l'espace [...] ». <sup>589</sup> Marcel Proust continue alors sa quête inespérée :

---

<sup>587</sup> DUBOIS, *op.cit.*, p. 106.

<sup>588</sup> DELEUZE, *op.cit.*, p. 116.

<sup>589</sup> *Id.*



« Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. Il l'y a éveillée, mais ne la connaît pas et ne peut que répéter indéfiniment, avec de moins en moins de force, ce même témoignage [...] Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même.»<sup>590</sup>

Contrairement à ce que l'on pourrait en attendre, le rythme narratif de la recherche n'est pas construit à partir des couches sédimentaires successives de la mémoire mais bien selon toute une série d'expériences déçues. C'est ce long apprentissage qui promet en quelque sorte au héros un futur où il se projette, éloignant toutes ses illusions d'antan. Si Proust relate son incertitude face à sa recherche de vérité, et son désarroi face à l'échec de retrouver cette sensation première, c'est en connaissance du caractère trompeur de l'impression provoquée par son propre objet, et la croyance selon laquelle il nous : « apporte le secret du signe et sur lequel nous nous fixons. [...] nous appelons objectivisme cette tendance qui nous est naturelle et pour le moins habituelle. »<sup>591</sup> Pour Gilles Deleuze, cette connaissance devient difficile à partir du moment où, se référant à nos impressions, nous préférons le côté objectif, que peut procurer le plaisir au détriment de la vérité. L'esprit est comme « engourdi » dans le plaisir même de la sensation suscitée :

« Et je recommence à me demander quel pouvait être cet état inconnu, qui n'apportait aucune preuve logique, mais l'évidence de sa félicité, de sa réalité devant laquelle les autres s'évanouissaient. Je veux essayer de le faire réapparaître. [...] Je retrouve le même état, sans une clarté nouvelle. Je demande à mon esprit un effort de plus, de ramener encore une fois la sensation qui s'enfuit. [...] Mais sentant mon esprit qui se fatigue sans réussir, je le force au contraire à prendre cette distraction que je lui refusais, à penser à autre chose, à se refaire avant une tentative suprême. »<sup>592</sup>

---

<sup>590</sup> PROUST, *Du côté de chez Swann*, op.cit., p. 58.

<sup>591</sup> Cf. Gilles DELEUZE, *id.*

<sup>592</sup> Cf. Marcel PROUST, *ibid.*, p. 55.

L'auteur en souligne particulièrement l'effet désenchanteur lorsqu'il fait le constat que la seule vue de l'objet ne suffit en aucune manière à sa connaissance : abstrait, il reste fade, sans saveur particulière. Car il faut qu'il y ait contact. Or, comme pour tout souvenir, plus sa distance est importante, plus fragile est sa faculté évocatrice et difficile sera donc l'effort de remémoration. Dès lors, l'expérience de ce simple petit gâteau révèle au héros une vérité, pouvant demeurer dans ce qui apparaît a priori dénué de toute signification. Le « choc » de l'émotion est vécu comme une véritable stupéfaction : il est un mouvement rapide qui entraîne subitement l'apparition d'images profondément enfouies dans sa mémoire. C'est à ce moment précis qu'intervient la célèbre mémoire involontaire, stimulée en fonction d'un type de signe sensible particulier, dont « nous sentons un impératif qui nous force à rechercher son sens. »<sup>593</sup><sup>594</sup> L'un d'entre eux nous retient tout particulièrement : il s'apparente dès lors à une forme de réminiscence, que Proust définit en tant que « résurrections de la mémoire ». Comment celles-ci se manifestent-elles ? Le narrateur en donne la description suivante :

« La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté ; [...] peut-être parce que de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé. [...] Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul [...] aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon, donnant sur le jardin [...]. »<sup>594</sup>

Si ce subtil passage où Proust décrit les conditions suivant lesquelles le héros vacille dans le tourbillon de ses souvenirs, insiste bien sur la précision de l'observation et de la description – d'une manière aussi nette que peut l'être la saisie photographique de son objet référentiel. Force est de constater que l'évocation

---

<sup>593</sup> Cf. Gilles DELEUZE, *ibid.*

<sup>594</sup> Cf. Marcel PROUST, *ibid.*, p. 56.

née de sa simple lecture suffit à palier à l'absence de l'image (bien que Proust voua tout au long de sa vie une passion toute particulière pour la photographie). Ce qui explique pour Brassai, par exemple, que : « l'œuvre de l'écrivain n'est sinon qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce qu'il n'aurait, sans ce livre, pas vu en soi même [...] par la magie de sa chambre noire, le monde entier se transforme en un vaste atelier de photographe. »<sup>595</sup> Face à cette carence, nous proposons ici l'exemple de quatre épreuves dont les scènes « instantanées » semblent répondre, en écho, à l'expérience proustienne du temps, en « ayant accordé en son esprit la photographie à son passé lointain, à la nostalgie, à l'allégresse mélancolique du souvenir. »<sup>596</sup>

Il s'agit de quatre photographies extraites d'une série conçue par Jean-Loup Trassard, et intitulée *Juste absente*. Ces images ont été produites en réponse à l'un de ses romans, *Tardifs instantanés*, même si celui-ci n'en illustre, ni n'accompagne le propos, bien qu'il fût rédigé simultanément. L'écrivain photographe y expose et y explique tout au juste ses intentions, et les moyens mis en œuvre, mêlant récit autobiographique et fiction.<sup>597</sup> Que nous donnent donc à voir ces instantanés ? Ils sont le résultat d'un exercice où se dessine la part autobiographique de l'auteur, qui relate le fantôme d'une mère disparue lorsqu'il avait onze ans, mais aussi celle d'un écrivain qui décide de photographier cette absence en révélant les lieux où sa mère vécut et les objets qui composaient leur quotidien : « Les schèmes en jeu sont ceux, associés, du discontinu, du lacunaire, de l'instantané, de la vitesse, du cadrage, de la mise au point. »<sup>598</sup> [Fig. 100 - 103].

Littérature et photographie fusionnent alors en un mode d'exploration des souvenirs de l'auteur au sujet de sa mère : « C'est la mère de l'écrivain, du photographe, la juste absente, c'est lui qui a reconstitué la scène, voilà soixante ans qu'elle a reposé le tricot, la vie ôtée, brutalement, morte, elle avait trente-sept ans et demi »<sup>599</sup>, formant une œuvre constituée de « souvenirs trouvés dans sa mémoire

<sup>595</sup> BRASSAI, *Proust et la photographie*, op.cit., pp. 118-119.

<sup>596</sup> *Id.*, p. 26.

<sup>597</sup> Ce récit constitue en partie une œuvre qui procède elle aussi de la collecte, intitulée *Dormance* dans laquelle l'auteur, pendant près de onze ans, a écrit d'autres textes qu'il regroupe dans ce livre. Cf. Jean-Baptiste VRAY, « Jean-Loup Trassard : la dormance et la trace », in Danielle MÉAUX/ Jean-Baptiste VRAY [dir.], *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, col. Lire au présent, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2004, pp. 261-272.

<sup>598</sup> Entretien avec Blandine BENOÎT et Philippe ARBAIZAR, in *La campagne de Jean-Loup Trassard. Ecrits et photographies*, Paris, Bibliothèque Publique d'Information. Centre Georges Pompidou, 1992.

<sup>599</sup> Jean-Baptiste HARANG, « Profondeur de champs », article paru dans le journal *Libération* daté du 17 juin 2004.

comme des photographies trouvées dans une boîte. »<sup>600</sup> Sur la relation qu'il établit entre elles, Trassard explique qu'il réalise « de petits livres où l'écriture et la photographie ne viennent pas s'expliquer l'une l'autre, mais se rencontrent dans un espace intime pour dire chacune à sa façon un lieu, une campagne [...] Sans que l'une pratique déteigne sur l'autre, elles sont plutôt considérées quand l'une ou l'autre peuvent entrer en jeu. »<sup>601</sup> Ceci puisque : « Le souvenir cependant me reste aigu, animé – au sens propre – par la violence de la perte. »<sup>602</sup>



100 - 103. Jean-Loup Trassard, série *Juste absente*. 1987. Collection de l'auteur

Pour Jean-Bernard Vray, qu'elle soit de l'ordre du texte ou de l'image, l'écriture reste, chez Trassard, essentiellement topique, c'est-à-dire apte à représenter des lieux dont elle parle. C'est peut-être dans cet espace où l'image et le texte finissent réellement par se joindre. L'analogie entre le texte et l'image peut enfin résulter d'un geste similaire, un geste qui peut être comparé à celui « [...] d'écarter des branchages pour voir, c'est en rêverie, en questions, en recherche, en idées ou images qui

<sup>600</sup> Propos de Jean-Loup Trassard, cité in VRAY, *op cit.*, p. 266.

<sup>601</sup> Jean-Loup TRASSARD, « Sous les nuages d'argent », in Jean-Loup Trassard, revue *Prospectus* numéro hors série, Cognac, Le temps qu'il fait, octobre 1994.

<sup>602</sup> Jean-Loup TRASSARD, *Dormance*, Paris, Gallimard, 2000, p. 18.

surgissent, pousser une phrase au milieu des embûches, des ratures, qui se fraye un chemin [...] et révèle par fragments, détail précis ou perspective plus large mais floue, une existence. »<sup>603</sup> Cette analogie est d'autant plus importante que ces signes prennent tout leur sens dans la seule présence d'une trace, qu'elle soit écrite ou photographique. Dès lors : « ces brèves proses ont en commun avec les photographies d'être nettes quant à leur objet et cernées d'oubli, de silence, pour ce qui n'est pas à l'intérieur du cadre, l'instant d'avant et l'instant d'après. » Ce sont deux approches qui forment conjointement réceptacle : « comme deux paumes serrées pour puiser l'eau. »<sup>604</sup>

Nous allons à présent conclure ce premier point, en revenant sur la notion d'événement, élément essentiel de l'acte photographique, contigu de son empreinte. Si une photographie reste profondément imprégnée de son caractère indiciaire, en « adhérent » à son référent, c'est en le désignant directement qu'elle affirme son sens. Cette prégnance de l'indice est une force mystérieuse, qui rend à un objet ou à un être une présence unique dans l'image : « présence qui affirme l'absence. Absence affirmant la présence »<sup>605</sup>, de ce qui était là et qui n'aura plus jamais lieu. Cet paramètre est d'autant plus important qu'il nous invite, au contraire de l'idée commune voulant que l'image ne s'adresse qu'à celui qui la regarde. C'est oublier le fait que celui qui observe ait été un jour observé. Or, ce trouble naît de la question majeure provenant d'une rencontre, issue d'un étrange croisement dont le souvenir formerait alors l'alliage. Cet alliage résulte d'un croisement similaire promouvant le passage d'une image au statut « exclusivement » documentaire à celui d'ordre artistique. Ce passage reste également valable dans la rupture qu'André Rouillé décrypte comme le passage d'un « art des photographes » vers un « art-photographie ». Un art qui défend : « un emploi assumé, pleinement maîtrisé, et souvent exclusif, de la photographie. »<sup>606</sup> Comme il fut précédemment évoqué par l'exemple de la petite madeleine de Combray, nous retrouvons cette liaison implicite, surgissant par coïncidence, dans l'effet provoqué par l'épine d'Almeida Garrett et ce que Barthes définit comme *punctum* de l'image photographique.

---

<sup>603</sup> VRAY, *op.cit.*, p. 266.

<sup>604</sup> BENOÎT/ARBAIZAR, article cité in VRAY, *op.cit.*, p. 267.

<sup>605</sup> Je renvoie au texte d'Eugène Green traitant de la notion de présence dans la photographie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, intitulé « A la recherche de la présence cachée. La chambre des ténèbres », dédié pour l'essentiel à l'œuvre photographique d'Eugène Atget. Eugène GREEN, *Présences*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, pp. 39 -79.

<sup>606</sup> ROUILLÉ, *ibid.*, p. 450.

Cette clef semble ici expliquer comment peut se manifester le sentiment de saudade vis-à-vis d'une photographie. Il ne nous reste qu'à en déterminer une possible raison. Si l'idée de punctum barthésien reste avant tout de l'ordre de la désignation (et non de l'expression), c'est également en partant du principe que la photographie « pointe du doigt un certain vis-à-vis et ne peut sortir de ce pur langage déictique. »<sup>607</sup> Le *punctum* désigne en latin une piqûre, un point. De ce nom dérive le verbe *pungir*, dont on retrouve la mention dans le vers de Garrett. Dans une photo, il est « ce hasard, qui en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) », comme nous le montrent les exemples de Fidel Castro, *L'homme aux ailes de pierre*, photographié par Agnès Varda [Fig. 104], ou encore celui du président Juscelino Kubitschek aux ailes [J.K com asas ] de Flavio Damm [Fig. 105].<sup>608</sup>



104. Agnès Varda, *L'homme aux ailes de pierre*. 1962.

Tirage argentique. Collection particulière

105. Flavio Damm, *JK com asas*. 1948. Tirage argentique.

S'il s'agit d'un hasard à coup sûr volontaire qui intervient dans la photographie de Flavio Damm voulant que les ailes de l'aigle de pierre surplombent le président brésilien Kubitschek, figure mythique du miracle économique brésilien mis en œuvre avant le putsch de 1964, celui-ci rend cette image encore plus équivoque. Il ressort néanmoins de ces deux exemples que le punctum reste donc profondément tributaire du hasard, son sens prend d'autant plus d'ampleur qu'il vient souligner de manière implicite et subtile, la contradiction réunissant plusieurs éléments hétérogènes

<sup>607</sup> *Ibid.*

<sup>608</sup> Roland BARTHES, *La chambre claire*, op.cit., p. 45.

(l'homme et la pierre). La force et la surprise du punctum expliquent ainsi que sa présence n'est pas volontaire, intentionnelle, mais surgit tel « un coup de dés ». Tout comme le punctum se distingue du studium, intrinsèques de l'image, le *spectator* diffère de l'*operator*. Contrairement au *studium*, cet « intérêt vague, lisse, irresponsable qu'on a pour des gens, des spectacles, des vêtements, des livres, qu'on trouve bien. »<sup>609</sup>

Le punctum est un détail, isolé et particulier : « qui m'attire ou me blesse » et vient ainsi défier la photographie dite unaire, dont l'unité de composition est réduite à sa toute simplicité, et dépourvue de tout éléments inutiles, confinée à sa plus extrême banalité : « lorsqu'elle transforme emphatiquement la réalité sans la dédoubler, la faire vaciller. Dans ces images, pas de punctum : du choc – la lettre peut traumatiser – mais pas de trouble. »<sup>610</sup> Détailler, c'est différencier, distinguer, opérer de nouveau la « coupe », mais dans un sens inversé étant donné que « le détail disloque aussi le tableau, non seulement en ce qu'il en isole un élément où se noie le tout, mais surtout en ce qu'il défait le dispositif spatial réglé qui doit, tout au long de l'histoire de la mimésis en peinture, gérer la relation physique du spectateur au tableau de façon à ce que ce dernier fasse tout son " effet " de la distance convenable. »<sup>611</sup>



106. Walker Evans, *Interior of a portuguese house*, 1930  
Tirage argentique. Los Angeles, The Paul Getty Museum

<sup>609</sup> *Id.*, p. 48

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>611</sup> Daniel ARASSE, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 387.

Spectateurs, nous ne cherchons le détail, mais c'est bien le détail qui nous interpelle. Néanmoins, à la différence du détail en peinture, le détail photographique ne dépend pas de la seule volonté de son créateur. Comme nous pouvons l'observer dans cet exemple de Walker Evans, *Interior of a portuguese house* [Intérieur d'une maison portugaise] photographié en 1930, sa valeur peut naître par exemple de la confluence ambiguë des cadres photos dissimulés derrière la plante verte, *contaminante* du champs de l'image, derrière laquelle surgit la pique d'un drapeau américain [Fig. 106]. Ou d'une coïncidence, toujours tributaire au hasard instantané, tel l'œil stupéfait de *La mouette* manquant de se briser le bec sur l'objectif de Sarah Moon [Fig. 107].



107. Sarah Moon, *La mouette*, 1998 Tirage argentique.  
Paris, Maison Européenne de la Photographie

Le studium exige un savoir, « une sorte d'éducation qui me permet de retrouver l'*operator*, de vivre les visées qui fondent et animent ses pratiques, mais les vivres en quelque sorte à l'envers, selon mon vouloir de Spectator. »<sup>612</sup> Or, c'est le désir d'interprétation qui pose source problème dans notre rapport à l'image. Sur ce point, Barthes est catégorique : la photographie est dangereuse dès le moment où elle se retrouve dotée de « fonctions, qui sont pour le photographe autant d'alibis. Ces fonctions sont : informer, représenter, surprendre, faire signifier, donner envie. »<sup>613</sup> Autant de prérogatives, que nos stratégies de communication contemporaines ne cessent d'amplifier. Reste au spectateur de les recevoir : « avec plus ou moins de plaisir » par son studium, tout en se maintenant étranger à la jouissance et à la douleur.<sup>614</sup>

<sup>612</sup> Cf. Roland BARTHES, *id.*, p. 51.

<sup>613</sup> *Ibid.*

<sup>614</sup> *Ibid.*



La rupture qui intervient dès la fin des années soixante, marque ainsi profondément tant les pratiques puisqu'en légitimant les usages, elle en dénonce parallèlement les mythes. Tout comme la présence du punctum dans l'image la « délivre » de son statut unaire, il est intéressant de souligner également le fait qu'il constituait au Moyen-âge un signe rythmique guidant et modulant la déclamation du chant liturgique. Dans le système d'annotation du chant grégorien, il constituait ainsi à une note isolée composant un neume, (du grec *pneuma*, souffle) petite formule mélodique et rythmique particulière appliquée à une syllabe. Or, ce système d'annotation, apparu à partir du IX<sup>e</sup> siècle, dans un manuscrit allemand daté de 829, présente à l'origine un ensemble de signes contigus et annotés au-dessus du texte, permettant alors d'interpréter une mélodie mémorisée « d'oreille », dont étaient cependant exclues toutes les indications relatives à la hauteur des notes ou de rythme, connues dorénavant sous la notion de « tempo », constant tout au long de l'exécution d'un chant ou d'une mélodie [Fig. 108].<sup>615</sup>

L'un des accents des plus notables de La chambre claire demeure donc dans le célèbre passage du jardin d'hiver, où Barthes redécouvre à travers le visage de cette petite fille le souvenir de sa mère. Véritable « image cristal », sa contemplation révèle deux aspects liant le spectateur, le photographe, et l'image. L'un visuel, fragmentaire, disloque tout en tentant de la recomposer, l'image de sa mère absente dans ses moindres détails, tels que son visage ou la pose de ses mains. L'autre, de nature empirique, nous situe dans un rapport de passage du temps : une véritable remontée du temps. Si la lecture du punctum reste rapide, sa compréhension, en revanche, n'est pas forcément simultanée et immédiate. L'intensité est d'autant plus forte que sa présence surgit donc par surprise. En effet, si certains détails peuvent nous poindre, c'est parce qu'en contrepartie, on accepte de se livrer, d'être touchés. La perception du punctum (à la différence du studium, dont l'interprétation suppose a priori un savoir) reste dépendante alors de deux facteurs essentiels : pour être perçu en tant que tel, il se doit d'être autonome, libre de toute intention, pouvant

---

<sup>615</sup> Parce que le chant du texte liturgique s'énonçait alors en latin d'un ton neutre, un système scriptural d'accentuation fut progressivement introduit pour moduler la déclamation, tant par l'usage de l'accent aigu reconnaissable par le signe de la *virga* – de forme verticale tombant sur la syllabe accentuée – que de l'accent grave, codifié par un petit trait simplifié, le *tractulus*, ou encore par un simple point, punctum – de forme généralement carrée ou de losange –, afin de régulariser les cadences, notamment sur les finales d'incises et les fins de mots. Le punctum garde une valeur légère, neutre alors que les notes correspondantes se fondent en un mouvement collectif qui peut donc être rapide. À l'inverse, le *tractulus* a une valeur syllabique pleine, où chaque note du mouvement doit être prononcée individuellement, de manière plus lente.

apparaître alors « dans le champ de la chose photographiée comme un supplément à la fois inévitable et gracieux. »<sup>616</sup> Et dépendre, en outre, de l'intérêt que nous pouvons lui accorder.

Cette photographie n'a d'autant plus de valeur pour Barthes qu'elle n'existe que pour ses propres yeux, dans toute son unicité car « elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science [...] Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente. »<sup>617</sup> Cet instant reste difficilement transcrit par les mots. Et Barthes lui-même de l'accepter : « Il arrive que je puisse mieux connaître une photo dont je me souviens qu'une photo que je vois, comme si la vision directe orientait à faux le langage. »<sup>618</sup> Et de la même façon que le narrateur de la Recherche invite son esprit à retrouver la sensation nouvelle qui réactive sa mémoire, cette entreprise s'avère une lutte délicate et douloureuse envers lui-même : « tendu vers l'essence de son identité, je me débattais au milieu d'images partiellement vraies, et donc totalement fausses. »<sup>619</sup> Cette crainte douloureuse de l'oubli se transmet également dans le vers poétique, observée avec lucidité par Miguel Torga dans le poème intitulé *Memoria* :

« Il la laisse s'appauvrir. Maintenant  
C'est un miracle vide.  
L'âme, qui était l'écorce de cet arbuste,  
Le poète l'a gardée

Ils lisent à peine son poème  
Émus,  
Les larmes, brûlées, ont donné des vers  
Et en eux elle renaît à chaque heure.

Les yeux, les cheveux, la peau blanche,  
La figure gentille de porcelaine...  
Que de souvenirs incertains !

Seule moulée dans le bronze de la beauté  
La vie continue,  
Entre la mort et le poète interrompue. »<sup>620</sup>

---

<sup>616</sup> BARTHES, *id.*, p. 80.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>618</sup> *Ibid.*

<sup>619</sup> *Ibid.*, p.103.

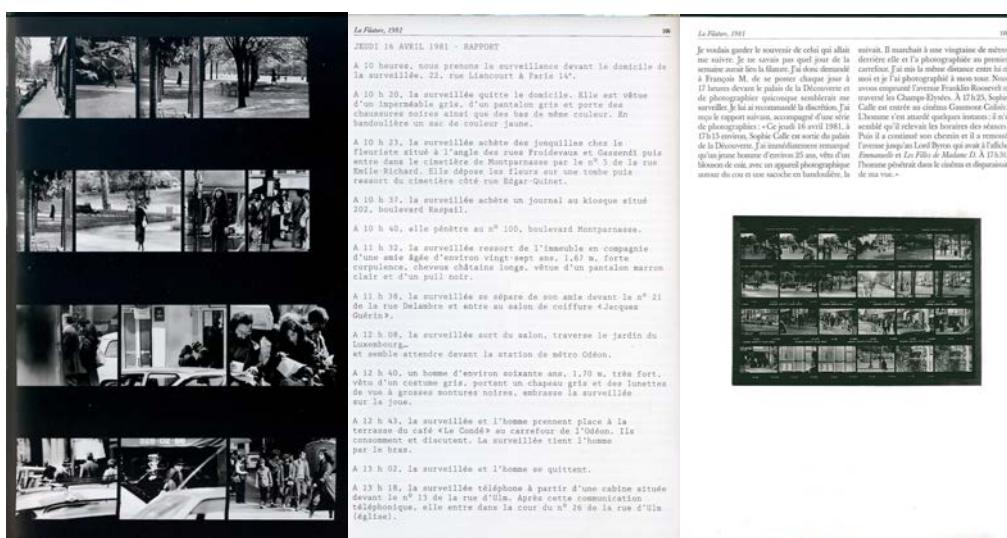
<sup>620</sup> Je traduis : « Deixem-na apodrecer. Agora/ E um milagre vazio./ A alma, que era o cerne desse arbusto, O poeta guardou-a./ Leiam apenas o poema dele,/ Enternecidos./ As lagrimas, queimadas, deram versos/ E neles ela renasce a cada hora./ Os olhos, os cabelos, a pele branca,/ A figura gentil de porcelana.../ Que lembranças



### 3.2. Le jeu du voile

Le chapitre précédent s'est clôt par cette inquiétude formulée par Roland Barthes lorsque nous sommes amenés à vérifier la véracité d'une photographie à l'instant même où nous l'observons. Risque contredit paradoxalement par le souvenir même de l'objet que nous maintenons présent à la lumière de notre mémoire. C'est autour de cette mémoire que nous orientons une réflexion, en abordant l'un des aspects qui se rapporte, en premier lieu, à la photographie d'ordre documentaire bien que cet ordre, comme nous le constaterons, se soit inoculé durant les trente dernières années, à travers la photographie d'ordre artistique.

Photographie dont la pratique finit non seulement par assumer entièrement l'usage du médium en soi, mais qui s'est également approprié progressivement tout un ensemble de photographies déjà existantes, réutilisées au sein de projets dont le dessein particulier visa à en réactualiser notamment le contenu tout en détournant leur usage et leur valeur initiale. C'est une posture que l'on peut observer par exemple dans la suite photographique de *La filature* réalisée par Sophie Calle en 1978, à travers laquelle l'artiste photographe décide de se mettre en situation, suivie au fil des jours, par une détective engagé par un proche (sa mère) jusqu'au moment où elle décide d'interrompre le contrat qui les lie [Fig. 110 – 111].



110-111. Sophie Calle, *La filature*, 1978  
Textes dactylographiés et planches contacts. Collection de l'artiste

L'ambiguïté réside de plus dans le caractère quasiment schizophrénique du processus l'œuvre, puisque ni les photos, ni les textes ne soient, au demeurant, le fruit du travail de l'artiste, maintenue en quelque sorte en dehors, extérieure à elle-même, *ex-situ*. La seule marque de son intervention intervient alors dans l'acte de classer, d'ordonner au fil du parcours chaque source, réactualisant progressivement son parcours. Partant d'un épisode de sa vie lors duquel elle ressentit une profonde solitude, elle déambule à travers la ville, tout en étant consciente du jeu d'être poursuivie par celui qui lui est alors invisible. L'expérience de sa solitude ouvertement est ici donnée à voir comme par *anticipation* à autrui : ici, point de punctum. Et évidemment, point de saudade.

Comme nous l'avons observé auparavant, le punctum ne résulte ni d'un acte volontaire, ni d'un arrangement (un photomontage), ni d'un quelconque artifice extérieur dont la présence, tout en l'annulant, en affecterait l'essence, comme cela se perçoit lorsque nous avons affaire à telle une photo peinte ou retouchée.<sup>622</sup> Nous poursuivons ce sentiment de saudade, abordé ici sous un angle nouveau : la rivalité qui oppose les souvenirs passés de ce que nous avons perdu ou qui nous reste absent et le regard présent, dès que l'on regarde une image qui consigne ce souvenir, est ainsi évoqué à travers un court poème de Miguel Torga, *La chambre obscure* [*Câmara escura*]. L'auteur y décrit l'angoisse qu'il affronte face à la fugacité du temps, elle-même latente, qui surgit lorsque l'image se révèle :

« Lentement/ Heure après heure/ Jour après jour/ Comme si le temps fut un bain acide/ Je vais voir avec une netteté profonde/ le négatif de la photographie. [...] À cette ombre de se voir doublé/ D'un tissu de noirceur qui dément/ La clarté nue de l'autre côté. »<sup>623</sup>

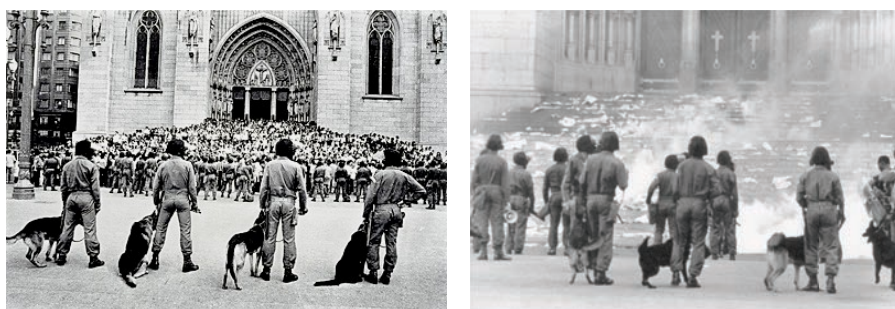
L'une des qualités de la photographie est d'être une image-double : elle combine à la fois un temps présent (de l'acte à la perception) et un temps passé (celui du souvenir). L'une des spécificités du temps présent d'une image réside justement

<sup>622</sup> Je renvoie à la description de Roland Barthes d'un daguerréotype anonyme daté de 1843 qui nous présente : « en médaillon, un homme et une femme, coloriés après coup par le miniaturiste attaché à l'atelier du photographe : j'ai toujours l'impression que, de la même façon, dans toute photographie, la couleur est un enduit apposé ultérieurement sur la vérité originelle du noir et blanc. La couleur est pour moi un postiche, un fard (tel celui dont on peint les cadavres). » BARTHES, *La chambre claire*, op.cit., pp. 127-128.

<sup>623</sup> Je traduis : « Devagar,/ Hora a hora,/ Dia a dia,/ Como se o tempo fosse um banho de acidez, Vou vendo com mais nitidez,/ O negativo da fotografia. [...] A este assombro de se ver forrado/ Duma pano de negrura que desmente/ A sua claridade do outro lado. » MIGUEL TORGA, « Câmara escura », in *Orfeu rebelde*, Coimbra, 1968, pp. 14-15.

dans le fait qu'elle fait aussi bien appel à un futur immédiat (lors de sa révélation), tout en se référant à un temps passé de ce qu'elle vient d'enregistrer. Cette duplicité temporelle conduit ainsi Roland Barthes à opérer, progressivement, une légère modification dans la conception même du terme de *punctum* : il surgit alors chez l'auteur cette conscience du temps photographique, définie par la notion du « ça à été ». Elle appuie ainsi l'idée d'un temps qui se déroule en continu depuis le passé qui n'est lui-même qu'un présent ancien, succédant naturellement au passé ; ce « ça » est pour Barthes une chose qui adhère (comme le référent) à une réalité matérielle : « cet objet a bien existé et il a été là où je le vois. » Il précise : « je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. [...] Le nom du noème de la photographie sera donc : " ça a été ". »<sup>624</sup>

Or, c'est parce que cette notion de « ça a été » de l'objet reste, au demeurant, assujettie au réel, comme une évidence, que nous le croyons vivant. Pris comme par surprise, durant un laps de temps, nous prenons conscience que l'objet a bien existé ; qu'il « a été » mais il « n'est plus ». <sup>625</sup> Toute l'intensité de cet effet est contenue dans l'exemple de ces deux photographies du photographe-reporter Juca Martins, prises lors d'une manifestation à São Paulo en 1978 [Fig. 112 - 113].



112-113. Juca Martins, *Manifestação contra o custo de vida*, 1978  
Tirage gelatino d'argent tonalisé, 36,8 x 51,5 cm. São Paulo. Instituto Moreira Salles

De la même façon que le portrait de Lewis Payne vient pointer l'œil émotif de Barthes, l'intensité de l'événement est ici d'autant plus vive dans la première épreuve, que la tension de la scène est ici accentuée par chaque groupe de personnes statiques devant le porche de la cathédrale de São Paulo, en attente. Nous supposons que l'affrontement est sur le point d'advenir, d'éclater. Nous accompagnons dès lors le

<sup>624</sup> BARTHES, *op.cit.*, p. 177.

<sup>625</sup> Barthes cite l'exemple du portrait de Lewis Payne par Alexander Gardner. Condamné à la pendaison : « La photo est belle, le garçon aussi : c'est le studium. Mais le *punctum*, c'est : il va mourir. [...] La photographie me dit la mort au futur. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence. » *Id.*

déplacement du photographe réalisant une seconde prise plus rapprochée, à la suite de la dispersion de la foule. L'intensité de cet instant est alors perceptible dans l'issue même de cette confrontation : les soldats sont proches du portail d'entrée, les gaz fumigènes s'échappent, l'amas de papiers nous renseigne sur la confusion régnante. Cette photographie ne semble vouloir ici ni prouver, ni rendre visible l'affrontement, mais son issue violente. Pour Dubois, elle est le résultat d'un écart, partagée dans un entre-deux, qui nous sépare de l'objet sensible et de sa représentation :

« La photo, dans un tel moment, intense et essentiel, se vit comme le lieu exact d'un écart, d'une faille entre la représentation (cosa mentale) et les choses du monde. Elle s'éprouve comme la marque d'une schize entre le réel et l'imaginaire. Le moment de l'attente, [...] parce qu'il est celui-là même de l'entre-deux, il est entre un réel qui n'est déjà plus là, qui a été emporté par le temps qui passe, et une image qui n'est pas encore là, qui va advenir, dans un temps proche ou lointain, mais nécessairement ultérieur. L'image latente ne peut donc être qu'une image doublement rêvée : de ce qui n'est plus et de ce qui n'est pas encore. Elle est l'incarnation de la distance même qui fonde la photographie. »<sup>626</sup>

Nous pourrions dès lors ouvrir la question en supposant que cette stupeur naisse au moment même de la révélation de l'image, par son apparition latente :

« Ce temps de latence est celui d'une troublante existence de l'attente, d'une épreuve singulière de la distance [...] On est dans un battement du temps et on ne peut rien y faire. Et tant qu'on est dans cet entre - deux, tous les doutes sont permis, et les flottements, et les illusions, les espérances, les croyances, les fictions. L'image, encore virtuelle, fantasme d'image, ne cesse pas de courir tous les risques, tous les rêves. »<sup>627</sup>

Cette « mise en boîte » de l'objet s'inscrit dès lors dans une mise en abyme du temps, s'émanant elle-même ainsi de façon particulièrement surprenante lorsque nous faisons face à sa représentation. Si l'image ne cesse de « courir tous les risques, tous les rêves », *Les Robes de mariées* photographiées par Valérie Belin nous invitent

---

<sup>626</sup> DUBOIS, L'acte photographique, *op.cit.*, pp. 105-106.

<sup>627</sup> *Id.*



ici tentés à redonner corps à ces secondes peaux éphémères . Néanmoins, ces figures mortuaires, inhabitées, nous renvoient *a contrario* vers une cruelle sensation de finitude. Des vêtements d'un temps révolu, présentés dans leur boîte-cercueil recouverte de papier. La dimension imposante de chaque photographie (120 x 200 cm), le traitement de la lumière par contrastes denses et violents de chaque modèle tranche avec l'aspect des tissus usés, épuisés à force d'avoir été trop portés, et dont le lent processus de décomposition est paralysé par l'image. [Fig. 114 - 115].



114-115. Valérie Belin, *Les robes de mariées*, Tirage argentique, 120 x 200 cm chacun.  
Calais. Musée de la dentelle

Remarquons que cet effet de stupeur n'est pas spécifique au seul médium photographique mais également filmique, intervenant au sein de la propre matrice de l'image, source - empreinte de l'instant, instant fugitif de sa disparition. Nous pouvons l'observer par exemple dans l'une des séquences du film *Roma*, réalisé par Federico Fellini en 1972, durant laquelle une équipe composée d'ingénieurs de travaux publics et de deux archéologues plongent dans les entrailles de la ville, percées par d'un long tunnel [Fig. 116 - 124]. Entrant par hasard, au creux d'une faille, dans une salle rappelant la *cena* d'un temple romain, dont les murs et les pilastres sont recouverts de fresques, ils découvrent progressivement une suite de personnages, disposés en frise, à la lumière de leurs lampes torches. Or l'intensité de la scène intervient au moment même où chaque fresque commence à se recouvrir d'un voile, se déroband de notre regard, comme heurtée, aveuglée par la lumière électrique. Aucune sauvegarde



n'est possible : éphémères et fragiles, les images s'enfuient en un cours instant, détruites à jamais par la lumière qui les révéla. Le visible devient invisible, maintenu dans la seule mémoire de ceux qui ont pu les contempler.

Nous citons cette séquence dans la mesure où non seulement cette possibilité de passage temporel n'est pas circonscrite au seul champ de la photographie mais peut aussi traduite par l'écriture cinématographique. Puisque de la même manière que les fresques se recouvrent d'un voile définitif, toute photographie : « au moment où elle se prend, renvoie à jamais son objet au royaume des ombres. »<sup>628</sup> Mais aussi parce qu'elle reste particulièrement emblématique d'un type d'image, que Gilles Deleuze nomme une *image cristalline* – terme qui sera commenté dans le prochain chapitre –, constituant le pendant de ce que nous avons nommé antérieurement une image-saudade.



116 -124. Federico Fellini, *Roma* 1972, Film 35 mm, couleur. Plans extraits de la séquence du voilement des fresques

Par sa capacité à effectuer un passage entre trois temps différents, réunis en un seul moment, la présence de la saudade peut être ainsi activé par la simple vue d'une photographie dont l'un des référents vient éveiller le souvenir de l'objet distant

<sup>628</sup> *Ibid.*

auquel il se rapporte. Un second passage vient ainsi s'effectuer depuis une photographie « réelle » – c'est-à-dire physique, palpable et visible en un temps actuel –, vers une image mentale, laquelle vient également s'additionner à d'autres images, le tout s'enchaînant en un mouvement dont la finalité remémore un objet et une expérience passée. Cet enchaînement multi-temporel de l'image est donc perçu différemment selon les théoriciens qui tentèrent de le définir à travers le mécanisme de notre mémoire, engendré par notre réception de l'image : ainsi, le « ça-a-été » barthésien, fut récemment remis en question par André Rouillé, lui préférant la notion de « ça- s'est-passé » proposé par Henri Bergson.

Bergson associe la perception et le souvenir en une même unité, ne renvoyant pas à une image unique mais à une succession d'images. Le processus mis en œuvre va, en conséquence, déterminer toute une série de circuits, partant d'un objet pour y revenir. Ces cercles produits s'élargissent à mesure qu'ils atteignent les niveaux les plus profonds de notre mémoire. Nous pourrions ainsi utiliser pour métaphore celle des ondes formées suite au jet d'une pierre lancée dans une marre. Parler d'une notion telle qu'un « ça-s'est-passé » revient à considérer le temps, et plus précisément le présent, non pas comme ce qui « est » mais comme « ce qui se fait ».<sup>629</sup> C'est quitter ainsi ce qui s'apparente au régime référentiel pour celui de l'événementiel. Cependant, la coupure entre ces deux modes n'est pas toujours aussi tranchante.

Nous allons à présent nous concentrer sur deux questions relatives à la production photographique contemporaine des quarante dernières années, tant en France qu'au Brésil. La première, en continuité de notre propos, se rapporte à la notion de passage, et explorera plus précisément ici ce passage de la photographie d'ordre documentaire à celle d'ordre artistique. Cette approche nous conduira directement vers l'étude du lien unissant le sentiment de *saudade* à l'image photographique, à travers ce que nous pouvons nommer dès à présent une nécessité de l'archive, ou précisément une pratique archivistique de l'archive. Selon André Rouillé, le passage d'une photographie-document à une photographie d'art fait écho à un phénomène plus général, survenu tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Ce passage s'inscrit dans une époque qui annonce une mutation, contradictoire, des sociétés issues de

---

<sup>629</sup> ROUILLÉ, *op.cit.*, p. 290.

l'ère industrielle vers celles de l'information, en quête d'« images-choc » représentant les bouleversements du monde.

Perçues comme le parfait reflet d'une réalité tronquée et incertaine, ces images tendent à n'être diffusées, en premier lieu, qu'en raison de leur valeur expressive. Cette contradiction reste toujours présente dans le développement des réseaux de communication numériques qui ont aboli la dimension spatiale et temporelle de l'image. Parallèlement, de nouveaux champs d'études ont contribué à rendre compte de l'exploration de recherches photographiques originales. Nous verrons comment ce recours au médium photographique est intervenu dans une démarche questionnant et critiquant la photographie comme simple preuve du réel enregistré. À la différence de Rouillé, François Soulages aborde ce médium selon des angles plus spécifiques : il n'entend pas dresser une histoire de la photographie de façon linéaire et évolutive, mais préfère au contraire en dégager les principaux enjeux, en se concentrant sur l'ontologie de l'image photographique. C'est comprendre par exemple comment la notion de « photographicité » peut changer notre perception de l'image? Pour y répondre, Soulages tente de définir ce qui pourrait être de l'ordre du « sans - art » et de son passage à l'art ». Sur quels critères ce passage peut-il se fonder et comment relève-t-il de l'idée de photographicité ?

En ce qui concerne la question du « sans - art », Soulages se réfère au photographe Marc Pataut qui réalisa une série de photographies dans un hôpital psychiatrique et dans laquelle il n'a collaboré que de « l'extérieur », laissant le soin des prises de vues à des enfants présentant des troubles moteurs.<sup>630</sup> N'ayant été ainsi préoccupés ni par l'acte de photographier, ni par une quelconque peur de lisibilité de l'image, l'appareil photographique est ici devenu un moyen d'exploration et d'expérimentation.   tant donné que tout le dispositif mis en œuvre fut essentiellement de manière à percevoir le premier objet directement visible à travers l'objectif, à savoir leur corps, cette œuvre reste forte et dérangeante à la fois, tout comme elle vient bouleverser, depuis l'intérieur, nos habitudes visuelles et notre rapport à la photographie elle-même. De même que l'empreinte photographique et son caractère indiciaire naît d'un enregistrement irréversible, ces photographies restent aussi « insaisissables », puisque le photographe reste entièrement extérieur, n'intervenant que de manière indirecte.

---

<sup>630</sup> François SOULAGES, *Esthétique de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2005, pp. 142-150.

Un trouble intervient. Ces photos témoignent de cette impossibilité d'attribution des images à ceux qui les ont créées, car réalisées par des enfants « anonymes », l'intention photographique n'est ici compréhensible dans sa simple action d'enregistrement. Or, si l'absence de toute indication de lieu, des soucis de cadrage et de composition apparente chaque image à une photographie « ratée », elles s'affranchissent paradoxalement des prérogatives esthétiques d'une image jugée belle parce que « réussie », bien composée et donc souvent profondément connotée. Cependant, ces photographies sont parfaitement lisibles dans leur ensemble, et démontrent comment ce passage du « sans - art » à « l'art » peut être possible : c'est l'intervention de l'artiste lui-même, restreint à son propre projet de les regrouper, qui leur donne existence. Ainsi, ce qui relève pour Soulages du « sans - art » ne relève, au demeurant, ni d'une intention, dans son projet ou dans sa aspiration artistique. Selon lui, la plupart des photographies relèvent de cette catégorie. Selon Marc Pataut, l'un des aspects importants de son travail réside dans le fait que ces photos ne « captent ni le réel, ni le sens, mais donnent tout simplement à voir [...] elles sont anti-anecdotiques, elles sont avant tout poétiques. »<sup>631</sup>

D'un autre côté, ce que Soulages entend par la notion de « photographicité », la part photographique de l'image : « c'est considérer, outre l'existence d'une photographie réelle, sa dimension du possible. »<sup>632</sup> Ce concept abstrait ne peut naître que dans la tension existant entre deux réalités, l'une physique par l'irréversibilité de l'empreinte négative, sans aucun pouvoir d'intervention interne au moment même de son enregistrement. L'autre, temporelle, par son procédé de reproduction inachevé, étendu à l'infini. Le seul arrêt de cet inachèvement, dans sa forme la plus radicale, induit la destruction de son support d'empreinte négatif. C'est de cette possibilité de destruction, voire d'autodestruction, et finalement de disparition de l'image qu'il va s'agir de traiter à présent. Et ceci, à partir d'un des caractères des plus énigmatiques, sinon des plus ambiguës de la photographie, à savoir sa dimension et sa valeur *archivistique*.

L'image perçue en tant qu'archive (sans aucune distinction a priori entre le régime documentaire et le régime artistique de l'image) nous mène à interroger cette présence de *saudade*, consignée ici au fond de l'image, induisant autant un possible

---

<sup>631</sup> *Id.*, pp. 150 -151.

<sup>632</sup> *Ibid.*, pp. 107-134. Ceci en référence notamment à Tzvetan Todorov, pour lequel il existe dans la littérature une propriété abstraite, la littérarité, singularité propre du fait littéraire.

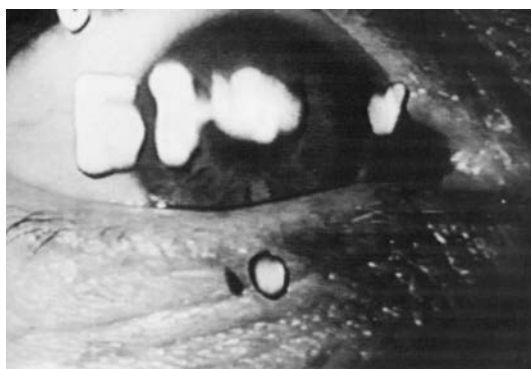
écart de temps, par sa lecture anachronique, qu'un possible écart de sens. Cet écart est une sorte d'entre-deux, situé dans l'intervalle qui sépare la réception d'une image et notre jugement esthétique, validation finale du contenu qu'elle re-présente, depuis l'instant de sa captation vers le lieu de sa monstration. Que désigne ici cette monstration ? Jean-Luc Nancy estime à ce propos :

« Ainsi, l'image est d'essence monstrative ou "monstrante". Chaque image est une monstration [...]. L'image est de l'ordre du monstre : monstrum, c'est un signe prodigieux (moneo, monestrum) qui avertit d'une menace divine [...] C'est ainsi qu'il y a une monstruosité de l'image : elle est hors du commun de la présence parce ce qu'elle en est l'ostension, mais comme exhibition, comme mise au jour et mise en avant. »<sup>633</sup>

L'œuvre photographique d'Eric Rondepierre en est ici d'autant plus significative qu'elle procède ici à rebours ; bien différente d'une mémoire proustienne involontaire, mais bien d'un inventaire archivistique, elle passe ainsi d'un photogramme filmique, déformé ou altéré chimiquement, vers une photographie consignante ce processus en cours de dégradation. Travaillant à partir de films d'archive muets, Rondepierre explore toutes les possibilités plastiques et les registres formels de décomposition qui lui sont offerts : visages morcelés, craquelés, évanescents et s'évaporant tel cet œil contaminé par un signe inoculé sur la rétine, au cours de son apparition [Fig. 125 - 126].



125. Eric Rondepierre, *R433A*, 49 x 70 cm, 1995. Tirage argentique sur aluminium



126. Eric Rondepierre, *You must see it to believe it*, 40 x 60 cm, 1991. Tirage argentique sur aluminium

<sup>633</sup> Jean-Luc NANCY, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2005, pp. 46-47.

Si la méthode employée peut se confondre avec celle de l'archivage – en fonction du titre même de certaines épreuves, par la reprise du numéro d'inventaire du film, ou d'une phrase superposée sur l'image –, elle trouve pour explication le fait que ces photographies adoptent le parti pris de conserver la matière de l'image suivant son état de détérioration, afin de pouvoir lire et déchiffrer l'énigme de son contenu devenu illisible – image et intertitres confondus. Elle disparaît, comme stupéfiée dans son dernier souffle muet [Fig. 127].



127. Eric Rondepierre, *W1930A*, 70 x 105 cm, 1995. Tirage argentique sur aluminium

Ainsi, Eric Rondepierre crée à partir de toutes ces détériorations « naturelles » un catalogue de formes visuelles autonomes qui mettent à l'épreuve toute nouvelle tentative de pleine adhérence de ces photographies à leurs référents originaux. Cet exemple de posture nous amène à appréhender alors l'image dans sa fonction à la fois matérielle et symbolique d'archive, en tant qu'empreinte mnémonique de l'événement. La question reste donc de savoir comment, au-delà de sa fonction documentaire, elle devient elle-même un objet de *saudade* réactivé. Précisons ici brièvement la distinction qui existe entre l'archive et la trace. Si le concept d'archive reste particulier, celui de trace en revanche est général, vaste et sans limites. La trace résulte d'une expérience, celle d'imprimer ou d'écrire sur un support donné. Évidemment, l'archive résulte d'une trace (écrite, photographique).

Les deux notions sont intimement liées, mais expriment néanmoins une divergence : la trace est libre, en soi, de toute intention. Seule une intervention extérieure en modifie le caractère et le sens, comme cela se pose dans le cas du photomontage ou de la correction d'image numérique. Au contraire, l'archive n'existe pas sans trace : en tant que trace, l'archive suppose une intention de l'ordre de

l'appropriation, de la conservation, voire de la réappropriation. Organisée, classée, contrôlée : « il n'y a pas d'archive sans pouvoir politique. »<sup>634</sup>

Le terme d'archive provient du grec *arkheion*, lieu réservé à ceux qui avaient un intérêt politique pour la cité, afin de pouvoir y déposer tout document important ou compte, géré par des administrateurs reconnus pour remplir cette fonction. Une fonction que l'on retrouve aujourd'hui indirectement dans l'œuvre de Christian Boltanski : en dissimulant volontairement (ou jouant de sa dissimulation) son contenu, mis en *réserve* – souvent évocateur d'une profonde blessure –, dans des boîtes de fer (geste qui n'est pas sans évoquer la coutume de ranger ses photos de familles dans des boîtes de biscuit) collectées et accumulées dans l'espace, celles-ci s'apparentent ainsi à de véritables sculptures mnémoniques au contenu virtuel, ou du moins inconnu.

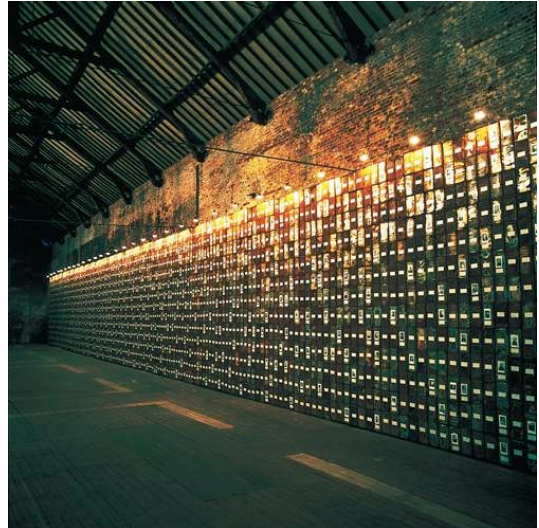
Ces colonnes dissimulent du regard ce qui ne peut être vu. Leur dans l'espace nous rappelle celui d'un théâtre de la mémoire contemporain [Fig. 128]. Ou faisant directement « corps » avec l'espace architecturé, comme nous le montre l'exemple suivant d'une installation où l'idée même de mémoire est détournée dans ce qui s'apparente à un véritable mur des lamentations. Elle tend ainsi à nous tenir en alerte de barbarie, mais surtout de l'oubli [Fig. 129].



128. Christian Boltanski, *La réserve des Suisses morts*, 1991  
Installation. Boîtes de zinc galvanisé.  
Paris. Galerie Gyslaine Hussenot

---

<sup>634</sup> Jacques DERRIDA, *Mal d'archives*, Paris, Galilée, 2005, p. 27



129. Christian Boltanski, *Les Registres du Grand-Hornu*, 1997, Installation photographique Collection MAC's, Propriété de la Communauté française de Belgique

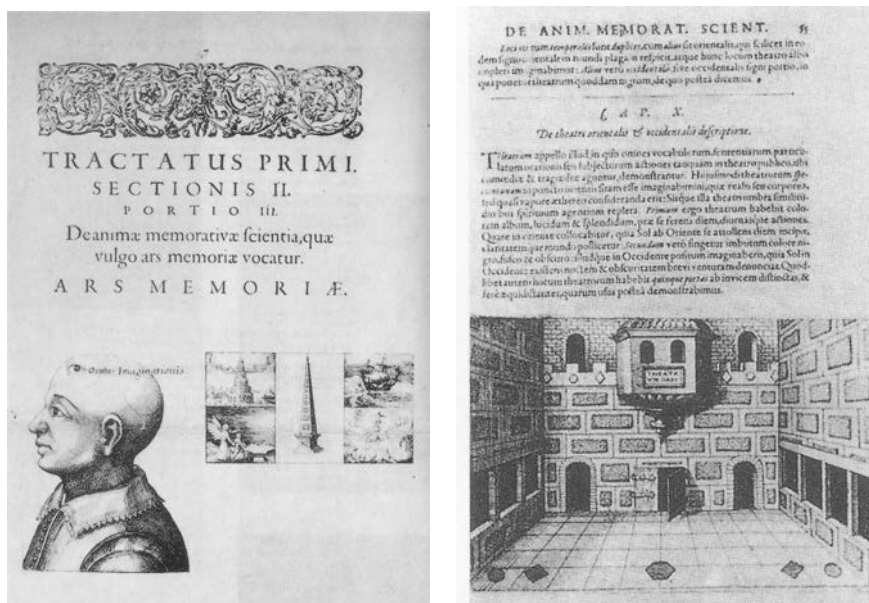
Il est intéressant d'observer que cette lutte visuelle contre l'oubli – à travers un tel dispositif mnémotechnique fortement théâtralisé mis en œuvre par Boltanski –, s'inscrit dans une tradition déjà décrite par Cicéron au V<sup>e</sup> siècle av. J.C par l'usage de tablettes de cire utilisées par l'orateur afin d'assurer et parfaire son art déclamatoire.<sup>635</sup> Exercé tout au long d'une longue préparation qui consistait alors à cumuler au sein de sa mémoire toute une somme rhétorique, défendue face à son auditoire, l'orateur prenait place, alors, seul sur le proskenion du théâtre antique, face à son public. Son traité *De oratoriæ* fut si important que nous en retrouvons encore toute l'influence au XVI<sup>e</sup> siècle, initié notamment en Italie, sous l'égide de Giulio Camillo – inventeur d'un fameux théâtre de la mémoire se distribuant autour d'un plan en hémicycle, le *koilon*, composé d'une succession de rangées de gradins. Ce modèle gagna également l'Angleterre avec l'exemple du dispositif mnémotechnique imaginé par Robert Fludd et développé dans une étude consacrée à l'art de la mémoire, *ars memoriae*, soit la « science de l'âme mémorative ».<sup>636</sup> Une

<sup>635</sup> Selon Cicéron, en effet, l'exercice de la mémoire nécessite un apprentissage visant à distinguer chaque type d'image, afin de les conserver dans un lieu qui leur est propre : « Aussi, pour exercer cette faculté du cerveau, doit-on, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des emplacements distincts, se former les images des choses qu'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers emplacements. Alors, l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace. » Simonide de Céos fut ainsi connu comme l'inventeur historique de la mnémotechnique ou de ladite « mémoire artificielle » (au Ve siècle av. J.C.). CICERON, *De l'Orateur*-II, § LXXXVI, v. 351-354, trad. Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 154.

<sup>636</sup> Présenté dans son traité intitulé *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica historia*, l'*ars memoriae* comportait de nombreuses gravures réalisées par Théodore de Bry, dans la mesure où : « Fludd attachait une très grande importance à l'illustration de ses ouvrages, parce qu'il entraînait dans



étude où la figure même du théâtre donne à cette mémoire sa forme architecturale et dont les recherches serviront de soubassement pour la conception scénique du Globe Theater de Londres « en lui donnant, il est vrai, un reflet déformé par les miroirs de la mémoire magique. »<sup>637</sup> Cette mémoire trouve lieu à travers un « troisième œil », cet *oculus imaginationis*, œil de l'imagination associé à cinq lieux mnémoniques contenant des images de mémoire [Fig. 130 - 131].



130-131. Robert Fludd, première page de l'ars memoriae et vue du théâtre, extrait de *Utriusque Cosmi...historia*, Tomus Secundus. Gravures de Théodore de Bry. Oppenheim, 1619.

Cet art de la mémoire se divise en deux types. L'un se rapporte à l'« art circulaire », ésotérique, contenant des effigies de dieux, d'étoiles, et l'autre à l'« art carré », lié aux images « des choses corporelles », actives puisqu'elles sont engagées directement dans une action. Comme le souligne Frances Yates, ces deux arts sont, selon Fludd : « les deux arts de la mémoire possible. »<sup>638</sup> Ainsi, l'illustration de droite nous présente clairement cette pensée et cette vision architecturée de la mémoire : chaque pan de mur, de même que le sol, est quadrillé selon un réseau de lignes qui se rejoignent en un seul point de fuite, vers ce qui s'apparente à une *loggia*. De plus,

ses intentions de donner une présentation visuelle, ou " hiéroglyphique " de sa philosophie. » Il sera cependant tourné en ridicule par le mathématicien Kepler, se moquant de sa manière de traiter ses figures et l'utilisation du nombre de manière « hermétique ». Cf. Frances YATES, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, Paris, 1975 [1966 pour l'édition anglaise], p.348.

<sup>637</sup> *Id.*, p. 345.

<sup>638</sup> Robert Fludd affirme en effet que : « La mémoire ne peut être améliorée artificiellement que de trois manières : soit par des médicaments, soit par une opération de l'imagination en direction des idées dans l'art circulaire, soit, dans l'art, grâce à des images des choses corporelles. » Cité in YATES, *ibid.*, p. 352.

chaque mur est paré d'un ensemble de formes rectangulaires, surplombant légèrement la surface plane, pouvant ainsi rappeler ces anciennes tablettes de cire évoquées par Cicéron. Mais l'un des points des plus importants qui ressort de cette distinction – venant recouper celle qui différencie une image dite actuelle d'une image virtuelle, en tant que reflet, lieu de réserve de mémoire –, se rapporte à la manière dont Robert Fludd conçoit chacun d'entre eux :

« De nombreuses personnes [...] préfèrent l'art carré parce qu'il est plus faible, mais l'art circulaire lui est infiniment supérieur. Car l'art circulaire est « naturel » : il utilise des lieux naturels et il est naturellement adapté au microcosme. L'art carré, au contraire, est « artificiel » : il utilise des lieux et des images fabriqués artificiellement. [...] Les lieux « fictifs » sont des bâtiments imaginaires ou des lieux imaginaires, de n'importe quel type [...] on peut les inventer si l'on n'a pas assez de lieux réels à sa disposition. »<sup>639</sup>

Revenons néanmoins à la question de l'archive. Pour Michel Foucault : « C'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme des événements singuliers [...] l'archive n'est pas ce qui sauvegarde, malgré sa fuite immédiate, l'événement de l'énoncé et conserve, pour les mémoires futures, son état civil d'évadé ; c'est ce qui, à la racine même de l'énoncé-événement, et dans le corps où il donne, définit d'entrée de jeu le système de son énonciabilité. »<sup>640</sup>

L'archive vient donc mettre à l'épreuve, résister contre toute tentative de contrôle (et donc de manipulation) d'un pouvoir qu'un Etat peut exercer à partir d'elle. En contrepartie, en tant que lieu de consignation de l'événement, et donc du temps, elle ne cesse indéfiniment, par son dévoilement, de modifier notre lecture de l'histoire et du regard que nous pouvons porter sur l'homme. Ce lien unissant l'archive au pouvoir est analysé également par Jacques Derrida, lorsqu'il affirme qu'il n'existe : « nul pouvoir politique sans contrôle de l'archive, sinon de la mémoire. » Or, le point le plus intense de son argument réside dans la propre lutte que l'archive engage envers elle-même. D'une manière similaire au sentiment de *saudade*, né de la perte – non définitive – de son objet maintenu *a posteriori* « vivant » à travers le

---

<sup>639</sup> *Ibid.*

<sup>640</sup> Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 170-171.

souvenir, l'archive enregistre et maintient, pour une durée indéfinie, la présence de son objet absent, mais elle reste paradoxalement un objet et un lieu de mémoire particulièrement fragiles.

L'archive constitue ainsi un lieu de sélection, d'organisation et de classification. Or, tout comme la trace, l'essence de l'archive ne peut être complète que si elle appelle, en contrepartie, la possibilité de sa propre auto destruction. Elle revêt alors, selon Derrida, le caractère particulier de sa propre disparition, soucieux de préserver ce qui s'expose à sa propre destruction, en elle et dans le lieu qui la reçoit. Suspendue à un fil, comme nous le montre l'exemple de ce portrait de vieillard photographié par Tiago Santana, photographié dans la province du Céara : cette mémoire se condense en chacun des visages de ses aïeux, aligné sur une planche visible à droite de l'image, une mémoire de sauvegarde qui surmonte le vieil homme perdu dans ses songes [Fig. 132]. C'est pourquoi cette raison trouve alors sa motivation dans le souci d'une menace de mort, a priori, celle émanant d'une « pulsion de mort [...] anarchivique. »<sup>641</sup> Celle-ci s'oppose ainsi à « la pulsion d'archive », dont la finalité consiste ainsi à consigner, sélectionner et interpréter toute trace inventoriée. Comme le remarque Derrida : « Dès que j'ai une expérience de la trace, je ne peux pas réprimer le mouvement pour interpréter les traces, les sélectionner, les garder ou non, donc pour constituer les traces en archives et pour choisir ce que je veux choisir. »<sup>642</sup>



132. Tiago Santana, *Sans titre*, s.d. Tirage argentique.  
Collection de l'auteur

---

<sup>641</sup> DERRIDA, *op.cit.*, p. 26.

<sup>642</sup> *Id.*

C'est aussi la raison pour laquelle cette pulsion trouve également lieu dans l'inconscient. Eu égard au temps, il ne faut pas obligatoirement voir dans l'archive un rapport systématique au passé mais au contraire un souci de l'avenir. Et ceci, dans le geste violent de sa consignation : car on ne sélectionne que ce que nous jugeons nécessaire, dans l'espoir que cela soit répété indéfiniment dans le futur. Cela est également valable en ce qui concerne notre mémoire, sujette à une économie de la trace, comme nous le montre ces deux épreuves, du duo de photographes Boff-Ramiro, extraites de la série *Fotografias deslumbradas*, sorties de leur boîte où elles auraient entamé leur lent processus de détérioration. Il s'agit donc de deux portraits d'une fillette, seule et en famille, anonyme. Ces deux images se dissolvent ici dans leur propre empreinte : la matière de leur support papier s'effrite au gré du temps, éraflée aux limites du visible, elles sont volontairement présentées au regard comme telles [Fig. 132 - 133]. Ainsi notre mémoire peut choisir de garder ou de détruire :

« Il y a donc constitution d'archives mnésiques là où il y a économie, sélection des traces, interprétation, remémoration, etc. Donc l'archive commence là où la trace s'organise, se sélectionne, ce qui suppose que la trace est déjà finie. Donc, une trace peut s'effacer. Cela appartient à sa structure, cela peut se perdre. Il appartient à la trace de pouvoir s'effacer, se perdre, s'oublier, se détruire. C'est sa finitude. »<sup>643</sup>



133 – 134. Adriana Boff - Mário Ramiro, *Fotografias deslumbradas*, 1995 Archives photographiques détériorées. Collection des artistes

<sup>643</sup> Jacques Derrida, « Trace et archive, image et art ». Entretien organisé en collaboration de François Soulages lors d'une conférence organisée par l'Université de Paris 8, le 25 juin 2002. Le compte rendu de cet entretien est consultable sur : [http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/trace\\_archive.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/trace_archive.htm)

Et c'est parce qu'il appartient à la trace d'être finie en soi qu'il y a de l'archive : nous nous efforçons de sélectionner et de conserver certaines pour détruire telles ou telles autres, ou encore de laisser disparaître telles traces, au profit de telles autres, parce ce que l'on sait que les traces sont finies. Et une archive est toujours finie, destructible car nous sommes conscients qu'il lui d'être détruite. Alors, bien que la saudade s'apparente à une lutte engagée à ne pas perdre définitivement son objet, contre une mort définitive, elle induit néanmoins un recours similaire : on ne veut se souvenir en priorité que d'expériences heureuses. Pour cela, tout élément référent visant à contredire cette volonté sera de même isolé pour ne pas entraver le bon déroulement de son apparition. Dès lors, la saudade s'expose aussi à une menace similaire du voile qui n'est autre que celui de la perte progressive de la mémoire, de l'effacement des souvenirs qui abolissent tout repère temporel, laissant son sujet dans un espace-temps flou, soit une pulsion anarchivique destructrice car : « [...] elle ne pousse pas seulement à l'oubli, à l'amnésie, à l'annihilation de la mémoire, comme mnémé [...] elle commande aussi l'effacement radical, en vérité l'éradication de ce qui ne se réduit jamais à la mnémé, à savoir l'archive, la consignation. »<sup>644</sup>

Soucieuse du risque de disparaître dans la source de sa consignation, l'image photographique vient se recouvrir à nouveau de ce voile fin et tenu, qui nous tient à distance, situés alors à la limite du visible, et qui pourtant ressurgit en de courtes instances, selon le regard qui la parcourt. Deux portraits photographiques réalisés par l'artiste Rosângela Rennó rendent particulièrement compte de cet aspect. Ces deux portraits sont extraits d'une série intitulée *Série rouge – militaires* [*Serie vermelha – Militares*]. La pratique de l'artiste consiste en une réappropriation troublante de portraits photographiques d'officiers militaires collectés à travers le monde. Troublante puisque certains, identifiables à leurs insignes cousus à leur veste, nous laissent deviner que la majorité d'entre eux ont servi des régimes totalitaires militaristes. Pour autant, ce n'est pas la reconnaissance de ces insignes qui forment l'intérêt majeur de ces œuvres. Chacune d'entre-elles est recouverte d'une fine pellicule teintée de rouge, sur la totalité de leur surface, comme un catafalque unitaire, difficultant toute tentative de lecture. Ce voile rouge (que l'on suppose intentionnel, comme un voile « sanguin »), appliqué par l'outil numérique, plonge ainsi chaque figure vers le fond de l'image, jouant ainsi de la distance entre le proche

---

<sup>644</sup> Cf. Jacques DERRIDA, *id.*, p. 27.

et le lointain, contingente au dedans et au dehors du cadre de représentation [Fig. 135 - 136].



135. Rosângela Rennó, *Sans titre de la série vermelha – Militares*, 1996  
Photographie digitale. Tirage C-print. 140 x 95 cm



136. Rosângela Rennó, *Sans titre de la série vermelha – Militares*, 1996.  
Photographie digitale. 101 x 73 cm

Or, si l'image peinte annule selon Barthes l'effet de punctum, celui-ci y est pourtant présent. Son effet est d'autant plus surprenant qu'il ne surgit pas de l'image à première vue, mais nécessite au contraire un temps d'accoutumance, de la même manière que l'image n'apparaît qu'à une distance proche. Lointaine, elle ne devient alors qu'un simple aplat monochrome. Outre le fait de rendre compte d'une réappropriation transgressive, dérangeante, du régime de l'archive, il ne s'agit plus ici de traiter une photographie à part entière mais bien d'un tableau. Mais un tableau

spécifique où l'artiste : « fait jouer la propriété du tableau d'être non pas du tout un espace en quelque sorte normatif dont la représentation nous fixe ou fixe au spectateur un point et un point unique d'où regarder, le tableau apparaît comme un espace devant lequel et par rapport auquel on peut se déplacer. »<sup>645</sup> Ce jeu alerte dès lors si bien notre place de spectateur, en partant du principe, comme le remarque Georges Didi-Huberman, que :

« Regarder, ce serait prendre acte que l'image est structurée comme un devant-dedans : inaccessible et imposant sa distance, si proche soit-elle – car c'est la distance d'un contact suspendu, d'un impossible rapport de chair à chair. Cela veut juste dire - et d'une façon qui n'est pas seulement allégorique – que l'image est structurée comme un seuil. Un cadre de porte ouverte, par exemple. Une trame singulière d'espace ouvert et clos en même temps. Une brèche dans le mur, ou une déchirure, mais œuvrée, construite comme s'il fallait un architecte ou un sculpteur pour donner forme à nos blessures les plus intimes. »<sup>646</sup>

Si le tableau présenté ci-dessous nous montre un jeune militaire déviant son regard, et dont la pose pour le moins ingénue – mains jointes sur les cuisses, expression candide du visage –, combine avec son pendant qui répond à la tradition du portrait bourgeois du bon fils de famille, le portrait présenté précédemment, que l'on suppose être celui d'un portrait officiel d'un officier japonais, au vu des blasons cousus sur les manches de sa veste nous présente un homme au visage impassible, nous observe et nous met au défi. Alors : « chacun devant l'image – si nous nommons image l'objet, ici, du voir et du regard – se tient comme devant une porte ouverte dans le cadre de laquelle on ne peut pas entrer : l'homme de la croyance vient y voir quelque chose au-delà. »<sup>647</sup>

### 3.3. De l'image cristalline au hors-temps de l'image

Face à l'image, nous finissons donc par atteindre son seuil, séparés par un voile – telle une fine membrane invisible –, qui nous maintient proche et distants à la fois. Résistante dans la matière même de son empreinte, elle semble nous

---

<sup>645</sup> Michel FOUCAULT, *La peinture de Manet*. Paris, Seuil, col. Traces écrites, 2004, p. 47.

<sup>646</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*. Paris, Éditions de Minuit, Paris, pp. 192 -193.

<sup>647</sup> Id.

éloigner tout en nous conviant à pénétrer au plus profond de son essence sensible. Elle se présente comme une énigme dont la résolution n'est saisissable qu'au terme du trajet minutieux et attentif de notre regard qui en parcourt la surface.<sup>648</sup> Tel est le pouvoir de la photographie : celui de nous abstraire du moment, dans sa propre coupe de temps. Cette coupe temporelle nous apparaît donc, de prime abord, unifiée, unitaire, ne faisant qu'un, dans l'instant réel de l'acte qui la fait naître en partie. Mais si l'on commence à vouloir « décortiquer » cet instant, considérant, à travers l'acte de coupe depuis la captation à la fixation d'une image, celui-ci nous apparaît bien plus complexe qu'il ne paraît. Il nous faut donc rompre ce fragile voile et traverser son cadre fictif, au risque de sa disparition, comme le suggère la photographie d'Eustáquio Neves, et découvrir ce qui peut l'animer symboliquement le contenu depuis l'intérieur « ouvrant vers d'autres possibilités. » [Fig. 137] <sup>649</sup>



137. Eustáquio Neves, *Sem Título*, série Futebol, 1997, 46,2 x 57,8 cm

<sup>648</sup>. Une énigme dont l'étrangeté, de nouveau, vient confirmer : « la paradoxale fécondité de l'anachronisme. Pour accéder aux multiples temps stratifiés, aux survivances, aux longues années du plus-que-passé mnésique, il faut le plus-que-présent d'un acte réminiscent: un choc, une déchirure de voile, une irruption ou apparition du temps. » Cf. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, op.cit., p. 20.

<sup>649</sup>. Et Eustáquio Neves de poursuivre : « En créant une image, je prétends partager de la poésie, des inquiétudes, dénoncer ou apporter des informations filtrées par la saturation des signes du monde à mon retour. [...] En vérité, je ne termine jamais une image, je m'en délivre ; au cas contraire, j'interférerais sur elle jusqu'à la déconstruction. » Je traduis : « Ao criar uma imagem, pretendo compartilhar poesia, inquietações, denunciar ou trazer informações filtradas pela saturação dos signos do mundo a minha volta. [...] Na verdade, nunca termino uma imagem, me livro dela ; caso contrário, eu interferiria nela até a desconstrução. » Eustáquio NEVES, cité in PERSICHETTI, *Imagens da fotografia brasileira*, op.cit., p. 67.



Cette complexité s'intensifie, dès lors que conscience convoque notre mémoire passée à partir d'un montage d'images subtil, extensible, dont la durée d'agencement tend parallèlement à nous extraire de la fuite continue du présent, en ne cessant jamais lui-même d'être déjà passé. Si l'épisode de la découverte de la photographie du Jardin d'hiver de Roland Barthes finit par situer l'auteur en quelque sorte hors de lui-même, elle le mène ainsi vers une lutte qui nécessite un effort à la fois d'extraction – des souvenirs –, et d'abstraction – resitués dans le passé, triés et réorganisés par notre conscience au présent. Recomposant une nouvelle trame visuelle et narrative, visant à imaginer de nouveau un éventuel retour, voire un souvenir futur –, de son objet manquant, cette coupe agit comme une ligne de rupture sollicitée dans la recherche perpétuelle de sa nouvelle formulation.

Ainsi, cette rupture rejoint de l'idée d'une modernité sans cesse renouvelée, et dont la finalité nous conduit vers le paradoxe suivant : si la connaissance du présent n'est guère possible sans une connaissance du passé, c'est parce que : « C'est en même temps que le présent se donne comme présent et se constitue comme passé. En d'autres termes, il y a contemporanéité entre le passé et le présent qu'il a été ».<sup>650</sup> Seule l'idée d'une nouvelle modernité, en tant que rupture semble alors constituer la seule échappée vers un futur possible. Elle est alors la césure : « du présent qui regarde vers un avenir à faire, une autre forme d'être à produire et faire advenir. La modernité du présent n'est pas seulement ce qui condamne le passé, elle est le seuil d'un avenir qu'elle est déjà capable de penser et d'anticiper. C'est sur ce seuil que réside le risque, l'imprudence initiale mais salvatrice, le saut vers l'inconnu.

Penser le présent revient, en ce sens, à tracer une expérience limite qui dessine une frontière, à la fois fermeture et ouverture pour produire de la nouveauté, de l'être, de l'acte. »<sup>651</sup> D'autre part, parce qu'elle surgit ainsi d'un acte de coupe, d'un arrêt sur le temps fuyant dans sa course : l'image est alors capturée une seconde fois dans l'instant de notre perception : elle se fige, statique, dans notre conscience particulière, comme un arrêt sur mouvement, hors du reste du monde, poursuivant son mouvement perpétuel. Ainsi émerge le *hors-temps*. L'image obtenue ne lui restitue pas « la mémoire d'un parcours temporel mais plutôt la mémoire d'une

---

<sup>650</sup> Gilles DELEUZE, « Bergson, propositions sur le cinéma », cours de Vincennes du 18/05/1983, article disponible sur [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)

<sup>651</sup> Fabienne BURGÈRE, « Foucault et Baudelaire. L'enjeu de la modernité. » in Pierre-François MOREAU [org.], *Lectures de Michel Foucault, sur les Dits et écrits. Vol. 3*, Lyon, ENS Editions, 2003.

expérience de coupure radicale de la continuité, coupure qui fonde l'acte photographique lui-même. »<sup>652</sup>

Cette remarque souligne le fait que la coupe photographique, bien que furtive, ne se limite pas pour autant au seul instant. S'il intervient comme un simple laps de temps – quantifiable arbitrairement comme par équation, en fonction de la quantité lumineuse extérieure qui passe par l'obturateur – calculé par la focale – et le temps de pause adéquat, venant rompre son échelle, cet arrêt, en revanche, nous apparaît perpétuellement immuable, comme une sorte de temps « fossilisé ». Cette mise en abîme atemporelle du temps ressurgit dès lors par la seule faculté reproductrice que la matrice photographique a de révéler à l'infini une image à la fois synchrone et instantanée. Ce principe de coupe « [...] est aussi passage vers une nouvelle inscription dans la durée : temps de l'arrêt, certes, mais aussi, et par là même, temps de la perpétuation de ce qui n'a eu lieu qu'une fois. »<sup>653</sup> Prenons ainsi pour exemple cette photographie de Jacques-Henri Lartigue représentant une scène de baignade [Fig. 138].



138. Jacques-Henri Lartigue, *Charly, Rico et Sim*, Rouzat, septembre 1913  
Tirage argentique. Charenton-le-Pont.  
Donation Jacques Henri Lartigue

---

<sup>652</sup> DUBOIS, *L'acte photographique*, op.cit., p. 166.

<sup>653</sup> *Id.*, p. 165.

Composition parfaitement symétrique, tel un effet de miroir, elle se divise selon deux niveaux – l'un supérieur, représentant la scène « réelle » et l'autre, inférieur, qui n'est autre que son reflet, séparés par une bande médiane correspondant à l'esplanade surmontant la piscine. Si rien ne semble pouvoir être déstabilisé, un aspect vient pourtant troubler cette ordonnance stabilisée tel un véritable effet suspenseur. Il se rapporte au groupe de nageurs et notamment au plongeur, dont le mouvement, saisi sur le vif, renvoie bien à ce que Mauricio Lissofsky dénomme une « latitude d'attente », longue ou courte : « conforme à la fenêtre qui s'ouvre pour le devenir de l'instant »<sup>654</sup> et qui précède cet instant décisif, capturant et maintenant dès lors le corps du nageur dans l'espace en complète suspension.

L'effet statique du corps du nageur en mouvement – tout comme la pause immobile de ceux qui l'observent –, est d'autant plus troublant qu'il contraste avec la vibration ondulatoire de la surface d'eau qui les reflète. Ce contraste oppose ainsi les deux niveaux – supérieur et inférieur – de l'image et insiste, de nouveau, sur cette idée de tension présente dans l'image : tension du plongeon au moment même où il advient, tout comme celle de l'instant suprême où intervient le déclic de l'appareil photographique. L'instant nous apparaît comme le produit d'une contraction de temps. Si Lessing estime, dans son traité de 1766 sur la peinture et la poésie, que cet instant est prégnant à l'image peinte, c'est parce que sa présence résulterait du seul choix du peintre, cherchant à exprimer « l'essence de l'événement ».<sup>655</sup>

La photographie nous montre, à l'inverse, que cet instant se révèle être en fait « une notion de nature pleinement esthétique qui ne correspond à aucune réalité physiologique. »<sup>656</sup> C'est pourquoi « L'attente doit être assez étroite pour qu'elle dure à peine le temps d'une décision, aussi long soit l'intervalle qui la précède et dans lequel rien ne se décide. »<sup>657</sup> Cet aspect de latitude nous apparaît encore plus court, dans l'exemple d'une même scène de plongeon, photographiée par Pedro Martinelli

<sup>654</sup> Je traduis : « conforme a janela que se abre para o devir do instante », in LISSOVSKY, *op.cit.*, p. 73.

<sup>655</sup> Lessing estime ainsi que « Pour ses compositions, qui supposent la simultanéité, la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit par conséquent choisir le plus fécond, celui qui fera mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit », in Gotthold Ephraïm LESSING, *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, Paris, Hermann, col. Miroirs de l'Art, 1964, p.10

<sup>656</sup> AUMONT, *op.cit.*, p.180.

<sup>657</sup> Et l'auteur d'ajouter qu'en : « nous installant dans l'attente, nous commençons à percevoir ce qui serait une conception immanente de l'instant ; c'est une conception qui cherche à reconnaître le devenir de l'instant comme une modulation dans l'ambition de la durée. » Je traduis : « Ao nos instalarmos na espera, começamos a perceber o que seria uma concepção imanente do instante : isto é, uma concepção que procura reconhecer o devir do instante como uma modulação no âmbito da duração » in LISSOVSKY, *op.cit.*, p. 83.

sur le fleuve Amazone, qu'il confère à l'image un caractère instable, loin de tout équilibre d'équilibre. Son simple décadre se renforce par une prise de vue en contre-plongée, dont la latitude restreinte du photographe lui permet ainsi de saisir tout le dynamisme de chaque mouvement, comme par surprise, dans l'urgence et la fugacité de son événement, prolongé dans un temps hors-temps [Fig. 139].



139. Pedro Martinelli, *Rio Nhamunda Amazonas*. s.d  
Tirage argentique. Collection de l'auteur

Une nouvelle énigme s'impose donc, et d'une manière pour le moins contradictoire : si l'image résulte en partie d'une portion temporelle, comment suggère-t-elle en même temps, la possibilité d'un temps hors-temps ? Ce temps lui est-il inhérent ou ne peut-il lui être qu'extérieur ? Que pouvons-nous entendre par cette notion de hors-temps ? Dans quelle mesure vient-il se présenter à notre conscience, et peut-il constituer un autre lien unissant l'image photographique au sentiment de *saudade* ? Afin de pouvoir répondre à ce problème spécifique posé par le hors-temps, nous allons convoquer successivement trois aspects constitutifs de l'image photographique.

Partant de l'analyse d'Henri Bergson à propos de la différence séparant l'instant de la durée, nous allons interroger alors, en relation à représentation photographique de la *saudade*, ce caractère si spécifique de la mémoire, faite d'assemblage, ou construite plus exactement à partir de cet agencement d'images qualifiées par Gilles Deleuze comme des images cristallines. Notre hypothèse consistant ici à démontrer que la manifestation de la *saudade*, loin d'être statique, *passive*, procède au contraire d'une construction dynamique opérée à travers un montage d'images virtuelles hétérogènes, formant un tout unitaire et cohérent. Ceci nous conduira progressivement vers ce hors-temps, dont nous pouvons d'ores et déjà présupposer l'immanence particulière d'un *hors*, élevant au sublime.

Avant même d'aborder cette question finale, paradoxale, d'un possible *hors-temps* de la photographie, commençons par commenter brièvement ce qui différencie l'instant de la durée, lorsque nous regardons une photographie. Notre perception agit en quelque sorte par distinction, entre un temps présent et un temps passé, que Bergson définit comme immédiat. Il explique ce paramètre en estimant que : « Nous ne percevons, pratiquement, que le passé, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongé par l'avenir. »<sup>658</sup> Cet enchevêtrement temporel mis en œuvre par la mémoire se présente comme une relation complexe qui nécessite un effort particulièrement difficile puisque :

« Cette survivance en soi du passé s'impose donc sous une forme ou une autre et la difficulté que nous éprouvons à la concevoir vient simplement de ce que nous attribuons à la série des souvenirs, dans le temps, cette nécessité de contenir et d'être contenus qui n'est vraie que de l'ensemble des corps aperçus dans l'espace [...] Mais comment le passé, qui, par hypothèse, a cessé d'être pourrait-il par lui-même se conserver ? N'y a-t-il pas une contradiction véritable ? »<sup>659</sup>

Indépendamment des circonstances suivant lesquelles ce processus est mis en œuvre, percevoir (et donc recevoir une image) reste indissociable d'un savoir qui convoque notre mémoire. Bergson, d'ailleurs, différencie deux types profondément distincts. Il y aurait selon lui, d'une part, une mémoire « fixée dans l'organisme » nous permettant de nous adapter en fonction de nos besoins. Mais cette mémoire est trompeuse, incomplète, car elle apparaît plus alors comme une « habitude plutôt qu'une mémoire, elle joue notre expérience passée, mais n'en évoque pas l'image. »<sup>660</sup><sup>661</sup> Un second type désignerait, quant à lui : « Une mémoire vraie. Coextensive à la conscience, elle retient et aligne à la suite les uns des quatre tous nos états au fur et à mesure qu'ils se produisent. [...] Se mouvant bien dans le passé définitif, et non pas, comme la première [mémoire], dans un présent qui recommence sans cesse. »<sup>661</sup>

Comment ces deux types de mémoire sont-ils convoqués par notre perception lorsque nous faisons face à une image ? Comment se « matérialise » cette échelle

---

<sup>658</sup> BERGSON, *Matière et mémoire, op.cit.*, p. 167

<sup>659</sup> *Id.*

<sup>660</sup> *Ibid.*

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 168.

temporelle au sein d'un tel processus mécanique ? Bergson nous explique que la relation entre notre perception et notre mémoire n'est possible que par la possibilité d'une réunion, voire d'une « fusion », opérée par notre conscience à partir de l'expérience que nous avons des choses, mais aussi en fonction de ces deux types de mémoire existants. Il en résulte que cette distinction aboutit à une jonction s'effectuant de la manière suivante:

« Ces deux fonctions se prêtent un mutuel appui. D'un côté, en effet, la mémoire du passé présente aux mécanismes sensori-moteurs tous les souvenirs capables de les guider dans leur tâche et de diriger la réaction motrice dans le sens suggéré par les leçons de l'expérience : en cela consistent précisément les associations par contiguïté et par similitude. »<sup>662</sup>

Notre perception est à la fois gouvernée par notre action (mesurée sur les choses), nos besoins (par élimination de tout élément qui ne réponde pas à nos besoins) et surtout par notre mémoire. Ainsi, ce que Bergson entend par ces « associations par contiguïté et par similitude » désigne ici un mécanisme de perception basée sur une « association par ressemblance » justifiant ainsi le fait que nos perceptions ne sont jamais des moments réels des choses. Associée à un processus de répétition, celle-ci se déclenche dès l'émission d'un signe ou encore par ce qu'il définit comme un « appel », reliant des perceptions anciennes analogues à une perception présente. Il confirme la doxa selon laquelle : « Il n'y a pas d'instantanés [car] il n'y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs. »<sup>663</sup> En ce sens :

« La perception présente agit en vertu de sa similitude avec les perceptions passées, et il y a là aussi une association par contiguïté, puisque les mouvements consécutifs à ces perceptions anciennes se reproduisent, et peuvent même entraîner à leur suite un nombre indéfini d'actions coordonnées à la première [...] tendance de tout organisme à extraire d'une situation donnée ce qu'elle a d'utile, et à emmagasiner la réaction éventuelle, sous forme d'habitude motrice, pour la faire servir à des situations du même genre. »<sup>664</sup>

---

<sup>662</sup> *Ibid.* pp. 147-198.

<sup>663</sup> *Ibid.*

<sup>664</sup> *Ibid.*, p. 186.

Cette association par ressemblance ou par contiguïté fut également abordée par Gilles Deleuze, dans son essai consacré à *L'image-temps*, et plus spécifiquement dans le chapitre intitulé *Les cristaux de temps*. Cette association trouve ainsi écho dans l'expérience particulière du temps produisant un sentiment de déjà vécu, connu sous le terme de *paramnésie*, c'est-à-dire la sensation ponctuelle d'avoir déjà vécu une scène ou une situation au moment même où elle se produit.

Néanmoins, cette sensation diffère de l'association décrite par Bergson, dans la mesure où, d'une part, elle ne peut être ni datable, et d'autre part, elle ne diffère ni de la sensation de ressemblance, c'est-à-dire la sensation « d'avoir vécu quelque chose de semblable qui ferait appel à une mémoire. [...] On l'a vécu dans un passé quelconque. »<sup>665</sup> L'originalité de cette perception particulière d'un redoublement de présent nous conduit alors, vis-à-vis de l'image photographique, à envisager la perception de l'événement dans son rapport dynamique au temps, motivant ainsi le passage d'un « ça été » de l'image vers un « ça- s'est-passé ».

Or, tout comme notre conscience, sélectionne ce qu'elle veut garder de ce qu'il lui semble devoir être détruit, le rapport que nous entretenons vis-à-vis du présent et du passé s'inscrit alors dans une sorte d'élan, un « élan vital », séparant ce qui nous est utile de ce qui ne l'est pas, expliquant ainsi cette sensation de déjà vécu, déterminée alors dans un double mouvement présent-passé unilatéral :

« Ce qui nous est utile c'est les souvenirs par rapport à des présents actuels. Voilà que je me mets non pas à percevoir la scène comme présente, mais je me mets à la percevoir comme passée. Je perçois l'actuel présent comme passé, et non pas par rapport à un nouveau présent, je perçois l'actuel présent comme passé en soi.»<sup>666</sup>

Le présent, en soi, de notre conscience est un axe majeur qui nous offre alors notre perception du passé, tout en se dédoublant parallèlement. En ce sens, l'expérience temporelle à laquelle nous invite le sentiment de *saudade* ( en tant que faculté réanimant dans ce présent un objet passé, perdu ou distant ) surgit au sein d'une conception paradigmatique d'un présent-passé dont la complexité suggère

---

<sup>665</sup> Gilles DELEUZE, « *Image-temps, image-mouvement* » in *Cours de Vincennes* du 17 mai 1983, disponible sur [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)

<sup>666</sup> *Id.*

alors deux modes référents. L'un, simple, se forme au sein du présent qui passe, alors que le second résulte « d'un passé qui fait passer tous les présents. [...] c'est-à-dire lorsqu'un présent saisit en soi le passé qu'il a été. »<sup>667</sup> Ce dédoublement du temps définit alors un cristal de temps :

« Dans le cristal, on peut remonter à condition qu'on saisisse toujours le passé, non pas par rapport au présent en fonction duquel il est passé, c'est-à-dire l'actuel présent, mais en fonction du présent qu'il a été. J'appelle une image-cristal où un passé est saisi non pas simplement en fonction du présent par rapport auquel il est passé, mais en fonction du présent qu'il a été. D'où l'étrange vie où c'est comme si on voyait la chose à travers une boule de cristal. »<sup>668</sup>

Nous pouvons aisément repérer une analogie entre cette faculté que notre conscience a de faire réapparaître de manière virtuelle un objet ou un événement passé à partir du présent où il a existé, par l'intermédiaire d'une image-souvenir. Or, cette image-souvenir diffère de l'image-cristal, dans le rapport qu'elle-même entretient avec l'échelle du temps. En revanche, l'image-cristal est assimilable au concept du souvenir pur, qui s'oppose aux images mentales telles qu'elles peuvent être formées par le rêve ou le souvenir. L'image-cristal est le fruit spécifique de la coexistence du passé saisi dans le présent qu'il a été.<sup>669</sup> Si le présent produit bien une image *actuelle*, celle-ci suppose un passé contemporain qui n'est autre qu'une image virtuelle, son image en miroir, son double :

« Oui, ce sont des reflets, images négatives,  
S'agitant à l'instar de l'immobilité  
Jetant dans le néant leur multitude active  
Et composant un double à toute vérité. »<sup>670</sup>

---

<sup>667</sup> *Ibid.*

<sup>668</sup> *Ibid.*

<sup>669</sup> De même, si l'image-cristal s'oppose à l'image-souvenir et à l'image rêve – dans lesquelles réel et imaginaire semblent être indiscernables –, néanmoins sa forme se distingue nettement de celle de l'image de type organique. La forme organique reste ainsi seule associée au vrai. Ainsi : « Dans une description organique, le réel supposé se reconnaît à sa continuité, même interrompue, aux raccords qui la rétablissent, aux lois qui déterminent les successions, les simultanités, les permanences : c'est un régime de relations localisables, d'enchaînements actuels, de connexions légales, causales et logiques. » DELEUZE, *op.cit.*, p. 166.

<sup>670</sup> Raymond QUENEAU, « Les Ziaux » in *L'instant fatal*, Paris, Gallimard, col. Poésie, 2008.



Que faut-il donc entendre par image virtuelle ? La notion d'image virtuelle se révèle ici de toute première importance. En premier lieu, en tant que miroir d'une image actuelle, l'image virtuelle ne nécessite d'aucune actualisation, dans la mesure où elle est strictement contiguë, corrélative à l'image actuelle : « c'est un circuit sur place actuel-virtuel, et non pas une actualisation du virtuel en fonction d'un actuel en déplacement. »<sup>671</sup> L'image virtuelle existe en soi et pour soi, autonome, ou de toute conscience. Elle s'oppose aux images-souvenirs ou aux *images-rêves* qui : « s'actualisent d'après les besoins de cette conscience. »<sup>672</sup>

Or, ce qu'il faut retenir ici, se rapporte justement notre part d'action voyante, à travers cet élan vital qui nous conduit ainsi hors de nous, devenant ainsi notre propre spectateur. Cet élan stimule un mouvement dynamique progressif et simultané, suivant lequel : « on perçoit les choses là où elles sont, et qu'il faut s'installer dans les choses pour percevoir, de même nous allons chercher le souvenir là où il est », parvenant finalement à « nous installer dans un saut dans le passé en général, dans ces images purement virtuelles qui n'ont pas cessé de se conserver le long du temps. C'est dans ce passé tel qu'il est en soi, tel qu'il se conserve en soi, que nous allons chercher nos rêves ou nos souvenirs et non l'inverse. »<sup>673</sup>

Ce jeu de dédoublement et de redoublement – d'un présent déjà tellement passé qu'il coexiste avec le passé qui a été ce présent – se construit à partir d'une mise en abîme temporelle dont la complexité est telle qu'elle finit donc par nous extérioriser à nous-mêmes, dédoublés : « La mise en abyme ne redouble pas l'unité, comme pourrait le faire un reflet externe ; elle ne peut jamais que la dédoubler [...] à la relance de scissions toujours nouvelles. »<sup>674</sup> Telle est cette mise en abyme du temps que l'on peut apprécier tout au long du film d'Alain Resnais, intitulé *Je t'aime, je t'aime*, de 1968, où le protagoniste, Claude Ridder participe à une curieuse – et douloureuse, expérience de retour dans le temps [Fig. 140-154]. Comme le remarque João Luiz Viera, *Je t'aime, je t'aime* : « matérialise la fusion cinéma-mémoire, qui peut

---

<sup>671</sup> Gilles DELEUZE, *L'image-temps, cinéma 2*, Paris, Les éditions de Minuit, col. Critique, 1985, pp. 106-107.

<sup>672</sup> *Id.*

<sup>673</sup> *Ibid.*

<sup>674</sup> *Ibid.*, p. 109.

être amplifiée par un schéma de représentation immédiate entre cinéma et perception, mettant le spectateur directement à l'intérieur du personnage.»<sup>675</sup>



140 - 154. Alain Resnais, *Je t'aime, je t'aime*, 1968. Film 35 mm couleur. Photogrammes extraits de la séquence du début de l'expérience scientifique de retour vers le passé

Convié par une équipe de scientifiques à sa sortie d'hôpital, après avoir survécu à une tentative de suicide, dénué de toute attache sentimentale et professionnelle au monde, Ridder accepte donc de servir de « cobaye », en compagnie d'un rat placé sous verre et siégeant près de lui, mais promis à un destin différent. Un rat que l'on retrouve transformé en souris au beau milieu de la séance de retour dans l'un de ses souvenirs, lui-même indice *actuel* d'un présent déjà passé. Ridder devient

<sup>675</sup> João Luiz VIERA, « Meandros imprevisíveis da memória » in Cristian BORGES-Ines AISENGART (org.), *Alain Resnais, a revolução discreta da memória*, catalogue de la rétrospective organisée par le Centro Cultural Banco do Brasil en octobre 2008, p. 55.

donc le cobaye de ce qui s'apparente à une véritable expérience de *désolidarisation* de soi, et dont le corps se sépare « physiquement » du monde actuel, afin de revivre, plongé au plus profond de ses souvenirs, certains moments particulièrement marquant de sa vie.

Partagé entre ascension professionnelle et déceptions sentimentales successives qui l'ont conduit à commettre son geste irréversible, Claude Ridder incarne la figure parfaite d'un être désenchanté, peut-être par excès de lucidité, en décalage avec son univers environnant et terriblement angoissé par la monotonie du temps. La séquence présentée ici nous présente le protagoniste au début de l'expérience – enfermé dans une étrange cellule d'aspect organique, comparable à *machine-cerveau* : le personnage se sépare de son enveloppe corporelle, puis disparaît, allongé dans un fauteuil dont la forme porte l'empreinte moulée de son corps ; il débute alors un long voyage virtuel introspectif dans son passé, comme un rhizome s'enfonce dans la terre. La durée initiale de l'expérience était initialement supposée réduite, mais s'avère indéfinie, notamment prolonger par des va-et-vient successifs.

Or, l'intensité émotionnelle de ses souvenirs est de telle ampleur qu'elle ne cesse de se prolonger contre toute attente de l'équipe qui l'observe. Ce laps de temps prolongé entraîne Ridder ainsi vers une seconde mort, plongé dans un sommeil définitif, ne réapparaissant que de façon brève dans le monde « réel » et présent que « corporellement », ouvrant ses yeux desquels s'échappent quelques larmes. Ce film de science-fiction, adapté à partir d'un scénario de Jacques Sternberg, fut conçu à l'origine comme un ensemble de petites nouvelles éparses et fragmentées, chacune formant une scénette liée à celle qui la précède. Celle qui la succède est assurée par une continuité de mouvements. Ainsi, la fragmentation initiale du récit sera retranscrite à travers le montage du film, qui opère de nombreux va-et-vient plus ou moins rapides au moment où débute l'opération.

Ridder se situe alors dans un entre-temps, partagé entre le temps présent « actuel » de la sensation d'être là, dans l'espace clos de l'antichambre, conscient de sa mondanéité et le temps passé « virtuel », vivant au milieu de ses souvenirs et de ses rêves « surréalistes ». Certains d'entre eux adviennent même à se dupliquer plusieurs fois, notamment celui de la plongée sous-marine, quittant le monde de la mer pour rejoindre celui de la terre, et sa compagne. Répétés trois fois, chaque plan

semble donc similaire. Pourtant, si nous les observons bien, chacun présente une légère variation se rapportant à la position et aux gestes de Ridder [Fig. 144 - 149 - 153].

Selon Martin Heidegger, l'Être là est ce qui par essence ne se définit pas déjà d'avance, ni ne s'enferme dans quelque chose de clos. Opposé à toute autre forme d'*étant*, changeant et manipulable, ce qui distingue fondamentalement l'être là de tout autre *étant* consiste en ce qu'il a « à être », c'est-à-dire qu'il doit saisir toutes les possibilités fondamentales qui le caractérisent. C'est ce que signifie son essence, son *à être*, un savoir être en soi, qui fonde ainsi son existence, son *dasein*, au sens grec d'*existencia*, c'est-à-dire comme seul fait d'être-là, simultanément dans l'espace et dans le temps :

« L'être-là est un étant pour lequel il y va dans son être de cet être même. [...] L'être là s'est toujours-déjà confronté dans son être à une possibilité de soi-même. [...] l'être-là est toujours déjà dans son être en avance de lui-même. L'être-là s'est toujours déjà « dépassé » soi-même, non pas en tant que comportement à l'égard d'un autre étant qu'il n'est pas, mais en tant qu'être à l'égard du savoir-être qu'il est de lui-même. »<sup>676</sup>

Or, pour atteindre ce savoir être en soi et inaliénable, l'être-là ne peut donc exister en tant que forme close, car il suppose une connaissance seulement accessible, *hors de soi*, pour comprendre ce qui s'ouvre *à soi*. Cette possibilité de sortir hors de soi constitue ainsi le caractère dynamique, de l'être-là, propulsé par un élan vers la sortie, le dehors. Surgissant, exprimant une véritable inquiétude, cette sortie est une affection particulière : « L'expérience de l'être - dans - le - temps des représentations implique, du même coup, du changeant "en moi" et du permanent "en dehors de moi". »<sup>677</sup>

Il y a donc de nouveau rupture, non seulement vis-à-vis du monde mais aussi envers soi-même : « Ce qui se passe c'est que je me vis, à la lettre, comme spectateur de moi-même : d'une part, je suis agi, et d'autre part je me regarde agir. »<sup>678</sup> Si le sentiment, ou l'état que suppose la *saudade* a recours de manière spécifique et

---

<sup>676</sup> Martin HEIDEGGER, *L'Être et le temps*, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque des idées, pp. 234-235.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>678</sup> Cf. Gilles DELEUZE, *id.*, pp. 110-112.

ponctuelle aux images-souvenirs que nous devons retrouver dans notre conscience, celles-ci nous renvoient paradoxalement « aux pures images virtuelles dont celles-ci ne sont que des modes ou des degrés d'actualisation. »<sup>679</sup> C'est donc cette capacité d'appréhender et de tester l'élasticité de ce temps à travers ce sentiment qui peut expliquer que la saudade, en tant que phénomène, soit stimulée, « piquée » à partir d'un détail présent dans une ou plusieurs photographies actuelles. Cette piqure suscite alors dans notre conscience le recours à des images virtuelles passées. Elle peut également nous conduire à nous séparer du temps absolu et du monde qui nous entoure, *désincarnés* de nous-mêmes, suspendus dans un temps hors-temps.

Nous pourrions ainsi reprendre l'exemple du tableau de Jean-Siméon Chardin commenté antérieurement, où l'enfant, absorbé et concentré par son jeu, reste totalement indifférent au regard du peintre et du spectateur : « Et c'est au plus près de la scène parce que nous sommes unis dans une même attention et dans un extrême effort qui ne laissent aucune pensée étrangère nous traverser. »<sup>680</sup> Le hors-temps est une part singulière du temps qui : « [...] néanmoins, n'est pas autre chose sinon la manière selon laquelle le temps insiste quand il s'absente : la manière comment l'expectative – où le temps va se réfugier – le surprend et le présente. »<sup>681</sup> Une seconde séquence extraite du film *Je t'aime, je t'aime* reste particulièrement évocatrice, dans la mesure où cette notion de hors-temps est citée de manière explicite par Claude Ridder, lui-même toujours plongé en totale immersion au beau milieu de ses songes et de ses souvenirs. Il exprime une véritable anxiété vis-à-vis du caractère répétitif du temps, amplifié par l'ennui qu'il éprouve, insatisfait de son travail routinier :

- Encore trois heures à franchir.
- Il y a trois minutes il était déjà trois heures.
- Dans trois semaines il sera encore trois heures.
- Dans trois semaines, il sera encore trois heures.
- Dans un siècle aussi.
- Le temps passe pour les autres mais pour moi seul enfermé dans cette pièce il ne passe plus.
- Je suis hors jeu, hors-temps.
- Il est trois heures à tout jamais.

---

<sup>679</sup> *Id.*

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>681</sup> LISSOVSKY, *op.cit.*, p. 84.

Ce monologue traduit parfaitement ce que l'on pourrait définir comme une angoisse aporétique du temps dans laquelle : « Il est impossible de déterminer le temps aussi bien comme étant que comme non-étant Le maintenant est mais il n'est pas ce qu'il est. Plus précisément, il n'est pas ce qu'il est. [...] il n'est ce qu'il est que " faiblement ". Mais en tant qu'il sera, comme l'avenir ou la mort [...] il n'est pas encore. »<sup>682</sup> Elle trouve également sa représentation à travers quelques gestes emblématiques de Claude Ridder, absorbé dans un climat humoral particulièrement morose, résigné dans ses souvenirs. Gestes dont les plus manifestes se rapportent à deux plans où l'une de ses mains recouvre son visage, les yeux clos, signe de désespoir et d'un ennui profond, ou à celui de sa tête reposant sur la même main. Un geste et une position du corps enfin, qui n'est pas sans rappeler une certaine représentation du sujet acédiaste, indifférent, apathique et déconcentré de son activité.

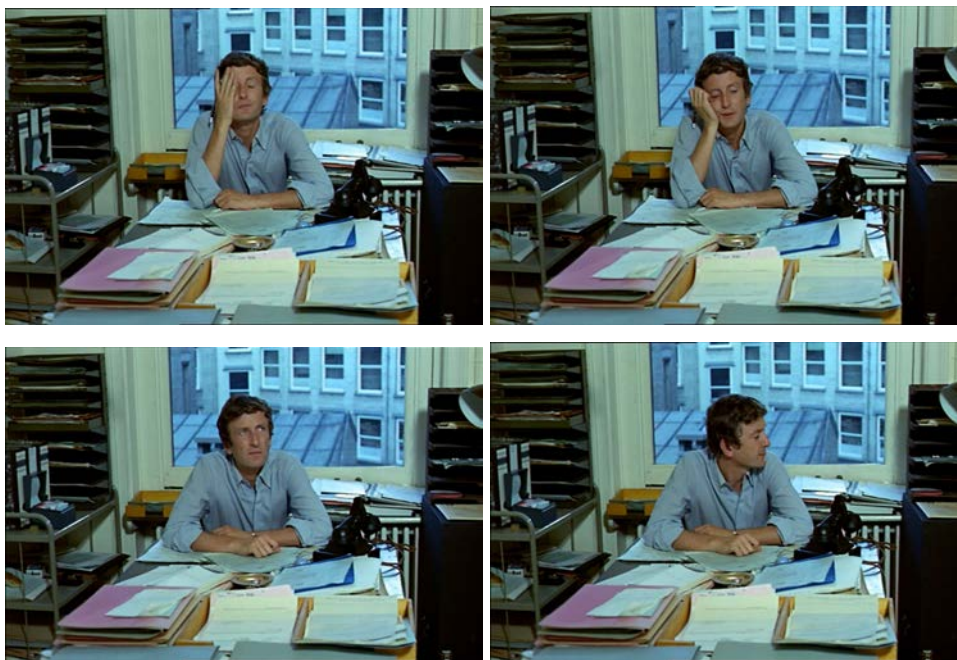
Cette séquence s'achève par une sorte de retour, en quittant le temps d'une courte conversation, la triste « réalité » qu'il ne semble vouloir cesser de fuir. Pour se persuader de son ennui face au temps implacable et à la monotonie du monde, le protagoniste décroche le téléphone, et anticipe le message déclamatoire d'une horloge parlante en lui confirmant l'heure précise, puis la remerciant avec ironie, de bien lui avoir voulu prêter son attention, oubliant sa solitude momentanée qui dévore chaque minute de son existence [Fig. 154 - 157]. Il nous est alors plus aisé de comprendre, comme le regrette Marcel Proust, que :

« Oui, si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, [...], il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le Paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus. »<sup>683</sup>

---

<sup>682</sup> Le terme d'aporie fut présenté par Aristote dans un texte inclus dans la Physique IV (§ 217b), se concentrant sur la question du présent, de la présentation du présent, de l'être et du non-être, en tant qu'impossibilité. Soit une situation où : « Je suis dans l'embarras, je ne m'en sors pas, je ne peux rien faire. Cette position est reprise par Martin Heidegger dans une note écrite sur être et temps [*Sein une Zeit*] », mentionnant ainsi que « l'aporétique et une exotérique », c'est-à-dire révélée à tout à chacun depuis l'extérieur. Jacques DERRIDA, *Apories*, Paris, Galilée, 1996, p. 32-33.

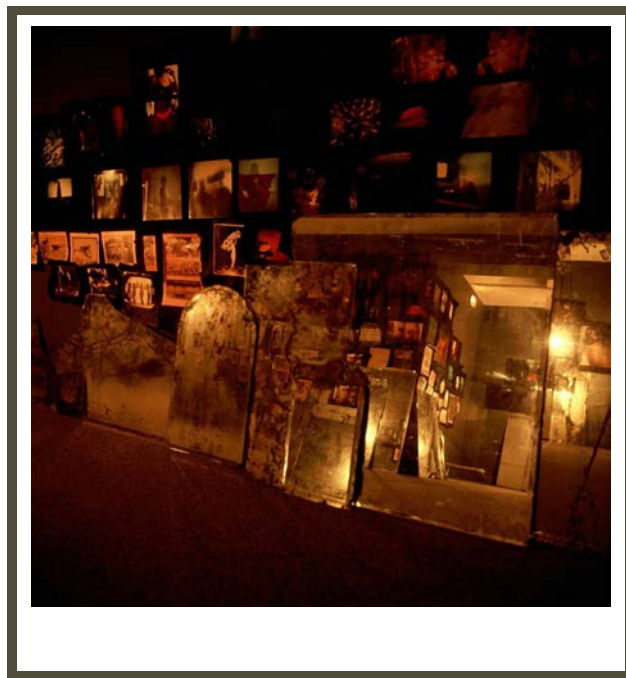
<sup>683</sup> Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, op.cit., p. 12.



154 - 157. Alain Resnais, *Je t'aime, je t'aime*, 1973. Film 35 mm, couleur.  
Photogrammes extraits la séquence de la conversation avec l'horloge.

## TROISIÈME PARTIE

### Élégie d'une perpétuelle absence



Miguel Rio Branco, *Out of nowhere*, 1995



« Spectateur désespéré d'un malheur commun à tant d'êtres chéris, Peut-être hasarderez-vous votre vie, vous chercherez à les sauver ou à trouver dans les flammes le même sort qu'eux. Qu'on vous montre sur la toile les incidents de cette calamité, et vos yeux s'y arrêteront avec joie... »

Denis DIDEROT, Salon de 1767, article Vernet, XI

« Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art. »

Paul VALÉRY, « La conquête de l'ubiquité » [1928]

« Nature ! Nature ! La nature est un tableau que le peintre seul peut aisément mettre à l'envers, lui enlevant son règne, le règne de son perpétuel « endroit », la faisant lâcher, la renversant, la faussant pour l'éternité (du moins celle de son tableau).

Henri MICHAUX, En rêvant à partir de peintures énigmatiques

## Nostalgies

Nous parvenons désormais au terme de notre parcours, après avoir accordé précédemment notre attention à la question prépondérante du temps vis-à-vis de l'image photographique, mais aussi tenté de comprendre comment celle-ci pouvait contenir cette présence particulière de la saudade à travers ses représentations. En premier lieu, en analysant la manière dont ce sentiment induisait un passage temporel depuis un présent vers le passé, et vice-versa, voire même un hypothétique retour de son objet distant ou perdu, à partir d'un montage virtuel qui associe une ou plusieurs images selon différentes couches successives. Objet passé qui est là de nouveau, réapparaissant au moment même de sa recomposition, et dont le souvenir ou la volonté de retour trouve lieu en un temps futur indéfini, et nous maintient alors par sa durée, en un temps hors-temps.

Ce passage nous a ainsi conduit à considérer certains aspects singuliers et observer comment ceux-ci pouvaient constituer quelques clefs de lectures prégnantes de la photographie. Mystérieuses et inhabituelles, elles appellent, dans la saisie même de l'image un véritable arrêt, une coupure opérée consciemment afin de s'abstraire du temps absolu et non-quantifiable. Elles viennent aussi non seulement éclairer, mais aussi altérer les liens tenus qui unissent l'être au temps dans sa fuite irréversible; tout comme le sujet, *operator* et/ou *spectator* dont la mémoire « photographie » son objet « photographié ». En ce sens, la sensation paramnésique évoquée par Deleuze introduisant son commentaire de l'image cristalline, se présente comme un état dû à l'attention que nous accordons à une photographie, faisant écho à cette sensation actualisée d'un présent déjà vécu.

Nous avons également vu, d'autre part, comment l'apport d'une notion telle que l'*être là*, commentée par Martin Heidegger, éclaire la perception d'un être qui, par essence, n'est jamais défini d'avance : ouvert, il résiste à toute forme de changement puisque la seule fonction qui lui incombe reste « à être », et réunir toutes les possibilités qui peuvent le caractériser. Or, ce sont ces possibilités réunies par son *dasein*, ce « savoir être en soi », qui fondent ainsi son existence, par le seul fait d'être-là, simultanément dans l'espace et dans le temps, par le simple fait de se situer dans son être, dépassé par ce *savoir-être* qu'il a de lui-même. Cette seconde faculté de l'*être là* nous conduit donc vers un étrange chemin, celui d'une connaissance

accessible *hors de soi*, nous aidant à comprendre ce qui dans la photographie peut s'ouvrir à soi, devant soi. Or, cette possible mise *hors de soi* par soi s'achève en nous situant, en tant que sujet, dans l'espace spécifique qui n'est autre que celui de l'immanence. Que faut-il entendre alors par immanence ? Au contraire de la transcendance, l'immanence apparaît comme :

« Une affirmation créatrice de vie. De la vie comme quelque chose d'incessamment errant, qui ne se prend ni aux « vivances », ni aux intentionnalités d'un sujet. L'immanence comme vie est le mouvement de l'infini, au delà duquel il n'existe rien. Un mouvement de déterritorialisation, de lignes de fuites. »<sup>684</sup>

Alors, n'est-ce donc pas l'un des pouvoirs étranges de la photographie que celui de nous inviter à sortir, à se dissocier également hors de nous, au moment même où nous la regardons ? Penser l'immanence comme la possibilité conduisant l'homme, comme sujet créateur, à se « déterritorialiser » de lui-même ? C'est donc envisager cet état d'immanence absolu, hors de nos propres limites. Gilles Deleuze étend son importance dans l'acte créateur même, considérant cette dernière comme « Une vie », c'est-à-dire : « " Une vie... "[Qui] est la vie absolue, qui ne peut être attribuée ni à un sujet, ni à un objet. Elle est dans tous les lieux, traversant tout ce qui est dans le plan. Et c'est justement cette vie qui traverse l'écriture, qui traverse l'acte de créer, qui le potentialise et le rend réel. »<sup>685</sup>

Si nous insistons ici autant sur cette mise en dehors, c'est aussi parce que cette possibilité convoque, en elle-même, la question de la représentation de l'espace photographique. Ainsi, de la même manière que Philippe Dubois estime qu'elle naît d'un acte de coupe, ce « clic » irréversible tronquant et prélevant, implicitement, une portion de temps. Cet acte induit également une coupe spatiale, explicite et directement perceptible. Pourtant, si ces deux coupes de temps et d'espace sont bels et biens contingents et simultanés dans l'image, ils se distinguent néanmoins l'un de l'autre.<sup>686</sup> Cette distinction s'applique, de plus, à la coupe spatiale, entre ce qui relève de la découpe dans l'espace de l'image photographique et qui s'oppose à l'espace

---

<sup>684</sup> Tatiana SALEM LÉVY, *A experiência do fora. Blanchot, Foucault, Deleuze*. Rio de Janeiro, Relume Dumara, col. Conexões, 2003, pp. 100-10

<sup>685</sup> Philippe DUBOIS, *L'acte photographique*. Paris, Nathan, 1991, pp. 153-185.

<sup>686</sup> *Id.*

pictural du cadre (référence faite ici à André Bazin). Comment s'opère cette différenciation ? Contrairement à l'espace pictural, l'espace photographique n'est pas donné : il procède d'un prélèvement, d'une soustraction d'espace directement perceptible. Cette soustraction suppose alors un hors champ qui « atteste », bien qu'invisible, du « manque » de l'image photographique tronquée, indépendamment de son objet de représentation.

Cette complexité est notamment abordée par la peinture photographiée de Vik Muniz qui *re-produit*, de manière « mimétique », le portrait que Hans Namuth fit de Jackson Pollock, lequel finit par rompre définitivement avec toute la tradition picturale d'un espace subordonné aux règles de la perspective : l'œuvre résulte d'une surface-support et d'un espace plan unidimensionnel, où seule prévaut la trace expressive du geste à proprement parler, formé de lignes et de courbes, « all-over » sur la surface, et jetées au gré du hasard d'un *dripping* de jets de peinture entrelacés. La force de l'œuvre de Pollock réside ici justement dans le fait que le geste de peindre échappe à celui qui le commande – tout comme le geste photographique se substitue à la main de celui qui en manipule l'appareil, réduit justement à un simple « clic » définitif. Un clic final d'un acte dont l'ambiguïté consiste à produire, imprimer et enregistrer également une absence qui se prolonge donc, au présent, à la fois hors champ et aussi *hors cadre*.

Si ce hors cadre reste ici valable pour l'image peinte informelle, le hors champ marque aussi toute la singularité d'œuvres photographiques, comme nous l'avons déjà constaté chez German Lorca, tout comme nous aurons l'occasion de l'analyser chez Cristiano Mascaro, ou encore chez Todd Eberle. Référons nous, en ce sens, à cette réflexion de Philippe Dubois selon lequel: « [...] ce qu'une photographie ne montre pas est aussi important que cela même qu'elle donne à voir. Plus exactement, il y a une relation [...] du dehors au dedans, qui fait que toute photographie se lit comme porteuse d'une "présence virtuelle", comme liée consubstantiellement à quelque chose qui n'est pas là, sous nos yeux, qui a été écarté, mais qui se marque là comme exclu. »<sup>687</sup> Le hors-champ photographique n'est pas restituable: apparaît pour Dubois affirme qu' : « en photographie, le hors-champ n'est jamais que l'exclu singulier, immédiat et arrêté d'un étant-là visible. »<sup>688</sup> Ce mouvement perpétuel du

---

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>688</sup> *Ibid.*, p. 172.

monde avec lequel nous cohabitons induit donc que l'acte photographique peut être appréhendé comme : « un geste de coupure dans la continuité du réel, mais aussi l'idée d'un passage, d'un franchissement irréductible [...] d'un temps évolutif à un temps figé, de l'instant à la perpétuation, du mouvement à l'immobilité. »<sup>689</sup>

Or, cette coupure reste d'autant plus évidente à propos de la saudade que celle-ci ne surgit pas toujours selon un même mouvement dynamique, ayant recours aux souvenirs passés au présent, attisé par cette piqure métaphorique dont la sensation contradictoire combine simultanément plaisir et douleur. Moins fréquent, mais néanmoins possible, ce type de saudade peut apparaître également à partir d'un mouvement inversé : inscrit toujours au présent, il se projette alors comme un présage, hypothétique et/ou fictif, au futur et à la suite duquel le sujet prend subitement conscience du temps passé et révolu, un espace-temps qu'il tentera alors de se remémorer à travers ses souvenirs. Nous pouvons ainsi trouver sa parfaite transcription dans l'exemple de la première séquence qui ouvre le film d'Ingmar Bergman, *Les fraises sauvages*, dans laquelle Isaak Borg, professeur émérite de médecine, fait un drôle de rêve, quelque peu angoissant puisqu'il se voit dédoublé, comme son propre reflet dans un miroir virtuel, par son « double » au seuil de la mort, enfermé dans un cercueil [Fig. 1 - 6].

L'espace qui n'est autre que celui de rêve se situe bel et bien dans un temps autre, parallèle à celui de l'existence de son corps endormis : le protagoniste lève les yeux pour se repérer vers une horloge située au-dessus d'une enseigne d'opticien, signalée par une paire de lunettes dotée de deux yeux menaçants qui se substituent – à l'instar de l'horloge tant crainte par Charles Baudelaire, aux doigts du cadran dont il manque les aiguilles. Cette absence de temps hors-temps lui est confirmée par sa montre gousset, où les aiguilles ont aussi disparu. Si le professeur fait l'expérience à la fois « fictive » et physique – au moment où il se retrouve plongé dans ses songes – du hors-temps, hors de lui, celle-ci trouve aussi un écho dans l'espace du rêve dans lequel il se situe. Et notamment vis-à-vis des indications de lieux, qui ne sont pas sans évoquer quelques représentations urbaines surréalistes, de René Magritte à Giorgio de Chirico, par association d'éléments oniriques et hétérogènes.

---

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 160.



1 - 6. Ingmar Bergman, *Les fraises sauvages*, 1957. Film noir et blanc, 35 mm  
Photogrammes extraits de la séquence d'ouverture du rêve du professeur Isaak Borg.

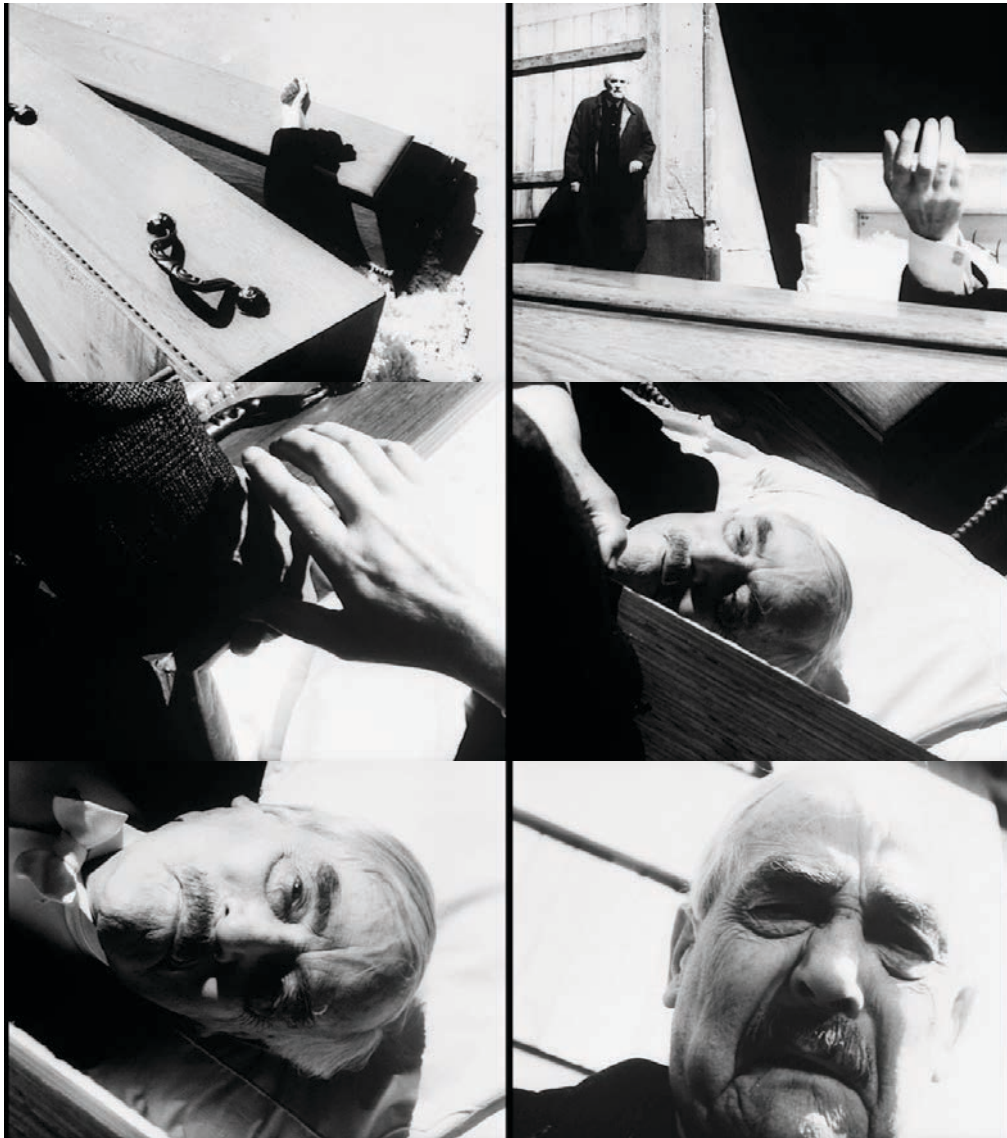
Il s'agit dès lors d'un décor dont le goût pour l'inquiétante étrangeté se repère chez certains photographes tels que Claude Cahun en France, Fernando Lemos ou encore German Lorca au Brésil. IL en émane une profonde sensation d'absence, un univers clos, intérieur, figé et suspendu dans l'instant photographique [Fig. 7]. De plus, le traitement particulièrement contrasté de l'éclairage, clairement expressionniste, insiste sur le caractère pour le moins étrange et angoissant des lieux d'une ville complètement déserte, aux fenêtres capitonnées de parpaings et obstruées d'un paysage urbain laissé à l'abandon, vidé de ses habitants, induisant parallèlement qu'aucune issue n'est possible. Le professeur lui-même trouve lui-même refuge parmi les ombres portées des édifices qui dissimulent peu-à-peu sa

présence. Un second temps de cette séquence vient alors apporter la solution à l'énigme de son rêve étrange : Isaak Borg observe, résigné et inquiet la ville inexorablement déserte : un char funéraire surgit, comme venant de nulle part, au détour d'un croisement de rue de cette ville déserte, sans personne pour le conduire. Si bien que l'une de ses roues finit par se heurter alors à un lampadaire et se briser : le char funéraire vacille, libérant le cercueil qu'il transporte.



7. Fernando Lemos, *Intimidade dos Armazéns do Chiado*, s.d.  
Tirage argentique. São Paulo. Instituto Moreira Salles

Libéré de sa charge, le char poursuit alors son chemin, abandonnant le cercueil entrouvert, après sa chute, au beau milieu de la rue. Une main apparaît et Isaak, troublé, s'approche : la main le saisit, fermement, l'invitant comme par désespoir à passer dans l'au-delà, et son visage se frappe alors de stupeur : le défunt n'est autre que lui-même, hors de lui ; son visage, filmé en gros plan, devient alors flou, coïncidant avec la sortie de son rêve. Le raccord du rêve au réel est filmé ici de manière très subtile, puisque le visage du double d'Isaak, enfermé dans sa gangue de bois fait écho au visage de ce dernier endormi dans son lit, sortant de son sommeil, et dont l'expression angoissée reste marquée. C'est pourquoi nous pouvons ici supposer que cette séquence incarne à sa manière cette idée de piqure stimulée ici par le rêve du protagoniste, l'incitant à rejoindre la maison familiale, à la recherche des souvenirs qui ont ponctué son enfance. Ce temps qu'il a lui aussi perdu, au seuil de sa propre mort [Fig. 8 - 13]



8 - 13 Ingmar Bergman *Les fraises sauvages*, 1957, film noir et blanc, 35 mm. Photogrammes extraits de la séquence de la rencontre du double du professeur Isaak Borg.

Après avoir donc exploré ce dehors, ce *hors de soi* comme possible accès de connaissance, nous débutons cette ultime phase de notre étude en se concentrant sur la question de l'espace convoqué aussi bien par l'imaginaire, qui intervient au sein de multiples représentations du paysage, que par l'expérience poétique et géographique de la saudade, autour de l'idée d'une *géopoétique*, continuité de cette *mundivisão* mentionnée par le père Vieira au XVII<sup>e</sup> siècle. Nous insisterons notamment sur l'idée d'un sentiment de saudade qui se serait inoculée dans l'image depuis son champ pictural vers ses représentations photographiques. Notre analyse s'organisera notamment autour de la représentation contemporaine de *l'ailleurs* et



d'*autrui*. Une représentation que nous pouvons considérer comme l'expression de l'idée d'une chute du paradis et de la perte de l'Eden mythique – thème trouvant tout au long des siècles pour lieu de prédilection celui de la ruine. Encensée et portée à son apogée au XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe, la ruine devient le motif pictural et poétique privilégié du romantisme – s'opposant en quelque sorte au beau idéal classique glorificateur qui exalte un héroïsme païen lointain de l'homme –, associé au culte d'un nouvel être suprême.

La figure de la ruine disparaît peu à peu au moment même où surgit, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au sein des sociétés occidentales en pleine transition industrielle, transformant de nouveau l'homme comme outil mécanisé de production. De ce point de vue, nous comprenons mieux les réticences de Baudelaire vis-à-vis d'un monde en pleine mutation technologique trouvant dans la photographie et le cinématographe l'outil adéquat qui célèbre le progrès et la modernité scientifique. Et cela à travers une image qu'il juge dénaturée, reproductible à l'infini, ne dépendant alors plus de la seule intervention et décisionnaire de la main de l'homme, mais bien de la machine. Même si ce dernier se prête néanmoins au jeu du portrait, servant le prestige de Nadar.

Ruine du monument comme métaphore du temps perdu ou symbole de décadence, cette figure intéresse dès lors tant l'œil archiviste de la photographie documentaire – d'Eugène Atget à Walker Evans, accompagnant les drames de l'histoire, en passant par Dorothea Lange photographiant ses compatriotes jetés sur les routes, en quête d'un avenir meilleur –, que l'œil mélancolique du courant pictorialiste. Cette figure de la ruine retient donc dès lors notre attention puisqu'elle constitue ici avant tout le symbole d'une posture poétique et contemplative. Pourtant, nous pouvons constater que la ruine reste toujours aujourd'hui l'un des thèmes iconographiques majeurs, réanimant ainsi cette croyance pour le moins fataliste et lointaine d'un paradis perdu. Néanmoins, loin de percevoir en elle l'expression d'une vision postmoderne désenchantée du monde, nous privilégions ici la ruine non seulement en tant que figure – paradoxale – de non-lieu mnémonique, mais aussi comme lieu de résistance et d'émancipation du regard du spectateur.

Poursuivons notre parcours en interrogeant maintenant l'existence de la saudade dans la photographie contemporaine autour du concept du *non-lieu*, défini

par Marc Augé, en tentant d'en relever les divers enjeux et formes.<sup>690</sup> Nous privilégierons d'une part un type de lieu de mémoire situé dans des espaces de « l'entre-deux », c'est-à-dire compris entre la ville proprement dite et celui des zones suburbaines, mais aussi des espaces périphériques localisés au cœur du tissu urbain de la cité elle-même. Ces espaces ont été qualifiés par Michel Foucault d'*atopiques*, par opposition aux espaces *utopiques*.<sup>691</sup> En ce sens, nous approfondirons précisément ce sentiment de *saudade* par sa « mise en œuvre » associée à l'espace du non-lieu en tant que cadre de représentation, qu'il soit d'ordre géographique, urbanistique, ou encore symbolique. Zones d'usage public, espaces de « jachères » sans aucune fonction utilitaire, ou encore « friches urbaines » contemporaines réappropriées progressivement de manière marginale, puis détruites et tombées dans l'oubli, les zones de non-lieux se rapportent également aux délimitations « symboliques » des frontières.

Le thème de la frontière constituera ainsi notre seconde direction d'analyse, en étudiant la relation *saudade*/espace à travers un registre iconographique basé sur un corpus qui n'entend pas se limiter aux seules représentations d'une « démarcation » géographique qui délimite un territoire de l'autre par la seule « marque » d'un monument s'inscrivant dans un paysage donné. La frontière, au contraire, étend son pouvoir poétique à travers différentes postures de création développées au sein d'espaces traversés et éphémères. Espaces dans lesquels seul l'enregistrement photographique (sans oublier son pendant cinématographique) parvient à consigner une mémoire – aussi bien personnelle que collective – d'individus les ayant occupés, comme cela sera abordé par exemple à travers les *repérages* photographiques d'Alain Resnais.

Si quelques traces subsistent, inscrites et lisibles dans le substrat de l'histoire de l'homme dans l'espace qu'il occupe aujourd'hui, leurs empreintes « physiques » originelles ont néanmoins malheureusement perdu aujourd'hui toute visibilité. Telle est la problématique que nous pose par exemple la représentation contemporaine de l'exil – récupérée bien souvent par une esthétique de la compassion. Ou encore celle de la délocalisation que nous pouvons percevoir depuis la figure emblématique du flâneur, ou du photographe ayant choisi la posture de l'errance. Amorçons notre

---

<sup>690</sup> Marc AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil, 1992.

<sup>691</sup> Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », in *Dits e t écrits, op.cit.*, pp. 46-49.

propos en référence à l'essai *Métropolitique* de Jean-Paul Dollé dans lequel l'auteur précise que l'expérience du voyage et plus spécifiquement celle de l'exil demeure une déchirure à la fois identitaire et spatiale. Maintenu dans un état de translation perpétuel, cette expérience peut alors nous éclairer sur la question du retour hypothétique, supposant des racines intactes dans son pays d'origine :

« Pour passer d'un lieu à un autre, la distance n'est pas purement géographique. La translation, le voyage, sont symboliques ; ce qui est mis en cause, c'est l'identité de ceux qui se translatent de gré ou de force. Arrachement est le nom de ce départ sans certitude d'arrivée, et banlieue la souffrance de ceux qui s'arrêtent au milieu du gué, ni d'un lieu, ni d'un autre. »<sup>692</sup>

Dès lors, si de nombreuses œuvres photographiques françaises témoignent d'un certain attachement envers le monde lusophone, entrouvrant ainsi la brèche, bien que souvent limitée, comme nous l'avons vu, à son simple aspect pittoresque – depuis Jean Dieuzaide à Georges Dussaud au Portugal, ou parmi les œuvres de Claude Lévy-Strauss à Pierre Verger en passant par Lucien Hervé, au Brésil, nous constatons en retour que la saudade a également éveillé un regard porté sur la présence lusophone en France, notamment à travers les reportages de Gérald Bloncourt et de Georges Millet. Photographes chez lesquels nous pouvons relever un premier registre de représentation de non-lieux, constitués de gares ou de bidonvilles situés en bordure périphérique des grandes villes, soit tout un ensemble d'espaces suburbains disséminés tout autour des grands programmes de construction des futures « villes nouvelles », ces quartiers périphériques étant progressivement inclus dans le périmètre des grandes agglomérations.

Si nous portons notre attention sur certains thèmes récurrents de la représentation photographique de la saudade, nous observons qu'ils constituent une sorte de leitmotiv, ou transmis via le souvenir : le voyage, le départ et le retour (hypothétique et insoluble). Comment la saudade se réactualise-t-elle aujourd'hui ? Quelles similitudes ce sentiment peut-il présenter, perçu autant dans l'expérience particulière d'un voyage qui amène hommes et femmes à migrer, ou qu'au travers d'un regard contemporain porté sur la ville, ses architectures, ses quartiers laissés en

---

<sup>692</sup> Jean-Paul DOLLÉ, « Habiter l'absence, ou l'absence d'habitation », in *Métropolitique*. Paris, Les Éditions de la Villette, 2002, pp. 58-61.

abandon, mais aussi des portraits de ses habitants. La question de la saudade appliquée au non-lieu ressurgit ainsi depuis les vingt dernières années, sous d'autres formes dans les photographies françaises et brésiliennes. Toujours présente dans le registre des espaces de transit, elle s'étend aussi à d'autres types d'espaces : clos, intimes ou photographiés selon un point de vue plus distancié.

Si les villes de Rio de Janeiro et de São Paulo restent au Brésil les deux pôles prédominants de la production photographique, nous pouvons néanmoins relever l'émergence de nombreux photographes issus de divers Etats brésiliens (Bahia, Céara, Pernambuco, etc.). Désincarnée, par exemple, à travers les grands axes de circulation de São Paulo photographiés par Cássio Vasconcelos, la saudade peut tout autant émerger de l'atmosphère feutrée et troublante d'une « mise en situation » où les sujets se dérobent autant du regard du spectateur que de celui de l'opérateur qui les observe, étrangers à leur présence, saisis dans leur absence. C'est aussi la possibilité « expressive » d'un site sans valeur mémorielle, *a-monumental*, tels les terrains vagues de football photographiés par Eustáquio Neves, composés par de fines membranes superposées et dont l'espace prélevé s'apparente au cadre illusionniste d'une fenêtre percée et instable.

Enfin, nous ne pourrions néanmoins traiter de la question – vaste – de l'espace photographique et de sa relation à la saudade sans faire appel à cette notion particulière que peut constituer la nostalgie, même si nous nous sommes tenus, en première partie de cette étude, à bien en dissocier le phénomène. Si la nostalgie nous renvoie à ce « mal du pays », ce mal-être naît ainsi de la séparation et de la distance d'un sujet envers un lieu qui lui reste cher, et s'apparente finalement à une certaine jouissance qui réside dans l'espoir d'un possible retour, elle-même douloureuse, due à son caractère hypothétique.

Sentiment également assimilable à une forme de mélancolie, bien que non définitif, la saudade entraîne alors son sujet – comme par envoûtement – au plus profond de ses souvenirs. Ce recours, stimulé par une sensation de manque, tend alors à combler au présent, à partir d'images actuelles et/ou virtuelles, la perte ou le rappel de ces lieux d'expériences passées. Si la photographie contient, en soi, cette faculté mnémonique, nombreux sont les exemples d'œuvres cinématographiques qui ont aussi exploré ce rapport sensible et particulier que chaque être peut entretenir en relation à l'espace, donné comme lieu de mémoire, en rupture avec son substrat

d'origine. Cependant, la notion même de nostalgie ne saurait se restreindre pourtant au seul domaine d'un espace géographique. Nous verrons en effet qu'elle se révèle bien plus complexe.

Dès lors, si la lutte semble être de nouveau engagée, c'est avant tout pour garantir une certaine survivance de la mémoire qui nous relie au monde. Ou bien décider au contraire d'en détruire tout signe, toute existence, comme nous y invite à le faire Hollis Frampton au long de son film-essai intitulé *Nostalgia* : la pellicule filmique, véritable matrice archivistique, nous donne à voir comme dans un ultime élan, chaque « preuve » photographique qu'il commente au fur-et-à-mesure qu'elle brûle et se consume dans le plan. *Nostalgia* est ainsi composée d'un enchaînement de photographies, sélectionnées par Frampton, qui se succèdent les unes à la suite des autres au cours de leur destruction, en se consumant lentement sur une plaque chauffante, marquées « au fer » par la résistance électrique. Leur lente brûlure est de plus accompagnée d'un commentaire qui agit de la même manière qu'une réminiscence, rappelant ainsi leur contexte de production [Fig. 14 - 16].



14 - 16. Hollis Frampton, *Nostalgia*, 1971. Film 35 mm, noir et blanc.

Or, ce qu'il est important de retenir ici, outre le propre processus du montage discordant liant le son de la voix *off* et l'image selon un enchaînement désynchronisé, consiste non seulement dans le fait que ce film nous offre un aspect de la mémoire dont le mouvement s'est complètement inversé (mouvement qui remonte habituellement de l'événement le plus ancien vers le plus récent). Mais aussi du fait que cette désynchronisation défie et démythifie en quelque sorte sa véracité ; elle souligne la fragilité du caractère « organique » de sa matrice, elle aussi finalement en sursis.

Frampton transpose ainsi le sens de son discours originaire et le transforme en une forme hybride, située à mi-chemin entre documentaire et fiction ; ce procédé

de *revirement* est particulièrement explicite dans le moyen-métrage *Les photos d'Alix*, réalisé par Jean Eustache, en 1980.<sup>693</sup> Tant est si bien que nous sommes amenés parallèlement à entendre le commentaire de chaque photographie anticipant celle qui lui succède, au moment même où nous regardons celle dont nous venons d'entendre le commentaire, et ressentir la curieuse sensation d'un espace- temps qui se dédouble, un entre-deux temporel à travers lequel : « Nous sommes tirés entre anticipation et mémoire. La nature du commentaire renforce la complexité, elle suscite notre sens d'anticipation en se référant au futur, et rappelle également le passé, à propos du temps et des conditions selon lesquelles les photographies ont été faites. La sensation double du temps résulte d'une complexe et riche expérience. »<sup>694</sup>

Malgré le geste ultime de brûler l'image photographique en détruisant la valeur et la matière mémorielle de son support, il subsiste de nouveau, malgré tout, ce paradoxe dont la présence traverse le passage d'une image fixe une image en mouvement. En effet, *Nostalgia*, résulte clairement d'une expérience spatio-temporelle qui explore son propre passage cinématique, entraînant une disjonction entre le son et l'image. Si bien que ce passage finit par donner à la photographie une seconde vie, transformée à travers le photogramme. Ce paradoxe présent dans l'image photographique fut d'ailleurs décrit par Walter Benjamin dans sa *Petite histoire de la photographie* : « Malgré toute la maîtrise du photographe, malgré l'attitude composée de son modèle, le spectateur se sent forcé malgré lui de chercher dans une telle photo la petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant, grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image ; il cherche à trouver le lieu imperceptible où, dans la qualité singulière de cette minute déjà révolue, niche aujourd'hui encore l'avenir, d'une manière si éloquente que nous pouvons encore le découvrir rétrospectivement. »<sup>695</sup>

---

<sup>693</sup> Ainsi, nous pouvons faire référence au commentaire proposé par P. Adams Sitney : « Dans *Nostalgia*, le temps qu'une photographie prend de brûler (et ceci confirme sa double dimensionnalité) devient l'horloge au sein du film, pendant que Frampton joue le critique, expliquant, contant, mythologisant de manière asynchrone son art et sa vie précoces, tout comme il mit le feu à chacune d'entre elles dans une structure labyrinthique. » P. Adams SITNEY, *Visionary film. The American Avant Garde Film, 1943-2000*. New York, Oxford University Press, 2002, p. 377. Hollis Frampton propose, quant à lui, une lecture plus prosaïque de son film, puisque selon lui : « *Nostalgia* a beaucoup à voir avec les mots et le type de relation que les mots peuvent avoir avec les images. J'ai commencé probablement comme une sorte de non-poète, comme un enfant, et mon intérêt premier pour les images a probablement quelque chose à voir avec quels nuages de mots pouvaient briller en dehors d'eux. Je pense qu'il y a une sorte d'arrêt entre ce qu'est la mémoire maintenant et ce qu'était la conjoncture et la prophétie et seulement cela en avant. » Hollis FRAMPTON, cité in Rachel MOORE, *Hollis Frampton, (Nostalgia)*. London, Afterall Books, 2006.

<sup>694</sup> Bill SIMON, « Talking with Magellan: An interview » in *On the Camera Arts and Consecutive Matters: The Writings of Hollis Frampton*. Cambridge, Massachusetts Institute of technology, 2009, p. 232.

<sup>695</sup> Walter BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres II*. Paris, Gallimard, Folio, 2000, p. 300.

Héritage indissociable de l'histoire et de la culture lusophone, nous avons évoqué antérieurement le fait que la saudade ait pu constituer paradoxalement un moyen de résistance face aux propagandes d'Etats qui n'ont cessé de récupérer et d'user de nombreux de ses divers symboles. Ceci non seulement dans le but de justifier d'une politique coloniale ou à promulguer une idéologie du « progrès » légitimant un régime, répressif et inégalitaire. Ce pouvoir autoritaire aura ainsi pour conséquence de supprimer progressivement la liberté d'expression. Nous ne pourrions omettre, en ce sens, de faire référence à ce qui constitue indirectement l'un des symboles particulièrement immuables de la culture lusophone, trouvant son cadre de représentation dans le mythe légendaire d'Ulysse, voyageur errant dont le périple n'a cessé de traverser les siècles, célébré à travers ces vers de Fernando Pessoa :

« Le mythe est le rien qui est tout  
Le même soleil qui ouvre les cieux  
Il est un mythe brillant et muet –  
Le corps mort de Dieu,  
Vivant et nu.

Celui-ci, qui ici accosta,  
Fût pour n'être pas existant  
Sans exister il nous suffit  
Pour n'être pas venu il vint  
Et nous créa.

Ainsi, la légende court  
Entrant dans la réalité,  
Et, la fécondant s'écoule.  
En bas, avide, moitié  
De rien, meurt. »<sup>696</sup>

---

<sup>696</sup> Je traduis : « O mytho é o nada que é tudo/ O mesmo sol que abre os céus/ É um mytho brilhante e mudo – / O corpo morto de Deus,/ V ivo e desnudo./ Este, que aqui aportou,/ Foi por não ser existindo./ Sem existir nos bastou./ Por não ter vindo foi vindo/ E nos creou./ Assim a lenda se escorre/ A entrar na realidade,/ E a fecunda-la decorre./ Em baixo, avida, metade/ De nada, morre. » Fernando PESSOA, « Os castelos » in *Mensagem, Poemas esotéricos*. Nanterre, Allca XX, Université de Paris X/ Scipione cultural, 1996, pp. 17-22.

Mythe d'un homme conquérant, errant au milieu des mers, parmi ses compagnons de route, tel que nous le représente la mosaïque romaine suivante : enchaîné pour ne pas succomber au chant maléfique sirènes, ce dernier vient achever son voyage quelques siècles plus tard, échouée sur le bord d'une plage de galets, regardant l'horizon lointain, seulement accompagné d'un enfant (nous rappelant cet enfant peint dans le triptyque d'Antonio Carneiro qui ouvrit cette étude) dans cette curieuse « composition avec figures » d'une marine surréaliste photographiée par Agnès Varda en 1954, et qui deviendra elle-même en quelque sorte objet de saudade, ré-invoquée dans son film documentaire réalisé en 1982 [Fig. 17 - 18].



17. *Ulysse et les sirènes*. Mosaïque romaine retrouvée sur le site de Dougga. III<sup>e</sup> siècle ap. J.C. Tunis, Musée du Bardo

18. Agnès Varda, *Ulysse*. 1954. Tirage argentique noir et blanc. Collection particulière.

Ulysse incarne ainsi ce curieux destin tout en semblant y résister. De la même manière que l'Orphée décrit par Miguel Torga, l'Ulysse contemporain se rebelle néanmoins contre cette fatalité immuable, chantée par la triste mélodie du Fado – qui n'est autre que le nom dérivé de ce *fatum*, hasard ou destin. Destin d'une errance qui berce depuis plus de cinq siècles l'imaginaire lusophone, emportant avec lui, en fond de cale, sur l'autre berge de l'Atlantique, cette triste charge qui éradiquera de manière irréversible, au fil du temps, la croyance en l'existence d'un nouvel Eden. Mais c'est surtout le mystère d'une impression terrifiante, qui nous saisit tout à coup, voulant que son navire, contrairement au héros de l'Odyssée, accomplisse son long voyage au destin hypothétique, et n'atteigne jamais son port final, comme paraît nous l'évoquer le titre de cette série photographique de Pedro Karp Vasquez, *Nageant en eaux cachées* [*Nadando em água escondida*], représentant un simple banc fixé sur une esplanade, faisant face à la baie de Rio de Janeiro.



Un banc dont il ne subsiste plus que l'armature, empêchant quiconque de profiter du repos, ni d'espérer en fixant droit l'horizon, le retour des êtres aimés et le souvenir de la terre abandonnée. Ne reste alors qu'à en écouter la triste lamentation surgissant des eaux les plus profondes de l'océan. Ce chant résonne de plus de manière si sensible dans le sixième volet du Message de Pessoa, à propos du glorieux roi navigateur, Dom Diniz, connu également comme le roi-poète ou roi troubadour, auteur des *Chansons d'amis* (*Cantigas de Amigo*), dont voici quelques vers suivants :

« Ruisseau, ce chant, jeune et pur,  
Recherche l'océan en trouvant ;  
Et la voix des pins, bruissement obscur,  
C'est le son présent de cette mer future,  
C'est la voix de la terre vieillie par la mer. »<sup>697</sup>



19. Pedro Karp Vasquez, *sans titre*, extrait de la série *Nadando em água escondida*, 1984  
Tirage argentique, 30,8 x 20,8 cm. São Paulo, Collection Pirelli / MASP

---

<sup>697</sup> Je traduis : « Arroio, esse cantar, jovem e puro,/ Busca o oceano por achar ;/E a falla dos pinhaes, marulho obscuro,/Ê o som presente d'esse mar futuro,/Ê a voz da terra anciado pelo mar Sexto. » in Fernando PESSOA, «Secto. D. Diniz », *op.cit.*, p. 22

### 1.1. La chute de l'Eden. Contre l'esthétique compassionnelle.

Commençons tout d'abord ce chapitre en proposant pour ouverture ce poème rédigé par Miguel Torga, publié en 1973, au titre évocateur de *Voyage* [*Viagem*] :

« C'est le vent qui m'emporte  
Le vent lusitanien.  
C'est ce souffle humain  
Universel  
Qui enfle l'inquiétude du Portugal.

C'est cette fureur de douce folie  
Qui atteint tout  
Sans atteindre.  
Qui va de ciel en ciel,  
De mer en mer,

Jusqu'à ne jamais arriver  
C'est cette tentation de me rencontrer  
Plus riche en amertume  
Dans les pauses de l'aventure  
De me chercher... »<sup>698</sup>

Comme nous y invite le poète, lançons-nous et traversons donc cette mer au rivage incertain, en remontant quelque peu les flots du temps afin de poursuivre notre quête, parmi les liens unissant la saudade à l'espace, à travers un choix de représentations photographiques contemporaines.

---

<sup>698</sup> Je traduis : « E o vento que me leva/ O vento lusitano./ E este sopro humano/Universal/ Que enfuna a inquietação de Portugal./ É esta fúria de loucura mansa/ Que tudo alcança/Sem A lançar./ Que vai de céu em céu,/De mar em mar,/ A té nunca chegar./ É esta tentação de me encontrar/ Mais rico de amargura/ Nas pausas da aventura/ De me procurar... » Miguel TORGA, « Viagem » (Voyage), 17 mai 1973, in *Diário XII*. Coimbra, 1978.

C'est questionner ici plus précisément la nature de cet espace représentatif de la saudade, en se posant également la question de savoir comment ce type d'espace, somme toute symbolique, éprouvé depuis plus de cinq siècles, va justement finir par annoncer et réactiver dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, une véritable perception chaotique du monde, partagée entre une vision qui exalte toutes les louanges du progrès industriel tout comme les excès et les désastres causés par l'homme, et une vision esthétique qui porte sur ce même chaos un regard particulièrement inquiet et pessimiste. Parce que nous ne voulons pas faire de la saudade un sentiment exclusivement associé au regret d'un monde idyllique perdu, nous verrons ainsi dans le troisième chapitre comment plusieurs photographes adopteront une posture proposant au contraire une véritable « réactivation » de l'idée d'un nouvel Eden, à travers une représentation du paysage dont l'approche quasi ascétique mène au sublime.

Néanmoins, comme le souligne Eduardo Lourenço, dans son essai intitulé *La splendeur du chaos*, loin d'une perpétuelle remémoration nostalgique d'un certain ordre pensé comme immuable :

« Ce que nous appelons chaos suggère non seulement l'idée de confusion et de désordre des éléments, mais une espèce d'incapacité de l'esprit à comprendre, et encore plus à dominer, un état des choses, du monde, de la société, de l'histoire, où l'on ne perçoit pas l'ombre d'un ordre. Il est patent que, si c'était là effectivement l'état originel du monde, l'émergence d'un ordre qui permettrait de le penser, et déjà, à ce titre, de le vaincre, serait le plus grand des miracles. Néanmoins, la mythologie grecque, contrairement à la vision biblique, a imaginé que, au commencement, était le chaos. »<sup>699</sup>

Nous allons donc voir comment cette perception « chaotique » surgit à la fois comme un prétexte nostalgique d'un monde qui n'est plus, et comme la réponse vis-à-vis d'un état qui s'essouffle en venant ainsi s'associer, ou du moins évoquer un esprit

---

<sup>699</sup> Selon l'auteur : « La fin du monde bipolaire, le triomphe de l'économie de marché, celui encore plus grand de l'ubiquité communicationnelle, n'ont pas, à vrai dire, installé dans ces domaines un désordre qui réponde au concept diabolisé du chaos. [...] Nulle part un centre, un signe que nous puissions prendre comme un point de fuite, une issue à notre perplexité. D'autant plus qu'aucun recours au passé ne pourra y mettre fin. [...] C'est l'Occident, habitué à fouler pour le compte de l'humanité entière le « chemin » sans lequel nous vivrions passivement les temps et cesserions d'avoir une histoire, qui a ressenti avec une acuité singulière cet état de choses. Et parce qu'il n'est plus au centre de cette histoire, il a tendance à la vivre sous la catégorie de la chaotité. » Eduardo LOURENÇO, *La splendeur du caos*. Bordeaux, L'escampette, 2002, pp. 7-13.

de *saudade* localisable depuis ses possibles marques sur un territoire, et diverses pratiques photographiques qui en interrogent la valeur dans ses représentations contemporaines. Dès lors, c'est se demander comment cette fascination pour le chaos, clairement explicite dans la photographie de reportage, peut différer néanmoins selon certains photographes – suivant leurs choix de composition, leurs intentions –, partagés entre un registre de la « sensation choc », et ceux qui optent au contraire pour celui d'une « économie de la douleur ». Ce que nous tenterons justement de définir comme une « économie de la douleur » nous renvoie bien vers une posture qui refuse non seulement cette pratique documentaire faisant commerce de tous les bouleversements intervenant dans le monde, au profit de tout un ensemble des choix (cadrage, composition, traitement de la lumière), qui rendent caduque toute valorisation esthétique ambiguë de cette « photo choc » évoquée antérieurement.

Cette pratique photographique résulte en grande majorité du circuit des agences photographiques et de presse: soumis à une forte concurrence de la télévision sur le marché de l'information dès la fin des années soixante, sa diffusion aisément transmissible s'accompagne d'une exigence qui la contraint ainsi à transmettre une information d'autant plus rapide que convaincante en tant que preuve. Mais surtout de veiller à ce que le sens de lecture reste évocateur et accessible, en direction de son récepteur. Pour autant, nombre d'exemples de reportages documentaires montrent une certaine réticence, volontaire ou non, envers cette forme où seul prévaut le souci d'information, respectueuse de transcrire au plus près le contexte de production de l'image. Dans le cas spécifique qui nous occupe, citons par exemple ces quatre photographies prises lors de la première guerre mondiale. Il n'est aucunement question de saisir ici l'événement de la bataille sur le vif, mais bien de suivre au contraire le déroulement des opérations et surtout leurs conséquences. La sensation de chaos qui en émane, néanmoins, y est particulièrement saisissante, où le pathos, la stupeur silencieuse et le climat morbide des lieux, sont renforcés par l'absence totale de l'homme, voire par la présence des quelques-uns de ses restes mêlés tant à la terre et aux déchets éparses [Fig. 20 - 21 - 22].

Prises de vues du front et des tranchées dans l'Est de la France, celles-ci ne comportent aucune indications toponymiques, ni légendes identificatrices. L'une d'elles, pourtant, nous permet d'en identifier les acteurs : il s'agit d'un régiment portugais dont la nationalité peut être reconnaissable par la présence près du bord

droit de l'image, d'un drapeau portugais recomposé par de petites pierres blanches, formant de nouveau le *punctum* de l'image [Fig. 23]. Isolée, cette image, ne présente que peu d'intérêt envers notre problématique, en dépit de son caractère d'archive. Au contraire, si nous la mettons en relation avec les trois autres images sélectionnées (étant donné qu'elles font toutes parties du même fonds), l'effet de stupeur chaotique, dramatique, s'intensifie, accompagnée d'une charge mélancolique – par la présence prégnant du sentiment de mort. Nostalgique aussi, dans la mesure où cette mort imminente intervient dans un lieu autre de celui d'origine, étranger et indifférent. Un lieu qui fait paradoxalement de ces images de véritables images *saudade* topographiques : ces images construisent elles-mêmes le lieu de l'ultime tombeau d'un voyage sans retour.

Ces exemples nous incitent alors à rechercher dans quelle mesure l'émanation photographique de la *saudade* ne peut être assujettie à une quelconque surenchère visuelle – directe et « saisissante » – préférant surgir au contraire, de manière plus subtile et distante, déviant les pièges d'une posture dite « compassionnelle » évoquée antérieurement. Une posture qui constituera ici l'un des points principaux de notre critique vis-à-vis de ce régime, dans lequel bien souvent :

« L'insistance directe, revenue pour un traitement de thèmes critiques comme la violence et la misère, déconsidérant que, plusieurs fois, cette photographie s'insère en un contexte conservateur de manutention des apparences. Tendance qui apporte, comme son corolaire, la déqualification de la production créative, fréquemment considérée comme une accumulation d'exercices simplement formels. »<sup>700</sup>

Il s'agirait en ce sens d'une vision dont les différents champs continuent de se propager aujourd'hui au sein d'un corpus de représentations photographiques contemporaines qui en contiennent toujours certains symptômes, tant au Brésil qu'en France. Elle se manifeste comme nous l'avons signalé en introduction auparavant autour de la figure de la ruine.

---

<sup>700</sup> Je traduis : « A insistência direta, voltada para o tratamento de temas críticos como o violência ou miséria, desconsiderado que, muitas vezes, esta fotografia insere-se em um contexto conservador de manutenção das aparências. Tendência que traz, como seu correlato, a desqualificação da produção criativa, frequentemente considerada como um acúmulo de exercícios meramente formais. » Antonio FATORELLI, *Fotografia e viagem. Entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro, FAPERJ/ Relume Dumará, 2003, p. 32.



20 - 23. Anonyme. *Vues des tranchées occupées par l'armée portugaise. Front de l'Est. 1916.*  
Tirages argentiques, 13 x 24 cm. Paris. Archives BDIC.

En effet, une majeure partie de ses représentations spatiales qui nous concernent plus directement, notamment au Brésil fut pendant longtemps régi et codifié par un registre iconographique spécifique qui n'avait alors pour dessein que d'exalter le caractère prolifique et exotique de terres restées jusqu'alors vierges, avant l'installation et la conquête des colonies européennes. Territoires vierges car *non civilisés* (et assujettis alors à la parole de Dieu), peuplés d'individus aux mœurs jugées barbares, mais dont la description et la représentation restant néanmoins assimilées à celles du *bon sauvage*, ceux-ci se retrouveront au cœur d'un célèbre débat, survenu en 1550, connu comme *La controverse de Valladolid*, durant lequel il sera question de statuer sur le sort des peuples « sauvages » dépourvus d'âme. Néanmoins, la courte occupation française au Brésil suffira toujours à l'âge contemporain à marquer l'imaginaire national d'une représentation exotique et primitiviste de ces contrées lointaines, et qui connaîtra son âge d'or durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

En effet, si l'imaginaire français reste séduit par cette vision édénique, ceci s'explique notamment par le fait, selon Pierre Rivas, qu'une certaine incomplétude, issue de son ascendance latine, resterait à être remplie. Dès lors, « Si le Portugal est

le pays de la Saudade, le Brésil est "le pays du désir" [...] C'est dans cette polarité entre Saudade et Désir, l'Autre et le Même, innocence des coutumes ancestrales paysannes et innocence du bon sauvage que l'imaginaire français se fixe dans cette relation triangulaire. »<sup>701</sup> Un autre élément mérite ici d'être mentionné : si la lente dégradation du paysage et des terres brésiliennes – leur colonisation ayant pour but avant tout d'en exploiter les richesses grâce à la manne esclavagiste composée par les peuples d'origine africaine et indigène –, c'est parce qu'elle s'accompagne de nombreux dysfonctionnements, tels que les nombreuses maladies infectieuses dont la lèpre et la peste. Cette dernière se greffera parallèlement au développement de la saudade portugaise outre-Atlantique. Une saudade pourtant séculaire qui trouva son apothéose, rappelons-le, dans la figure héroïque de Dom Sebastião.<sup>702</sup> Observons un extrait de cet Atlas dessiné conjointement par Pedro et Jorge Reine, et le cartographe Lopo Homem, maître des cartes nautiques du roi, mieux connu aujourd'hui sous le nom d'*Atlas Miller*, commandé initialement par le roi Manuel du Portugal et achevé en 1519. Cet Atlas est notamment agrémenté d'enluminures réalisées par Antonio de Hollanda.

Outre le fait de constituer un précieux témoignage sur la représentation du monde juste avant le voyage de Magellan, rendant compte de l'excellence des connaissances des cartographes et pilotes portugais, cet atlas concentre documents et informations relatives aux nouvelles explorations et découvertes. S'il ne contient aucune indication géographique stratégique (comme l'échelle des distances), ni révélation importante, cet Atlas retient ici notre attention par le fait d'y reporter, d'une part – tout comme le feront par la suite Théodore de Bry ou André Thevet –, les premières représentations d'un monde inconnu livrant peu-à-peu ses mystères. Ceci

---

<sup>701</sup> . Je traduis : « Se Portugal é o país da Saudade, o Brasil é « o país do Desejo » [...] É nessa polaridade entre Saudade e Desejo, o Outro e o Mesmo, inocência dos costumes ancestrais camponeses e inocência do Bom Selvagem que o imaginário francês se fixa nessa relação triangular », in Pierre RIVAS, *Dialogos interculturais*. São Paulo, Editora Hucitec, 2005, p. 66.

<sup>702</sup> À la question de savoir pourquoi les portugais étaient-ils tristes à leur arrivée au Brésil, et dans quelle mesure « devait disparaître l'enthousiasme qui, dans le passé, les firent traverser les mers dans lesquelles ils n'avaient jamais navigué ? », Moacyr Scliar estime que l'explication de cette mutation réside dans le changement culturel intervenu au Portugal durant les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : « Le "portugais héroïque" du XV<sup>e</sup> siècle disparaîtrait : dérouté en Afrique, la mort de dom Sebastião, l'union avec l'Espagne, l'influence croissante de l'inquisition, les gouvernements despotiques et incapables, le luxe, la démoralisation des coutumes, la corruption – le père Viera disait que le mot voler se conjugait de toutes les formes dans l'Inde portugaise, une école d'avarice et de luxure. » Je traduis : « O "português" heroico do século XV desaparecerá : derrotado na África, a morte de Dom Sebastião, a união com a Espanha, o crescimento da influência da inquisição, os governos despoticos e incapazes, o luxo, a desmoralização dos costumes, a corrupção – o padre Viera dizia que a palavra robar conjugava-se de todas formas na Índia portuguesa, uma escola de cobiça e de luxúria. » Moacyr SCLIAIR, *Saturno nos trópicos*. São Paulo, Companhia das letras, 2003, pp. 190-191.

en juxtaposant différents niveaux de réalité répartis entre éléments d'exploration anciens – la caravelle, la rose des vents –, et découvertes récentes – les différentes ethnies indiennes bordant les côtes brésiliennes, figurés dans leurs activités, au demeurant plus anecdotiques que quotidiennes.

Cet Atlas s'apparente, d'autre part, à un véritable inventaire d'un monde dont la diversité devint un véritable objet de connaissance : il propose une lecture du monde où se répartissent données géophysiques vérifiables – par une organisation cartographique rationnelle (lignes de parallèles, toponymies, vignettes de représentation des villes) –, et représentations imaginaires localisées dans des zones « indisponibles » et inconnues, restant à remplir. Cette organisation trouve son apogée dans la prolifération des représentations de la faune autant que des hommes [Fig. 24]. Comme le souligne l'écrivain Moacyr Scliar :

« Les découvertes maritimes correspondirent, d'une certaine manière à un projet modernisateur. Le Portugal vécut son temps assynchroniquement : « En pleins XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, conduisant son histoire à travers le monde paradigmatique des romans de chevalerie, modèle déjà bien épuisé dans le reste de l'Occident ; vivant et mourant encore aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> pour l'idéal de la croisade, extinctif aussi bien auparavant ; formulant et usant en plein XVI<sup>e</sup> siècle, à Coimbra, sa pensée par l'aristotélisme scolastique [...] fossile culturel de cet Occident ». Les navigateurs sont allés à la recherche de nouveaux horizons, d'un nouveau monde. »<sup>703</sup>

Néanmoins, comme le remarque Denis E. Cosgrove – et cette remarque pèse ici de toute son importance –, au sujet de la relation spécifique de la saudade à l'espace, et d'une façon plus générale, la représentation du paysage naturel ou urbain transformé ou non par l'homme, si « L'histoire de l'art conventionnelle a souvent envisagé l'exclusion graduelle de la présence humaine et de la narration à mesure de

---

<sup>703</sup> Je traduis : « Os descobrimentos marítimos correspondiam, de certa forma a um projeto modernizador. Portugal viveu seu tempo assincronicamente : « Em pleno séculos XIV e XV, conduzindo sua historia pelo mundo paradigmático dos romances de cavalaria, modelo de hã muito esgotado no resto do Ocidente ; vivendo e morrendo ainda nos séculos XV e XVI pelo ideal da cruzada, também extinto muito antes ; formulando e usando em pleno século XVI, em Coimbra, o seu pensamento pelo aristotelismo escolástico [...] fossil cultural desse Ocidente. Os navegadores iam em busca de novos horizontes, de um Novo Mundo. » Id., p. 146.



la maturité de l'art du paysage », pour autant « la présence corporelle est centrale afin de comprendre la signification culturelle du paysage. »<sup>704</sup><sup>705</sup>



24. Pedro et Jorge Reinel, Lopo Homem et António de Holanda, *Atlas Miller. L'Atlantique ou le nouveau monde*. 1519. 61 x 118 cm. Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Nous verrons ultérieurement que le contraire peut être également envisageable lorsque seules les traces d'occupation d'un corps devenu quant à lui absent nous sont données à voir. Prenons ainsi pour exemple cette toile peinte par Jean-Baptiste Debret, intitulée *Indiens traversant un cours d'eau* [*Índios Atravessando um Riacho*], connue – ou plus précisément – identifiée comme *Le chasseur d'esclaves* [*O Caçador de Escravos*]. Il est ainsi intéressant d'y remarquer le report de nombreux éléments iconographiques d'ores et déjà présents sur le planisphère de l'Atlas Miller commenté précédemment : Indiens représentés dans leurs activités quotidiennes, porteurs de charges, femme allaitant son enfant. La scène, paisible, semble ainsi être chargée de toute une atmosphère significative de l'idée d'Eden, mais un Eden qui reste bien éloigné de *L'invitation au voyage* de Baudelaire, là où : « tout n'est qu'ordre et beauté, Luxe, calme et volupté »<sup>705</sup> [Fig. 25].

<sup>704</sup> Denis E. COSGROVE, *Geography and vision : seeing, imaging and representing the world*. London, I.B Tauris, 2008, p. 55.

<sup>705</sup> Charles BAUDELAIRE, « L'invitation au voyage » in *Les fleurs du mal*. Paris, Le livre de poche, 1992, p. 73.



25. Jean Baptiste Debret, *Índios Atravessando um Riacho* [*O Caçador de Escravos*]  
1820-1830. Huile sur toile. Rio de Janeiro. Musée des Beaux-arts

Car, à bien observer ce tableau de Debret, nous comprenons rapidement que ce paysage édénique est troublé par la présence de la figure du maître, tout de blanc vêtu, représenté de dos, la main droite levée effectuant un geste d'invitation ou d'ordre, se détachant du reste du « décor ». Un décor naturel extérieur est d'ailleurs lui-même plus idéalisé – le palmier placé sur la ligne médiane du tableau, la hutte de bois plus proche du modèle européen qu'« indigène », nous rappelant cette pensée de l'homme à l'état de nature promulgué par Jean-Jacques Rousseau –, que réellement identifiable par des données géographiques précises en soi.<sup>706</sup>

Observons de même le traitement plastique de l'environnement naturel tel que arbres, végétation éparse, ou encore les roches escarpées et la chute d'eau. Bien qu'il réponde à une attention toute documentaire (par le détail de certaines espèces locales), il n'en perpétue pas moins une tradition picturale de représentation paysagère idéalisée au XVIII<sup>e</sup> siècle, célébrant ce retour à la nature. Cette tradition sera exportée vers le Brésil par la célèbre Mission Artistique Française, installée dès 1816 à Rio de Janeiro sous l'égide de Joaquim Le Breton et à laquelle participeront, en outre, Debret ou encore le peintre Nicolas-Antoine Taunay. Il est ainsi important de remarquer que la perception et la représentation de tout ce qui est autre, notamment depuis la France ne se circonscrit pas à la seule période moderne d'expansion

<sup>706</sup> Signalons à ce propos qu'en dehors de l'œuvre peinte de Jean-Baptiste Debret, existe une œuvre graphique Firmin-Didot publia à trois reprises – respectivement en 1834, 1835 et 1939 –, dans un recueil intitulé *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Ce recueil constitue un témoignage iconographique majeur sur le Brésil au début du XIX<sup>e</sup> siècle, et notamment sur ces coutumes : « [...] il observa avec une extraordinaire précision et comme un véritable reporter la vie de ses habitants. Rien ne lui échappa : les personnages de la cour, les commerçants aisés, les vendeurs ambulants, le peuple, les esclaves, les indiens, tout fut recueilli sur le vif et avec beaucoup d'esprit dans son livre. » Raymundo OTTONI de CASTRO MAYA, in *Le Breton et la mission artistique française de 1816*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Museu Nacional das Belas Artes, dezembro 1960, p. 40.

commerciale et coloniale à travers le monde, même si celle-ci trouvera rapidement fin au Brésil face aux rivalités des empires portugais, hollandais et britannique. Le modèle d'émancipation politique et intellectuel français, hérité de la révolution de 1789, trouvera sa plus grande expression au sein du monde lusophone, et sera exportée ainsi, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle – depuis la présence des troupes napoléoniennes au Portugal et la fuite de la famille royale portugaise au Brésil en 1808 à la proclamation de l'Indépendance de la nation en 1822. À la différence que la perception du Brésil dans l'imaginaire français ne jouira pas du même prestige, puisqu'aujourd'hui l'image d'Épinal du « bon sauvage » est substituée par tout un régime des clichés touristiques, partagés entre représentations de favelas chaotiques et plages luxuriantes.

Cependant, quelques substrats subsistent, à travers ce que nous pourrions rapporter à un *exotisme traditionnel*, qualifié ainsi par Pierre Rivas et qui se développera tout au long de l'expansion coloniale française. Exotisme divisé entre deux « axes fondateurs de la modernité », soit celui d'une régression mythique et primitiviste ou celui de l'exil utopique et « mundonoviste », c'est-à-dire révélateurs de l'émergence du Nouveau Monde au sein des consciences européennes. Comment cette pensée peut-elle se traduire dorénavant dans son application spatiale et, de surcroît, idéologique ? Nous pouvons prendre pour appui une analyse de Rivas à propos de la littérature, et notamment de l'œuvre de Blaise Cendrars où : « le mythe brésilien se fait mythographie personnelle. »<sup>707</sup> Mais surtout dans la mesure où le Brésil, terre « dionysiaque » et exubérante, ne cesse d'être vu au sein de l'imaginaire français, comme un *éthos* bien particulier, réfractaire, tellurique, s'opposant ainsi à la logique ordonnée des jardins à la française puisque : « Le Brésil est la contre figure d'un ordre, social ou esthétique que nous rejetons, ou le rêve d'une incomplétude à remplir. »<sup>708</sup>

Dès lors, si Pierre Rivas estime que le Portugal, pays initiateur de la *saudade* serait, à la différence du Brésil, le garant particulier d'une « mémoire historique française », de par son enracinement paysan ancestral profond et hostile aux affrontements face à une modernité difficile à assumer, c'est aussi parce qu'il apparaît comme : « l'ultime témoignage d'un monde ancien vu comme Mythe » soit

---

<sup>707</sup> Pierre RIVAS, *op.cit.*, p. 64.

<sup>708</sup> *Id.*

un monde existant avant que n'apparaisse cette conscience de ce « désenchantement du monde ».<sup>709</sup> Le Brésil se perçoit alors justement comme une utopie, qu'il faut comprendre ici comme :

« La liaison nulle, mais recherchée dans l'horizon infini, vertige de l'espace géographique. Dans la dialectique du Même et de l'Autre, qui sont les deux pôles de représentation d'un pays étranger dans le miroir français, le Portugal est le Même comme passé, le Brésil, l'Autre Absolu, comme complémentarité fantomatique d'une conscience nationale enracinée dans la tradition historique. [...] L'exotisme n'est, au fond, sinon une variété de littérature régionaliste, l'Autre (l'indien, dans ce cas) substituant le paysan ancestral, « nos frères sauvages », en une idéologie « primitiviste » ressemblante. »<sup>710</sup>

Force est de constater, par ce court aparté, que cette illusion apparente de bienfaisance et d'abondance d'un paradis terrestre illimité, sera rapidement consumée par l'avidité et la cruauté excessive de ses nouveaux occupants. Ils feront ainsi de la colonie brésilienne non plus celle : « du Paradis des utopies, mais le Purgatoire [...] où la métropole portugaise jetterait sa population indésirable » en transformant alors le Brésil en « un lieu de dépuración des péchés du royaume ; là ; les colons déviants, hérétiques et sorciers étaient coupablement stigmatisés de vivre sur une terre particulièrement propice à la propagation du mal. »<sup>711</sup>

Une propagation du mal, et une certaine célébration ambiguë de la souffrance transparaît aujourd'hui avec d'autant plus de force, dans le champ de la photographie contemporaine, et notamment documentaire. En effet, cette ambiguïté ne va cesser de s'amplifier par un phénomène touchant directement l'image de presse, issu de la crise du photojournalisme intervenant à la fin des années soixante-

---

<sup>709</sup> *Ibid.*

<sup>710</sup> Je traduis : « Se Portugal é o Mito da consciência histórica francesa, O Brasil representa a Utopia, isto é, no sentido próprio, a ligação nula, mas procurada no horizonte infinito, vertigem do espaço geográfico. Na dialética do Mesmo e do Outro, que são os dois pólos da representação de um país estrangeiro no espelho francês, Portugal é o Mesmo como passado, o Brasil, o Outro Absoluto, como complementaridade fantasmática de uma consciência nacional enraizada na tradição histórica. [...] O exotismo não é, no fundo, senão uma variedade de literatura regionalista, o Outro (o índio, no caso) substituindo o camponês ancestral, « nossos irmãos selvagens », em uma ideologia "primitivista" semelhante. » *Ibid.*

<sup>711</sup> Je traduis : « do Paraíso das utopias, mas o purgatório [...] onde a metrópole jogaria a sua população indesejável. [...] Um lugar de depuração dos pecados do reino ; lá, os colóns desviantes, heréticos e bruxos estavam culposamente estigmatizados de viver numa terra particularmente propícia à propagação do mal. » in Moacyr SCLAR, *op.cit.*, p. 191

dix, par l'essoufflement du secteur de la presse illustrée mise en concurrence par l'émergence de la transmission télévisuelle, mais aussi par l'hégémonie et le monopole de grandes agences de presse – *Magnum, Gamma, Sigma*, pour ne citer qu'elles. Une ambiguïté d'autant plus troublante, sinon dérangeante dans ses intentions, qu'elle entend servir et se soumettre à ce que nous pourrions ici nommer un *éthos* de l'information. L'un des exemples des plus flagrants, polémique (car devenu lui-même objet de débat) n'est autre que cette photographie prise lors de la guerre civile survenue en Algérie, en 1997, alors en proie à un véritable régime de terreur. La scène est devenue ainsi une véritable icône – le titre lui-même, *La Madone de Benthala*, emphatise en référence à une figure religieuse solennelle, toute une esthétique de l'horreur et de la peine ressentie face à la barbarie des combats et à l'impuissance internationale face à ce peuple déchiré.

Ikône également paradoxale et emblématique exprimée par cette posture compassionnelle largement diffusée (avec succès à la clef dans la rotative médiatique) face à cette douleur des autres, commentée de manière perspicace par Susan Sontag [Fig. 26]. Cet exemple est particulièrement intéressant dans la mesure puisqu'il combine et réitère le genre de la peinture classique d'histoire, associé à celui de la peinture religieuse et notamment dans cette figure de *Madonna dolorosa* – le titre de Madone n'étant pas fortuit –, pleurant le martyre de son fils. Deux genres qui jouissaient dans le code hiérarchique des sujets, du prestige le plus haut. Or, en quoi consiste précisément cette ambiguïté ? À travers les codes visuels qui tendent à régir et à ériger « une photographie d'histoire » contemporaine, c'est toute une profession et une conception de la photographie journalistique qui tente de renouveler les mythes qui l'ont fondée, mais aussi une nouvelle iconographie culturelle touchant plus en profondeur la psychologie du spectateur. Comme le remarque Michel Poivert :

« Entendons que ces images touchent le spectateur autant, sinon plus, par l'écho qu'elles rencontrent dans sa culture visuelle que dans l'émotion provoquée par le sujet. L'enjeu est bien de fabriquer de nouvelles icônes en empruntant des modèles de construction iconographique qui concilient les codes historiques de la photographie (instantanéité, cadrage, etc.) et ceux de la pose héritée du théâtre, de la peinture ou bien encore de la sculpture. »<sup>712</sup>

---

<sup>712</sup> Michel POIVERT, « Les modèles en faillite » in *La photographie contemporaine*. Paris, Flammarion, 2002, p. 48.



26. Hocine Zaourar, *La Madone de Benthala*.1997  
Tirage argentique, 51.8 x 34.8 cm.  
Collection Pierre Berge & Associés

Comme nous l'avons vu en deuxième partie, un grand bouleversement est intervenu dans le champ de la photographie documentaire, à la suite à la seconde guerre mondiale, scrutant le monde plongé dans un chaos sans précédents, et dont les marques se dissiperont difficilement. Si l'ambition de la photographie humaniste vise à régénérer une croyance, quelque peu ingénue, en l'humanité, dans ce qu'elle peut contenir en elle-même d'optimiste, le développement fulgurant du marché et des réseaux de presse, la contingence de nouveaux drames intervenant dans le monde, vont progressivement modifier le rapport que le photographe peut entretenir avec ses objets de représentation, et surtout vis-à-vis de ses pairs. C'est la raison pour laquelle nous allons analyser la manière dont la présence – tout comme l'absence –, de la figure humaine au sein du paysage plongé dans son chaos, depuis la simple désignation à une véritable impression de mise en scène, tout comme le sens et les affects qui en surgissent, viennent influencer derechef ses spectateurs. Une mise en scène qui finit par n'être que la sublimation d'une douleur, toujours relative, face à la détresse d'autrui.

Afin de clore ce premier point, nous allons ainsi interroger et comparer deux photographes respectives présentant une posture qui s'oppose à de nombreux points de vues. Non seulement face à cette délicate question de la représentation de la douleur contenue dans une image, mais aussi face à la nécessité de représenter l'irreprésentable. Nécessité « monstruante » par excellence, mentionnée par Jean-Luc Nancy dans son essai cité auparavant. Nous proposons ainsi de commenter deux exemples extraits d'une série photographique de Sebastião Salgado, datée de 1986, produite dans le site de ladite *Serra Pelada*, située dans l'Etat brésilien du Para,

célèbre pour l'exploitation de ses mines d'or. Cette analyse sera suivie de deux autres photographies provenant d'une série plus récente réalisée entre 2005 et 2006 par Sophie Riestelhueber, intitulée *W-B (West-Bank)*, sur la frontière séparant la Palestine de l'état d'Israël.

Si ces deux séries se rapportent à des contextes très différents – de l'exploitation humaine au profit d'un rendement économique ou celle d'une logique de guerre larvée séparant deux peuples vivant sur un même territoire –, leurs registres thématiques et leurs conditions de productions révèlent une certaine mutation intervenue au cours de ces vingt dernières années vis-à-vis de la photographie de reportage ; l'une restant fidèle aux impératifs du « tout montrer », avide d'une image « choc » de dénonciation de l'horreur, mise au service d'un prestige médiatique masqué derrière une préoccupation humanitaire. La seconde, au contraire, semble renouer avec la grande tradition d'auteur, et à travers laquelle se profile un souci éthique qui met en échec cette « économie du spectacle » finissant par décrédibiliser le paysage humain exhibé par la photographie de reportage contemporaine. Ce paysage connu lui-même une véritable mutation, tant dans sa valeur formelle que pour son contenu, à partir du moment où la photographie journalistique pu jouer du prestige des cimaises du musée.

Ces deux séries ont été choisies en regard du débat qu'elles suscitent. Qu'elle en est alors la problématique fondamentale ? Pour y répondre, nous nous référons à ce que Jacques Rancière nomme *l'image intolérable*. Selon lui, le problème consiste à savoir où se situe la limite éthique. Le seuil de saturation visuelle pouvant être atteint par cette image contenant un sentiment de douleur et d'indignation, celle-ci offre en retour : « au regard des voyeurs non seulement la belle apparence mais aussi la réalité abjecte. »<sup>713</sup> Nous comprendrons aisément qu'il s'agit ici d'un type d'image bien particulier, un « traitement de choc » visuel, plus efficace dans sa façon de s'imposer, éveillant notre émotivité par un sentiment de culpabilité, et de pouvoir jouir indirectement de la détresse d'autrui. Or si un jeu semble alors s'instaurer, en imposant dans l'image cette apparente réalité, c'est aussi la réalité elle-même qui est mise en échec, puisque que son contenu référentiel est trop « intolérablement réel » pour être retranscrits et donner à voir par l'image. Dès lors :

---

<sup>713</sup> Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008, p. 93.

« L'image est déclarée inapte à critiquer la réalité parce qu'elle relève du même régime de visibilité que cette réalité, laquelle exhibe à tour à tour sa face d'apparence brillante et son revers de réalité sordide qui composent un seul et même spectacle. [...] Il n'y aurait alors plus d'intolérable réalité que l'image puisse opposer au prestige des apparences mais un seul et même flux d'images, un seul et même régime d'exhibition universelle, et c'est ce régime qui constituerait aujourd'hui l'intolérable. »<sup>714</sup>

En examinant de près ces photographies, nous ne pouvons pas a priori les qualifier d'*image-saudade*, malgré certains de leurs éléments visuels qui les composent pouvant néanmoins être perçus comme consécutifs de faits socio-historiques et suggérer une représentation photographique de la saudade dans un espace donné. Mais plus qu'une appréhension nostalgique d'une terre abandonnée, lointaine, nous avons affaire ici à une représentation du paysage partagée selon deux registres formels aux motivations antagonistes. Le premier, observé chez Salgado, étant de l'ordre de la saturation – s'appliquant aussi bien à l'homme qu'au paysage. Ce paysage saturé, donné à voir ainsi au travers de ces deux photographies, nous présentent les ouvriers miniers au travail, gravitant dans une véritable fourmilière humaine.

Qu'il s'agisse du cadrage et de la distance de la prise de vue – obtenue grâce au grand angulaire –, leur traitement apparaît de telle façon que le paysage accapare le regard du spectateur, ne lui laissant aucune issue ou échappée visuelle. Un regard à travers lequel est dès lors imposé toute l'emphase du spectacle de la peine, trouvant lieu dans un décor qui, notons le, n'est pas spécifiquement brésilien, mais peut être similaire à n'importe quel autre chantier similaire. En ce sens, si ces deux exemples s'affranchissent bel et bien de l'image exotique et touristique du Brésil, ils perpétuent une vision misérabiliste du pays dont le photographe tire usufuit. L'important ici n'étant pas tant d'expliquer le contexte de cette scène mais de convaincre le récepteur que l'intolérable y est bien présent.

Salgado nous renseigne d'ailleurs fort bien sur sa manière bien spécifique de concevoir l'image. Une conception de l'image « prête à la consommation » qui dévalorise en ce sens toute la capacité de réflexion de son récepteur :

---

<sup>714</sup> *Id*, p. 94.



« Les gens ne se rendent pas compte de la puissance de l'image. Nous recherchons durant beaucoup de temps un langage universel. [...] Finalement nous découvrons le langage universel, qu'est la photographie. L'image que je fais ici au Brésil, elle sera diffusée dans dix, douze pays sans une ligne de traduction. Quiconque veut lire mon image au Japon va comprendre, qui veut lire mon image en Inde va comprendre. [...] Par son biais, une fois que l'on arrive à la dominer et affirmer cette écriture comme style, comme manière de représenter, vous arrivez à communiquer d'une manière forte. »<sup>715</sup>

Dès lors, l'effet dramatique de la photographie de droite s'accroît par la masse des corps agglutinés qui viennent effacer toute identification des lieux, seule perceptible dans la photographie de droite, dont la composition s'ordonne dans un décor escarpé et ne peut alors échapper à une véritable impression de mise en scène théâtrale [Fig. 27 - 28]. Tout l'impact de ces deux photographies se concentre dans l'action même de ceux qu'elles nous invitent à « contempler ». Or, tout comme le remarque Jacques Rancière, c'est l'action même qui se déploie dans l'image qui vient aiguïser notre culpabilité face à l'irreprésentable :

« Ainsi il faut des images d'action, des images de la vraie réalité, ou des images immédiatement inversables en leur réalité vraie, pour nous montrer que le simple fait d'être spectateur est une mauvaise chose. L'action est présentée comme la seule réponse au mal de l'image et à la culpabilité du spectateur. Et pourtant, ce sont encore des images qui sont présentées à ce spectateur ; Cet apparent paradoxe à sa raison : s'il ne regardait pas des images, le spectateur ne serait pas coupable. Or la démonstration de sa culpabilité importe peut-être plus à l'accusateur que sa conversion à l'action. C'est ici que la voix qui formule l'illusion et la culpabilité prend toute son importance. Elle dénonce l'inversion de

---

<sup>715</sup> Je traduis : « As pessoas ainda não se dão conta da potência da imagem. Buscamos durante muito tempo uma linguagem universal. [...] Finalmente descobrimos a linguagem universal, que é a imagem. A imagem que faço aqui no Brasil, ela vai ser difundida em dez, dozes países, sem uma linha de tradução. Qualquer um quer ler minha imagem no Japão vai compreender, quem ler minha imagem na Índia vai compreender. Realmente é uma escrita, uma linguagem universal. Por meio dela, uma vez que se chega a dominá-la e a afirmar essa escrita como estilo, como maneira de apresentar, você chega a se comunicar de uma maneira muito forte. » Et Sebastião Salgado finissant d'avouer : « Réellement, les gens comprennent. Vous n'avez pas besoin d'être alphabétisés. Je trouve que toute personne qui voit une image, lit une image. Vous ne dépendez aucunement de votre niveau de sophistication théorique. Vous lisez en fonction de votre vie au sein de votre contexte social. » Je traduis : « Realmente, as pessoas compreendem. Você não precisa nem ser alfabetizado. Eu acho que qualquer pessoa que vê uma imagem, lê uma imagem. Você não depende de jeito nenhum do seu nível de sofisticação teórica. Você lê em função da sua vida dentro do âmbito social. » Sebastião SALGADO, propos extrait d'un entretien donné au journal O Estado de São Paulo le 08/06/1996, cité in Simonetta PERSICETTI, *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo, Estação Liberdade/Senac, 2000, p. 80.

la vie qui consiste à être un consommateur passif de marchandises qui sont des images et des images qui sont des marchandises. »<sup>716</sup>



27 - 28. Sebastião Salgado, *Escaladant la Serra Pelada*, 1986  
et *Serra Pelada*, Brésil, 1986. Tirages argentiques, 44 x 29,9 cm chacun.  
Magnum Photo.

Si l'image constitue en soi un langage universel, comme nous le confirme Sebastião Salgado – bien que cela ne soit pas forcément vérifiable en soi et mériterait une plus ample analyse qui dépasse notre objet –, la saudade, donnée comme sentiment ou état spécifique, porte en elle aussi une dimension qui outrepassé certains de ses particularismes culturels. C'est la raison où nous avons choisi de traiter l'exemple d'une série de Sophie Riestelhueber, dans laquelle peut être repéré

<sup>716</sup> RANCIÈRE, *op.cit.*, pp. 97-98. Et Sebastião Salgado d'estimer quant à lui que ce sentiment de culpabilité trouve, entres-autres, son explication dans le fait qu' : « Il existe aujourd'hui une chose très intéressante, spécialement dans les pays riches. Une certaine conscience de culpabilité à montrer les images des plus pauvres. Quelqu'un pense seulement aux images des plus pauvres parce qu'il est riche. A lors vous incommodez. Mais je trouve que nous devons assumer notre rôle au sein de la société et que nous devrions tenter de résoudre les problèmes. En vérité, l'image est ici, latente, ce n'est pas moi qui la crée. Je suis simplement un vecteur. L'image fut créée par un acte social de notre société et nous devons l'assumer. [...] Les gens ne comprennent pas mon travail. Il n'est ni important pour moi, ni pour eux. Mon travail n'est rien, c'est à peine un petit trait entre un énorme problème et un énorme univers. Mais rien. Je pensais que le gens devraient plus comprendre. Ce n'est pas mon travail. Cela n'intéresse pas. » Je traduis : « Existe hoje uma coisa muito interessante, especialmente nos países ricos. Um certa consciência de culpa por mostrarem as imagens dos mais pobres. A pessoa só pensa nas imagens do mais pobre porque é mais rica. Então você incomoda. Mas acho que deveríamos assumir nosso papel dentro da sociedade e que deveríamos tentar resolver problemas. Na verdade, a imagem está ali, latente, não sou eu quem a está criando. Sou simplesmente um vetor. A imagem foi criada por um ato social da nossa sociedade e nós temos de assumir. As pessoas não compreendem o meu trabalho. Ele não é importante nem para mim nem para elas. Meu trabalho não é nada, é apenas um traquinho entre um enorme problema e um enorme universo. Mas nada. Eu achava que as pessoas deveriam compreender mais. Não é meu trabalho. Isso não interessa. » Cf. Simonetta PERSICHETTI, *id.*, pp. 82-84.

un second registre formel, plus proche de la retenue, de l'effacement – dans une représentation du paysage réduite au contraire à son minimum, éludant toute présence humaine. Or, c'est dans cette tentative d'effacement, ou plus précisément dans cette tentative de ne se limiter qu'au strict minimum référentiel que réside toute la force du travail de la photographie.

Si la série *W. B (West-Bank)* suggère plus les conséquences générées par le conflit Israélo-Palestinien, directement perceptible par les traces de destruction du paysage – nous assistons ici, au contraire des photographies de Salgado, à une rupture de logique de sur-codification « émotionnelle » : ces deux exemples ne montrent aucune action dramatisée, en soi, de destruction. Il ne s'agit donc pas ici d'interpeller de manière frontale l'émotivité du spectateur par une quelconque recherche d'expression de l'horreur. C'est convoquer au contraire sa sensibilité le conduisant à s'interroger sur ce qui peut demeurer de matériel, après les faits, dans ces paysages jadis luxuriants. C'est aussi s'interroger sur les conséquences quotidiennes qu'une telle logique de guerre induit parmi ceux qui habitaient auparavant sur ces terres, partagés entre le choix d'y demeurer, en dépit des risques et des tensions sous-jacentes, ou celui de fuir [Fig. 29 - 30].



29 - 30. Sophie Ristelhueber, *WB # 7* et *WB # 98*, 2005.  
Tirages argentiques couleur monté sur aluminium,  
120 x 150 cm chacun. Collection de l'artiste

Or, si la manifestation de la *saudade* procède d'une « reconstitution » temporelle de son objet absent, sa représentation dans l'espace de la photographie, réactivée par des référents hétérogènes, n'est possible que dans leur propre absence. C'est la raison pour laquelle nous pouvons considérer que cette série se rapproche justement de ce qui semble traduire l'image-*saudade* d'un point de vue spatial : c'est-

à-dire qu'elle ne trouve plus forcément lieu dans une démonstration visuelle de l'horreur qui oblitère toute distance d'appréciation critique chez le spectateur qui l'observe, puisque chaque épreuve est saisie simultanément après que l'événement ait eut lieu. Si la saudade nécessite une distance temporelle vis-à-vis de son objet perdu, cette distance prévaut aussi vis-à-vis du lieu référant à son expérience. La saudade résonne dans son écho nostalgique, dès lors que celui-ci ne lui soit ni contigu, ni immédiat. Le cas échéant, la confusion restant souvent probable, elle donnera lieu au ressentiment. Elle surgit donc ici d'une rupture inscrite dans le substrat même du sol : routes détruites par des tirs d'obus, ou barrées par des barricades de fortune. Ces photographies, par leur entier dénuement, nous désorientent, étant donné que « notre désorientation du regard y implique en même temps d'être déchirés de l'autre et d'être déchirés de nous-mêmes, en nous-mêmes. Dans tous les cas nous y perdons quelque chose, dans tous les cas nous y sommes menacés par l'absence. »<sup>717</sup>

Alors que la photographie de reportage s'apparente très souvent à une posture prédatrice, l'œuvre de Riestelhueber semble au contraire aller à l'encontre de toute volonté d'anticipation. Inscrites dans la grande tradition documentaire, elles tendent à en dépasser, par leur forte capacité suggestive, leur simple désignation, et être appréciées, en ce sens, au même titre qu'une photographie d'art. Ce déplacement, qui n'est autre pour Rancière qu'un « déplacement dans l'idée d'une politique des images » trouve toute sa raison où le scénario de l'image intolérable s'épuise face à la résistance sceptique de son pouvoir, provoquée par son « excès de foi ». <sup>718</sup> Quelle modification cette résistance suppose-t-elle dans notre manière de penser l'image ? Si l'image intolérable nécessite, dans son usage, de relier directement l'insupportable à « la conscience de la réalité qu'il exprimait », son pouvoir tient dans: « l'évidence des scénarios théoriques permettant d'identifier son contenu. »<sup>719</sup>

La modification provoquée naît justement de l'affaiblissement de ses scénarii, dénonçant le propre pouvoir anesthésiant de l'image au profit de sa véritable compréhension, stimulant alors la propre volonté « d'agir » du spectateur. En quoi peut a priori consister cette volonté d'agir ? Cette volonté appelle une nouvelle

---

<sup>717</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Éditions de Minuit, 1992, pp. 183-184.

<sup>718</sup> Cf. RANCIÈRE, *op.cit.*, p. 113.

<sup>719</sup> *Id.*

confiance qui « suppose la critique de ce schéma stratégique », puisque si : « les images d'art ne fournissent pas des armes pour les combats. Elles contribuent à dessiner des configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable, et par là même, un paysage nouveau du possible. Mais elles le font à condition de ne pas anticiper leur sens, ni leur effet. »<sup>720</sup>

## 1.2. Empreinte de l'absence.

La réception d'une image s'inclut donc dans un rapport de confiance. Ce rapport s'intensifie dans la photographie notamment par l'instantanéité de son enregistrement, imperceptible à l'œil nu, mais fragile – du moins par la seule véracité du système qu'il impose. L'instantané ne résulte-t-il pas du mouvement fugace de saisir un objet finissant toujours par nous échapper? L'existence de la photographie, indépendamment de l'évolution technique de ses supports d'enregistrement et de diffusion, ne finit-elle toujours pas par s'inscrire dans cet espace-temps d'une « Zeitlupe », cette loupe temporelle dans laquelle « le gros plan étire l'espace, le ralenti étire le temps » par son grossissement ?<sup>721</sup> C'est admettre finalement le fait que l'instantané vienne démythifier cette aura que pouvaient contenir et exercer les anciennes photographies produites à partir de 1850, mortifiant leur objet-modèle par le recours à : « la retouche et au décor des portraits, comme un mélange d'art et de commerce », afin de se réfugier pour une dernière fois dans le visage humain. »<sup>722</sup> Au contraire, l'instantané est un procédé qui requiert que : « que le modèle vive, non en dehors, mais dans l'instant : pendant que durait la prise de vue, il pouvait s'établir au sein de l'image – dans le contraste le plus absolu avec les apparitions qui se manifestent sur une photographie instantanée. »<sup>723</sup>

Comme il le fut commenté auparavant, si une réalité supposée défendue par ladite *image intolérable* peut être mise en défaut –, jusqu'à se retourner contre elle-même –, et cela, par cet « excès de foi » critiqué par Jacques Rancière –, nous pouvons de même repérer cet excès au propre usage d'images parfois insoutenables parmi

---

<sup>720</sup> *Ibid.*, pp. 113-114.

<sup>721</sup> Walter BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris, Gallimard, Folio, 2000, p. 12.

<sup>722</sup> Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris, Dominique Carré, col. Arts et esthétique, 1997, p. 10.

<sup>723</sup> *Id.*, p.11.

lesquelles le désir de représenter l'intolérable et l'horreur volontairement capturée, se compose « involontairement » à la manière des tableaux d'histoire. Si une modification intervient quant à la réception de ce type d'images documentaires, sollicitant donc un nouveau rapport de confiance, que peut-il advenir du rapport que nous entretenons vis-à-vis de la photographie artistique ? Ce déplacement de la valeur auratique d'une photographie – tout comme celle des espaces qu'elle représente –, n'invoque pas tant l'importance du référent, mais : « quelque chose qu'on ne réduira pas au silence, qui réclame insolemment le nom ».<sup>724</sup>

Pour apprécier à sa juste valeur cette notion de déplacement, nous allons opérer un petit retour en arrière, autour d'une photographie d'Eugène Atget sélectionnée parmi son « inventaire » des intérieurs domestiques parisiens. Une photographie d'autant plus étrange aujourd'hui, à de nombreux points de vue, mais qui nous permet ainsi néanmoins d'apprécier, à travers son régime indicel (nous y rencontrons de nouveau le miroir, saturé de clarté), l'un des caractères qui vient évoquer le sentiment de *saudade* : celui-ci se rapporte à l'absence de toute figure humaine au sein d'un espace clos et intime ; une absence qui vient rendre compte de cette invisibilité de l'être, juste évoqué à partir d'objets quotidiens soigneusement ordonnés. Cette absence naît également donc une étrange ambiguïté, présente dans la propre valeur auratique que Benjamin associe à la propre dimension culturelle et surtout rituelle de l'image :

« A l'origine, l'inscription de l'œuvre d'art dans le système de la tradition trouvait son expression dans le culte. [...] Or il est d'une signification décisive que ce mode d'existence auratique de l'œuvre d'art ne se détache jamais foncièrement de sa fonction rituelle. En d'autres termes : la valeur unique en son genre de l'œuvre d'art « authentique » trouve son fondement dans le rituel où elle eut sa valeur d'usage première et originaire. »<sup>725</sup>

---

<sup>724</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>725</sup> *Id.*, pp. 28-29.

Une valeur rituelle, précisons-le, qu'il rattache aux premières photographies. Un second point nous interpelle, convoquant, de plus, la liaison que Benjamin opère entre « le culte des images » et leur « beauté mélancolique. » Un lien sans lequel l'aura de l'image n'a plus lieu d'être : « Dans le culte voué au souvenir d'un amour lointain ou mort, la valeur de culte des images trouve son dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage humain, l'aura fait signe, pour la dernière fois dans les premières photographies. C'est ce qui fait leur beauté mélancolique et incomparable. »<sup>726</sup>

La saudade procède donc d'un certain rapport rituel indéniable aux images qui éveille, tout en le comblant, ce qui nous manque, nous fait défaut ; ces images quelque peu altérées par notre mémoire ne sont pourtant pas exemptes, elles aussi, d'une valeur auratique. Or, si l'appréciation de l'aura définie par Benjamin reste pertinente, elle reste délicate et incomplète. En effet, s'il est incontestable qu'elle soit de nature éphémère, ne limiter son expression qu'à un seul visage humain semble lui ôter quelque peu de sa force, dès l'instant où nous tentons de la comparer à avec la manière dont peut surgir la saudade.

En effet, si la saudade est avant tout une affaire qui nous lie à l'être cher, par la distance qui nous en sépare, celle-ci nous rattache également aux lieux de nos expériences. Benjamin est d'ailleurs bien conscient de ce paradoxe, né à partir d'un processus de retrait. Pour autant, l'aura ne disparaît pas : il y a dès lors déplacement et inversion du mouvement de réception de l'image. À la valeur centripète de la figure humaine répond celle, centrifuge, des lieux, telle que l'on peut la percevoir par exemple dans l'œuvre d'Atget, qu'il s'agisse d'espaces publics ou de lieux intimes qui se donnent à voir comme de véritables décors de théâtre :

« Mais lorsque l'homme se retire de la photographie, la valeur d'exposition, pour la première fois, l'emporte sur la valeur de culte dans l'affrontement qui les oppose. Ce qui fait l'importance exceptionnelle d'Atget, qui a fixé les rues de Paris vers 1900 dans ces images où l'homme n'apparaît pas, c'est qu'elles ont conservé une trace de ce processus. On dit très justement qu'il les photographiait comme le théâtre d'un crime. »<sup>727</sup>

---

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>727</sup> *Ibid.*

De plus, ce paradoxe est accentué par la prégnance de l'indice : si la force qui le lie à l'objet réside pour Charles Pierce dans sa : « connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part, et avec les sens et la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part »<sup>728</sup>, cela permet d'éluder, selon Rosalind Krauss, toute problématique esthétique ou de style au profit d'une force mystérieuse qui confère alors à un objet ou à un être absent « une présence physique écrasante. »<sup>729</sup> Une présence unique donc, au cœur de l'image, révélant une « présence qui affirme l'absence. Absence affirmant la présence »<sup>730</sup>, de ce qui était là et qui n'aura plus jamais lieu. Nous mesurons ainsi le pouvoir de cette dichotomie de l'image photographique qui oscille entre présence et/ou absence, en tant que double événement, interne et externe à l'image photographique, au cœur même de toute représentation. Cette question peut être étudiée à partir d'un thème bien particulier, qui ne cesse toujours pas aujourd'hui d'interpeller, en dépit de sa – relative – simplicité et de son évidence, l'œil sensible du photographe.

Ce thème n'est autre que celui de la représentation d'intérieurs domestiques. Mais il s'agit pas n'importe quel type d'intérieur : les exemples choisis ont été ici choisis en fonction d'un certain caractère inhabituel puisqu'il ne s'agit pas de scènes de genre, ni de scènes d'intérieur proprement dites : ces vues d'intérieur proposent en effet un régime iconographique évidé de toute présence humaine. Pour autant, si nous devons leur trouver un dénominateur commun, hors de toute considération de distance temporelle, nous pouvons constater qu'ils viennent perturber à nouveau notre regard, mal à l'aise, car déstabilisé, « délocalisé ». Ces photographies se positionnent en complète rupture vis-à-vis de toute motivation anticipatrice : il n'y subsiste que le lieu, espace spéculatif. La première œuvre sélectionnée se rapporte à une photographie d'Eugène Atget, intitulée Intérieur de Mme C, modiste, datée de 1910 [Fig. 31]

Cette photographie, dont seule la légende, nous indique la fonction de son occupante. Elle représente donc une vue d'intérieur domestique. Son registre iconographique oscille entre une scène de genre et une nature morte –, même si tout élément organique y soit absent. Or, si Atget aurait pu opter pour un cadrage resserré autour d'objets posés sur une table et sur une cheminée, cette scène nous donne à

<sup>728</sup> Charles S. PIERCE, *Écrits sur le signe*. Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 158.

<sup>729</sup> Rosalind KRAUSS, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris, Macula, 1990, p. 78.

<sup>730</sup> Eugène GREEN, *Présence*. Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 79.



voir quant à elle une chambre cadrée de manière un peu plus large, malgré l'exiguïté de l'espace rempli de son mobilier.



31. Eugène Atget, *Intérieur de Mme C., modiste, place Saint-André-des-Arts*, 1911  
Tirage sur papier albuminé, d'après négatif sur verre au gélatino-bromure, 22,5 x 17,8 cm.  
Paris. Bibliothèque nationale de France.

De plus, Si la prise de vue opérée par Atget accentue le caractère « fantomatique » du lieu (renforcée par l'éclat la lumière vive qui se reflète dans le miroir), il existe pourtant bien au sein de cette représentation l'idée d'une « présence » du sujet. Ce paradoxe est d'autant plus important – malgré le titre de la photographie qui insiste sur son anonymat, à la manière d'un catalogue où l'identité de la propriétaire se retrouve réduite à la première lettre de son nom. Son identité n'est connue qu'au travers d'une suite d'éléments qui nous renseigne autant sur sa profession que sur ses habitudes, sa manière d'occuper le lieu, et par un ensemble de codes qui viennent personnifier cette habitation, quelque peu distanciée (il suffit d'observer la façon dont chaque objet est disposé). Atget est un fin observateur, regard scrutateur nostalgique, qui ne cesse d'enregistrer et de se concentrer sur le plus infime détail, conscient et sensible au moment même où il capte chaque signe infime, qu'ils sont ceux d'un décor promis à sa disparition, aujourd'hui révolu.

Pouvoir de l'image qui se constitue elle-même comme lieu de l'archive, actualisant toujours au présent son passé, une fois enregistré et archivé, à travers notre regard. Parce qu'un passé se fige et se renouvelle dans une image en dépit de la fragilité du support – cette incertitude vient démentir toute dimension de durée

éternelle –, il rend possible une présence qui s’y réactive perpétuellement. Présence du temps et des êtres, eux-mêmes exclus du privilège de la représentation. Mais l’image comme lieu possible d’une perpétuelle mémoire détient une force, non par sa capacité à anticiper l’émotion, mais de contenir au contraire une intention, voire une intuition dans l’instant particulier où le *Je* extérieur agissant décide, cadre et déclenche l’acte irréversible.

Connu essentiellement pour ses photographies de paysages de Paris et de ses environs, Eugène Atget n’a cependant pas délaissé le thème de la figure humaine, toujours représentée dans un environnement urbain. Pourtant, l’originalité de cet exemple issu d’une série entièrement dédiée aux intérieurs nous démontre comment Atget ne représente pas ici un individu en personne, mais à travers la représentation d’un ensemble d’objets qui lui ont appartenu, ordonnés et agencés soigneusement à la manière d’un décor de vitrine. L’intérieur donné ici à voir est avant tout le lieu de la faille, de la rupture d’une pensée et d’un usage de l’image comme mode promotionnel de l’individu : la modiste, sujet invisible dans l’image, est ici substituée par un ensemble d’objets personnels – flacons de parfum, chapeaux, documents comptables – posés sur un meuble de toilette. Le cadrage opéré par Atget détermine pour élément central un miroir, réflecteur de lumière provenant en haut d’une fenêtre située depuis le bord droit de la photographie. Or, c’est aussi cette forte luminosité, dévoilant l’agencement d’un lieu domestique, qui nous permet de comprendre comment le photographe, par ce cadrage, réussit à renforcer cette présence mystérieuse – et contradictoire –, par l’absence des deux référents essentiels : Mme. C. et la fenêtre. Fenêtre dont la source lumineuse projetée se présente comme une allégorie du dispositif photographique et vient, selon Eugène Green : « isoler dans le présent d’un être, ou d’un lieu, tout ce qu’ils comportaient d’éternel. »<sup>731</sup>

L’exemple de cette photographie d’intérieur démontre une capacité potentielle de l’image à rendre compte d’une présence cachée d’un être, suggérée en elle-même par son absence, contenue par l’image photographique ; non seulement en tant que trace – une photographie ne peut se réduire à cette seule dimension –, mais aussi comme empreinte, substrat fondamental du dispositif photographique. Nous allons donc voir à présent comment celle-ci peut être non seulement appréhendée en tant que telle, mais aussi comment certaines œuvres peuvent en proposer une

---

<sup>731</sup> GREEN, *op.cit.*, p. 80.

interprétation singulière et pertinente. La différence à partir de laquelle la trace de l'empreinte semble dépasser le simple enregistrement physique sur la matière filmique : d'un simple geste, l'image non seulement combine ces deux modes mais consigne souvent le passage d'une trace à une empreinte, et d'une empreinte qui se perçoit aussi comme trace d'un événement donné. Et cela, indépendamment du support sur lequel elle peut parallèlement s'imprimer.

En ce sens, la différence de l'image peinte, ce passage fut d'autant possible, à partir du moment où « avec la photographie, pour la première fois, la main fut déchargée, dans le processus de la reproduction des images, des plus importantes responsabilités artistiques, lesquelles n'incombaient plus qu'à l'œil qui regarde dans l'objectif. »<sup>732</sup> Or, si la question de l'empreinte convoque de nouveau notre attention, c'est dans la mesure où se construit au sein de la matrice qui lui donne forme, le lieu originaire de l'image et de sa consignation. Selon Danièle Méaux, la trace en soi : « [...] ne vaut rien telle quelle : il faut la travailler ; cela ne veut pas dire la faire revivre, ni faire revivre le vivant dont elle est la trace, mais produire quelque chose à partir d'elle. »<sup>733</sup> Travailler la trace photographique, la fixer dans la matière de son support qui la reçoit intervient tout au long d'un processus particulier. Cela consiste de nouveau à penser le passage que l'on retrouve à partir d'un second ensemble d'œuvres produites en fonction de la mise en œuvre d'un processus de production inversé : non seulement l'empreinte photographique créée se révèle en négatif mais elle est le fruit, de plus, d'une délocalisation, déplacée ainsi par le transfert d'un support de production vers un réceptacle de fixation. Mais plus qu'une délocalisation, les exemples ici mentionnés résultent plus précisément d'une dé-location, véritable retrait depuis le lieu où leurs objets de représentation se situaient à l'origine. La force plastique et iconographique de cette *dé-localisation* peut être observée parmi ces deux extraits de l'œuvre de l'artiste Claudio Parmiggiani.

Des œuvres quasi « photographiques », composées d'empreintes nées d'air, de poussière et de lumière, dont la combinaison organique constitue à la fois le matériau et donnent corps à ces œuvres dont le résultat visuel produit une étrange sensation, à la fois mélancolique et nostalgique : mélancolique – par ce qui n'est plus mais

---

<sup>732</sup> BENJAMIN, *op.cit.*, p. 20.

<sup>733</sup> François SOULAGES, « La trace ombilicale », article cité in Danièle MÉAUX/ Jean-Bernard VRAY, *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004, p. 21.

demeure dans une forme esquissée – ; nostalgique – par la disparition du lieu de la matrice originelle. Éléments dont les possibilités combinatoires ont été explorées par exemple à travers cette œuvre réalisée dans la bibliothèque du Musée Fabre de Montpellier, œuvre faisant partie d'une série intitulée, à juste titre, *Delocazione* [Fig. 32] initiée à partir de 1970, sur laquelle nous insisterons plus spécifiquement, et trois autres œuvres extraites de la série intitulée *Polvere*<sup>734</sup> [Fig. 33]. Trois éléments que l'on retrouve dans l'essentiel de ses travaux, mais qui les composent chacun de manière différente, selon le lieu et le support d'intervention.

La recherche de l'artiste, initiée par accident, survint indirectement de l'expérimentation et de la production d'empreintes selon plusieurs interventions : à partir d'un retrait, produisant ainsi un effet de réserve délimitée par la brûlure ; une couche de cendres maculées sur un mur où les contours d'un objet viennent se fixer comme par incandescence par l'action de la lumière remplacent dès lors le film négatif, comme par équivalence, et le papier photographique. La lumière vient donc donner forme et l'air, ordonner le dépôt de poussières disposées autour des restes de l'objet arraché du lieu de sa destruction. Déposées sur la surface du support réceptacle d'une nouvelle empreinte, similaire à un « porte-empreinte ».<sup>735</sup> C'est à elle seule que revient la faculté de rendre visible ce qui n'est que de l'ordre de l'impalpable.

*Delocazione* n'a plus, quant à elle, pour dessein de s'attacher à la représentation de l'objet (qu'il s'agisse d'un tableau, d'une échelle, de bouteilles, d'une pendule) mais de maintenir la fixation de son empreinte obtenue à partir de la poussière créée par le feu de pneumatiques. Parmigiani poursuit ce même procédé dans une série intitulée *Polvere*, à la différence qu'il y « photographie » chaque objet

---

<sup>734</sup> Les œuvres de Claudio Parmigiani ont fait l'objet d'un essai que Georges Didi-Huberman lui a dédié et dans lequel il relate la genèse de son travail et des processus mis en œuvre. Je renvoie notamment aux chapitres intitulés : « Nature morte en grisaille » et « Maison hantée », à propos de la disparition du lieu et des objets. Disparition assimilable à un Tombeau de la mémoire et de l'absence, il détermine les espaces de Claudio Parmigiani, par l'idée produite à partir d'un détournement de l'expression « Génie du lieu » en « Génie du non-lieu », in Georges DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu*. Paris, Éditions de Minuit, 2001, pp. 123-150.

<sup>735</sup> La faculté d'engendrer les images par ce lieu-réceptacle nous renvoie ainsi à la notion de khôra, le moule, ou "porte-empreinte" que Platon définit dans le *Timée* en tant que lieu de création du monde et constitue ainsi le ce en quoi les figures se forment. À ce propos, je renvoie le lecteur au développement proposé sur ce sujet par Jacques DERRIDA, in *Khôra*. Paris, Galilée, 1993 et la lecture faite par Serge Margel de la *Timée* de Platon, in Jacques DERRIDA, *Tombeau du dieu artisan*. Paris, Éditions de Minuit, 1995. La Khôra est le lieu qui permet alors la genèse des figures et qui les protège. Point étonnant, la Khôra donne lieu à des représentations qui se rapportent moins à des copies qu'à des formes originaires. De même, l'œuvre *De locazione*, finalement, se donne moins à percevoir comme empreinte qu'en tant qu'ensemble de formes originaires donnant naissance à une nouvelle génération d'images. Simultanément comme le tombeau de mémoires d'images enfouies et comme le lieu "natif" d'images nouvelles.

ou groupe d'objets sur le lieu même où l'œuvre naquit, *in situ*, puis le transfère sur toile.



32 Claudio Parmiggiani, *Delocazione* (1970), 1995. Installation, suie, poussière, fixatif. Dimensions variables. Montpellier. Bibliothèque du Musée Fabre.



33. Claudio Parmiggiani, *Polvere*. 1998. Installation, fumée et suie sur bois, 200 x 146 x 3 cm. Dijon. FRAC Bourgogne

L'empreinte devient tableau. Elle nous évoque ainsi les natures mortes minimales peintes par Giorgio Morandi – peintures aux gammes chromatiques grisâtres, délavées. Tonalités que l'on retrouve d'ailleurs dans l'interprétation proposée par Miguel Rio Branco, à travers la nature morte – non moins ironique et dramatique – intitulée *Morandi Perverso* de 1993, où l'on découvre, jetée au beau

milieu d'un amas de bouteilles de vin vides, l'effet de ce *punctum* « acide » d'une seringue d'injection. Toute l'atmosphère de cette photographie se dédouble d'un silence mortifère, par le dépôt d'un voile de poussière recouvrant ces objets abandonnés [Fig. 34].



34. Miguel Rio Branco, *Morandi Perverso*, Santiago da Compostella, 1993  
Cibachrome. Paris. Magnum Photos

Le caractère volatile des cendres, déposés sur une paroi, est qualifié par Georges Didi-Huberman d'*espace soufflé*, sur laquelle la poussière vient recouvrir, puis fixer la mémoire de leur emplacement d'origine. En ce sens : « le lieu est " soufflé " en tant que *produit par un souffle* de cendres envahissant l'espace ». <sup>736</sup> Cette empreinte crée alors une réserve qui « rend visible l'acte même de retirer le tableau », acte que Parmiggiani provoque de plus dans sa démarche à partir d'une : « une mise en mouvement du lieu » <sup>737</sup>, par la conservation du dépôt de la cendre et le retrait du tableau. Finalement, Didi-Huberman explique finalement qu'en « soufflant un espace, on ne crée pas seulement un lieu : on lui insuffle du temps ». <sup>738</sup>

<sup>736</sup> Cette empreinte procède donc d'un déplacement qui résulte ainsi d'une pulsion de destruction et de construction de l'espace, mis en œuvre par une succession d'interventions partant de l'effacement de l'objet, puis de sa transformation en surface bidimensionnelle puis de sa conservation. En ce sens, la cendre n'est pas une matière morte, consumée, mais bien une matière « réactivante », donnant une nouvelle vie aux images fossilisées. L'exemple de cette bibliothèque nous démontre qu'en vidant l'espace des objets qui le composent, elle remplit, par substitution, la surface réceptacle de la toile sur laquelle se forme l'ombre en épousant les contours de chacun d'entre eux. Comme le souligne Véronique Mauron : « La matière résiduelle de la cendre garantit une apparition "native", celle de l'image. [...] Comme l'éclair, le processus de la *De locazione* procède de la combustion pour produire une image. A ussi ces figures claires ressemblent-elles autant aux images créées par la foudre qu'à un négatif photographique. » Article consultable sur le lien :

[http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/mauron.html#\\_ftn12](http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/mauron.html#_ftn12)

<sup>737</sup> DIDI-HUBERMAN, *op.cit.*, p. 38.

<sup>738</sup> *Id.*, pp. 34-38.

C'est au travers de cette présence indicible du temps qu'une mémoire surgit et se présente à nous, simples spectateurs. Parmiggiani qualifie cette mémoire d' « Urgence », qu'il explique par la nécessité suivante : « il n'y a aucune raison de vouloir le ramener à une mémoire entendue comme passé [...] Mon travail ne s'adresse donc qu'à mon présent et à une mémoire que j'appelle urgence ».<sup>739</sup>

Cette conscience de l'urgence est alors mise en alerte non par la crainte du temps limité de l'intervention, mais par un souci de recueillement et une volonté de ne perdre aucun des éléments essentiels de chaque objet avant leur disparition définitive. Véritables fantômes, hologrammes d'objets disparus prenant forme par leur contour, ils sont alors restitués sur l'espace plan du support en réserve, *Delocazione* est une série qui subsiste à l'état fossilisé.<sup>740</sup> Cette œuvre insiste ainsi sur la manière dont un lieu, par la destruction des éléments qui le composent, peut devenir paradoxalement le gardien d'une mémoire qui s'inscrit dans un « temps sans temps », et dans laquelle cette urgence semble ressurgir d'un « passé de la répétition comme différence. »<sup>741</sup> Tout comme le fonctionnement de l'empreinte, cette mémoire ne peut exister que par l'application et le retrait d'un modèle, d'un « objet-patron ».<sup>742</sup>

C'est donc par la succession de ces différents retraits qu'apparaît une réelle mémoire spatialisée d'images. Leur collecte pourrait être apparentée à la Mnémosyne d'Aby Warburg, en tant que « savoir-montage »<sup>743</sup>, de traces prélevées dans un lieu à l'abandon après avoir entièrement été vidé, qui assemble puis réorganise ses objets selon un mode d'inventaire. Pour Didi-Huberman, cette : « "vie silencieuse" (*Stilleben*) des natures mortes est bien une vie de " l'après-vivre " (*Nachleben*). »<sup>744</sup> Or cette

---

<sup>739</sup> *Ibid.*

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>741</sup> Signalons que la traduction portugaise du mot *fantasm* a désigné conjointement *fantôme* et *fantasme*, fixation mentale ou une croyance irraisonnée. Le terme de fantasme crée par Sigmund Freud, « phantasie » est un compromis entre celui de *phantasme*, synonyme d'hallucination et de fantaisie, faculté d'imaginer. Il s'est ainsi développé en Europe, depuis les séances de « spiritisme collectif » apparaissant dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, tout un intérêt pour la représentation des sciences occultes et de leurs croyances en photographie, en vogue jusqu'à la première guerre mondiale, et dont les images révélées étaient censées manifester la présence des défunts, via l'existence d'un « troisième œil » permettant d'observer et de « communiquer » avec l'au-delà. Compris comme une élaboration dérivée de plusieurs éléments, mettant en jeu différentes pulsions inscrites dans l'histoire du sujet, le fantasme élabore différents matériaux, dont certains sont conscients et d'autres non. Il apparaît ainsi comme un : « scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient », selon J. LAPLANCHE et J.B. PONTALIS in *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris, P.U.F, 1971. Un lien se tisse ici de nouveau par la représentation, ou plutôt l'émanation de la *saudade* dans l'image, comme faculté à évoquer par le souvenir autant l'image virtuelle des défunts perdus que celle de ceux, vivants mais desquels nous nous retrouvons séparés, éloignés, ou encore le désir de revivre dans le présent ce que nous avons vécu auparavant.

<sup>742</sup> Réflexion de Gilles DELEUZE, reprise par DIDI-HUBERMAN, *op.cit.*, 2001, p. 43.

<sup>743</sup> Cf. Philippe ALAIN-MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris, Macula, 1998, pp. 10-15.

<sup>744</sup> Cette survivance est d'ailleurs associée à la nuance de gris, grisaille qui représente selon Aby Warburg, la couleur par excellence de ce qui est ancien. Cf. DIDI-HUBERMAN, *op.cit.*, 2001, p. 126.

étrangeté du temps ne serait jamais possible sans la mise en acte d'une étrangeté du lieu. »<sup>745</sup> Parmiggiani augmente ce constat en affirmant que « [...] l'objet n'est plus là, et pourtant on en perçoit la profondeur, non pas seulement son simple contour, mais comme une qualité physique [...] non pas l'ombre d'une forme physique, mais la forme physique de l'ombre ». <sup>746</sup>

L'ombre se présente donc ici comme le lieu de la chute, de la catastrophe, depuis laquelle survit une nouvelle image, créée par la puissance destructrice du feu. Si nous avons précédemment annoncé l'image photographique comme le miroir – déformant – d'une certaine représentation chaotique du monde, l'œuvre de Parmiggiani entrouvre la brèche du chaos encore plus en profondeur, insufflant, *in-situ*, à sa méthode de destruction/ re-création de l'œuvre une certaine dimension apocalyptique. Apocalypse d'un monde fait de cendres, violente « L'apocalypsis n'est que révélation ou mise à nu, dévoilement qui rend visible, vérité de la vérité. [...] Elle dévoile aussi selon l'événement d'une catastrophe ou d'un cataclysme. »<sup>747</sup> Le feu, ainsi, par son action simultanément destructrice et créatrice, se constitue avant tout comme l'agent de la genèse de l'image. Pour autant, ce feu reste dans le champ de l'invisible, dont nous ne percevons alors que l'action destructrice, dans le silence de ses vestiges consumés.

Au centre de ces vestiges, l'image renaît donc parmi les cendres. Elle est apparition. Or, c'est ce mode qui constitue, selon Benjamin, l'existence de son aura. Si l'image, en tant que processus d'empreinte, se charge d'une forte valeur indicielle, qu'elle adhère de près ou de loin à son référent, sa valeur auratique réside, survit, quant à elle dans sa qualité iconique, associée directement à sa dimension culturelle, à partir du moment où elle n'est plus perçue comme simple document anonyme mais comme œuvre d'art authentique – authenticité qui n'est a priori vérifiable que par la seule existence de la matrice du négatif. Dès lors, nous pouvons poser pour hypothèse celle voulant qu'une photographie soit associée au sentiment de *saudade* par la distance même qu'elle induit par rapport à l'objet référent, et dans le cas qui nous intéresse, cette distance se renforce par sa dimension nostalgique lorsqu'il s'agit de représenter un lieu, une terre ou encore un pays lointain cher. Ce rapport à l'image

---

<sup>745</sup> *Ibid.*

<sup>746</sup> Propos rapportés de Claudio PARMIGGIANNI in *ibid.*, p. 88.

<sup>747</sup> Jacques DERRIDA, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 123.



voulant que son usage, sa conservation et ce plaisir de l'observer par le souvenir qu'elle procure sont alors dotés d'une fonction rituelle, garante de son authenticité. Ainsi :

« A l'origine, l'inscription de l'œuvre d'art dans le système de la tradition trouvait son expression dans le culte. [...] Or il est d'une signification décisive que ce mode d'existence auratique de l'œuvre d'art ne se détache jamais foncièrement de sa fonction rituelle. En d'autres termes : la valeur unique en son genre de l'œuvre d'art « authentique » trouve son fondement dans le rituel où elle eut sa valeur d'usage première et originaire. »<sup>748</sup>

Cette notion de rite nous est ici particulièrement précieuse puisqu'elle vient convoquer directement le rapport que le sentiment de *saudade* entretient vis-à-vis de son objet. Puisque de la même façon que peut être perçue la fonction de l'image cultuelle :

« La définition de l'aura comme « unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être » n'est rien d'autre que la formulation de la valeur cultuelle de l'œuvre d'art dans les catégories de la perception spatio-temporelle. Lointain est le contraire de proche. Le lointain par essence est l'inapprochable. De fait l'image qui sert au culte a pour principale qualité d'être inapprochable. [...] S'il est possible d'approcher sa matérialité, c'est sans rompre ce lointain où elle reste après être apparue. »<sup>749</sup>

---

<sup>748</sup> BENJAMIN, *op.cit.*, pp. 28-29.

<sup>749</sup> Et Benjamin d'ajouter : « [...] Dans la représentation de celui qui la reçoit, l'unicité qui, dans l'image cultuelle, est le caractère unique de l'apparition qui la gouverne, est progressivement remplacée par l'unicité empirique de l'artiste ou de sa performance. Elle n'est bien sûr jamais refoulée sans reste; le concept de l'authenticité ne cesse jamais de tendre au-delà de celui de l'attribution authentique. [...] Indépendamment de ce point, la fonction du concept d'authenticité reste univoque dans la contemplation esthétique : avec la sécularisation de l'art, l'authenticité prend la place de la valeur cultuelle. [...] Mais dès l'instant où le critère d'authenticité cesse de s'appliquer à la production artistique, c'est toute la fonction sociale de l'art qui est bouleversée. Elle cesse d'être fondée sur le rituel pour trouver son nouveau fondement dans une autre praxis : la politique. » in BENJAMIN, *op.cit.*, pp. 29-31. Nous verrons ainsi comment la dimension sociale de la photographie peut différer dans sa réception, entre le public dit de « masse », par son intention politique notamment et celle de l'amateur particulier. Ainsi le sentiment de *saudade*, nous le verrons ultérieurement, constitue en soi une faculté qui « résiste » à toute volonté de ressemblance par la distance qu'elle induit vis-à-vis du temps et de l'espace, mais surtout dans ce qu'elle ne peut avoir d'existence que par le caractère particulier de nos expériences que nous avons vis-à-vis du monde, nous conduisant à nous distinguer d'autrui. Nous ne pouvons ainsi nous définir qu'au sein de notre altérité et non dans la ressemblance, et cela, en dépit de certaines coïncidences ou faits historiques communs qui nous lient au monde.

Or, ce jeu qui distancie le proche du lointain revêt également toute sa pertinence dans une œuvre réalisée par Chrystèle Lerrisse entre 1999 et 2000. *Intérieur(s)* est une série composée de soixante épreuves réalisées à l'aide d'une chambre photographique, à tout au long desquels l'artiste-photographe nous livre un « portrait » de son atelier. Si photographier son lieu de travail ne relève pas d'une performance forcément novatrice en soi, l'originalité de l'œuvre réside dans le rapport particulier que la photographe entretient à cet espace. Pour le traduire par l'image, elle opta pour le choix de ne représenter que des portions de sols, composés à la fois d'un plancher de larges lattes de bois ou de béton, dont la matérialité se varie ici par la modulation de l'exposition lumineuse transformant ces sols en de véritables surfaces poreuses baignées d'une lumière douce et délicate.

Cette série fut ainsi réalisée à différents moments de la journée, tout au long de l'année, captant et explorant toute la possibilité des variations lumineuses exercées sur les matériaux de son atelier (plancher de bois ou de béton, murs), afin d'en souligner les différentes aspérités. Sur le rôle – majeur – de la lumière qui intervient dans son travail, par ce qu'elle vient faire émerger dans le champ de l'image, la photographe déclare ainsi : « L'observation de la lumière sur ces surfaces me parlait, m'émotionnait et je me suis approprié ce lieu [l'atelier] de cette façon. L'expérience a duré un an [...] J'ai fait le tour d'une année avec le soleil, j'ai su qu'à certaines époques la lumière n'arrivait pas jusqu'aux sols. »<sup>750</sup>

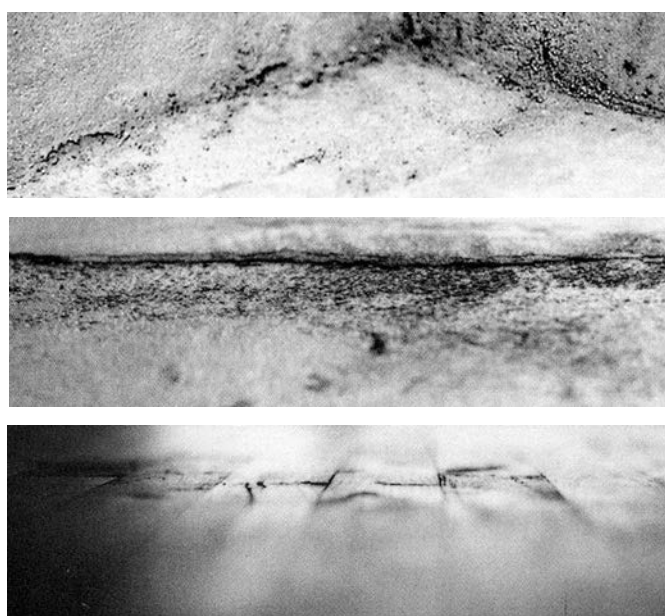
L'artiste parvient à enrober ce curieux objet photographique avec subtilité, dans une image vibrant depuis ses abords, flous, pour mieux en éclaircir et en préciser le centre, défini de façon plus nette, et dont l'effet mystérieux accentué par l'usage du noir et blanc. Par ailleurs, les effets de textures restent parfaitement maîtrisés, notamment par le recours d'une pellicule très sensible, au grain épais [Fig. 35 – 37].

L'effet le plus frappant concerne justement la manière dont est travaillée et retranscrite la lumière, en différentes intensités selon le moment de la journée, parvenant ainsi à définir l'effet de texture désiré. Il en résulte une image quasiment « haptique », par sa capacité de suggérer à l'œil cette sensation tactile qui échappe au doigt. Un deuxième point important concerne le format de ces photographies, réduites à leur plus petite dimension. De format rectangulaire, chacune est de

---

<sup>750</sup> *Ibid.*

dimension réduite, de 2 x 6 cm, obtenue par l'insertion d'un cache à l'intérieur de l'obturateur qui en tronque la surface d'impression. Ce choix, de plus, s'applique à l'ensemble de ses photographies récentes, dont la taille se restreint à une dimension qui n'excède pas celle d'un négatif 6 x 6 cm. À ce propos, la photographe souligne qu'un tel choix est motivé par le fait que : « Le grand empêche que l'on s'approche. Il crée une distance physique et mentale. [...] Avec mes images, qui font 2 x 6 cm, il faut être relativement près, à dix ou quinze centimètres. Cela veut dire que le corps est dans le mouvement, que le regard se concentre sur un rectangle de quelques centimètres carrés. »<sup>751</sup>



35 - 37. Chrystèle Lerisse, *Sans titre*, série *Intérieur(s)*, 1999 – 2000.  
Tirages argentiques sur papier baryté. 2 x 6 cm chacun

Un tel parti pris peut surprendre d'autant plus qu'elle fasse du paysage son thème de prédilection majeur, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'un intérieur dont la vue reste circonscrite au sol. Point paradoxal, en photographiant ce lieu clos, Chrystèle Lerisse l'aborde de front, comme face à un paysage, posture qu'elle revendique entièrement. Ces paysages intérieurs résultent d'une longue recherche que la photographe entreprend depuis une vingtaine d'années. C'est ici que réside l'originalité de l'œuvre : faire d'un lieu quotidien un objet photographique, valorisé par le regard

<sup>751</sup> Chrystèle LERISSE, entretien avec Cyril HENRI disponible sur le site [www.artpublic.fr](http://www.artpublic.fr), daté du 22 février 2001, à l'occasion de l'exposition de l'artiste à la galerie du CAUE à Limoges, du 07 mars au 05 avril 2001.

subtil et sensible dont peut témoigner l'image qui le représente.<sup>752</sup> Ce travail reste donc un moyen pour l'artiste-photographe de pouvoir exprimer par la photographie « ses paysages intérieurs » qui émergent depuis le silence et l'atmosphère sourde du lieu. »<sup>753</sup> Ce lieu intérieur est à la fois celui du travail et de la vie, dont la représentation se construit dans la plus profonde intimité du processus de création, transcendant l'expérience visuelle mise en œuvre et qui « [...] consiste précisément à viser le sujet dans un état de concentration tel que l'on devient le sujet. »<sup>754</sup>

C'est l'une des raisons pour lesquelles cette quête vient interpeller notre regard de spectateur étonné et déconcerté alors, par un tel dépouillement du sujet qui ne lui ôte cependant pas sa force intérieure. Ainsi, le choix de ne travailler et de ne concevoir le paysage seulement par le petit format témoigne d'une démarche photographique qui s'oppose en contrepoint d'une représentation photographique dont le style consiste aujourd'hui à « monumentaliser » le paysage contemporain. Néanmoins, si cette monumentalisation de la surface défie les limites de la représentation d'un territoire, d'un lieu selon une échelle dont la démesure finit par perdre notre regard, ne court-elle pas pour autant le risque de « dépouiller l'image de son voile, en en détruisant l'aura » ?<sup>755</sup> Ou bien finir de lui ôter définitivement toute son authenticité, devenant alors le témoin de « la signature d'une perception dont le "sens de ce qui est semblable dans le monde " est si développé qu'elle réussit au moyen de la reproduction à faire percevoir le semblable dans ce qui a lieu une fois. »<sup>756</sup> Mais aussi, par la distance froide que son régime retire du réel, de lui soustraire toute sa force émotionnelle, refusant au *regardeur* toute liberté de cheminement ou de retrait?

---

<sup>752</sup> La démarche de Chrystèle LERISSE ne consiste pas en une intention anticipée, voire inattendue dans son rapport vis-à-vis de la photographie. Bien au contraire, celle-ci résulte d'un minutieux et patient travail d'observation du lieu, dont elle nous décrit l'expérience comme suit : « Je me suis donc installée dans ce lieu [...] j'ai repéré la lumière, car c'est un élément très important dans mon travail. C'est elle qui révèle les choses, mais je n'invente rien, c'est l'étymologie de la photographie. J'ai regardé cette lumière qui passait sur les sols et je trouvais cela tout simplement beau. J'ai eu envie de travailler dessus car il se passait quelque chose. Je me suis approprié ce lieu par les sols, sans que je puisse dire encore aujourd'hui pourquoi les sols plutôt que les murs ou les plafonds. » Propos de l'artiste cité par Guillaume DESLANDRES dans une note de présentation du catalogue *Intérieur(s)*, Paris, Galerie Baudoin-Lebon/Enad Limoges, 2001.

<sup>753</sup> *Ibid.*

<sup>754</sup> Cf. Chrystèle LERISSE, entretien avec Cyril Henri, cité précédemment.

<sup>755</sup> L'image métaphorique de ce voile révèle ainsi le paradoxe posé par la problématique l'image photographique d'ordre artistique, à partir du moment où nous l'abordons en tant que trace (image reproduite) différenciée de sa valeur auratique (œuvre d'art unique). Or, comme le souligne Alain Mons, n'est-il pas possible pour autant aujourd'hui de dépasser cette simple opposition dans la mesure où : « nous constatons une aura de la trace, une singularité et une étrangeté de l'image reproduite, notamment avec nos recherches sur la photographie urbaine, après guerre et aujourd'hui. » Alain MONS, *Paysages d'images, Essais sur les formes diffuses du contemporain*. Paris, L'Harmattan, 2006, p. 36.

<sup>756</sup> BENJAMIN, *op.cit.*, pp. 27-28.

Nous nous retrouvons de nouveau sur le seuil de l'âtre dont il nous faut entrouvrir la porte, comme nous y convie cette photographie de Miguel Rio Branco, intitulée *Door into darkness*, lequel déclare répugner tout : « sensationnalisme vulgaire, les couleurs criardes et les flashes excessifs, les images qui braillent, au lieu de parler »<sup>757</sup> mais rester séduit au contraire par « les questions métaphysiques. Je me sens chaque fois en défi en travaillant avec l'abstraction et faire avec l'apparente simplicité des images une complexité d'idées »<sup>758</sup> [Fig. 38].



38. Miguel Rio Branco, *Door into Darkness*, 2003. Tirage Cibachrome. Paris. Magnum photos.

C'est une porte qui s'ouvre sur un monde dont les espaces souvent clos nous gardent encore bien à distance d'un paysage édénique. En revanche, ils nous maintiennent dans un silence, un arrêt, figés dans ces paysages de ruines, dans leur moindre détail. Un rapport au monde, comme Rio Branco nous le précise dont l'œuvre poétique fait finalement ressurgir ce qu'il possède de plus sombre :

« Le monde qui nous entoure est un sous-monde de violence, de douleur et de solitude. C'est ce que je tente de montrer dans mes photographies, sans juger et sans brutalité. Je ne raconte pas d'histoires – je recherche une construction plus poétique. La base de mon travail est « armée », je me suis toujours intéressé au détail et par une donnée inhérente à la photographie, le temps et le hasard. »<sup>759</sup>

<sup>757</sup> Je traduis : « O sensacionalismo vulgar, as cores berrantes e flashes chapados, imagens que berram, ao invés de falar. » Miguel RIO BRANCO, propos extraits d'un entretien donné au supplément du journal O Estado de São Paulo, le 27/10/1998, cités in Simonetta Persichetti, *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo, Estação Liberdade/Senac, 2000, p. 148.

<sup>758</sup> Je traduis : « Sinto-me seduzido pelas questões metafísicas. C ada vez mais me sinto desafiado a trabalhar com a abstração e fazer com a aparente simplicidade das imagens uma complexidade de idéias. » *Id.*

<sup>759</sup> Je traduis : « O mundo ao nosso redor é um submundo de violência, de dor e de solidão. E isso que tento de mostrar em minhas fotografias, sem julgar e sem brutalidade. Eu não conto historias – procuro uma construção

### 1.3. Pour une iconographie contemporaine de la ruine

Traversons donc le seuil de cette porte, en conclusion de ce premier chapitre. Il ne s'agit plus dès lors de commenter une image dont le registre et le mode d'expression s'épuisent par la force même de leur éloquence, ni une image née de sa propre destruction, acte poétique voire apocalyptique, puis renaissant sous la forme d'une ombre fantomatique délimitée par ses contours de suie et de poussière. Il est ici question à présent de porter au contraire notre attention sur un type de représentation qui vient ainsi défier, à sa manière, un rapport bien souvent cynique au monde qui n'a finalement pour ambition que d'alimenter les clichés faussement ingénus. Nous allons donc continuer notre étude autour d'une figure qui s'avère aussi importante dans la photographie contemporaine qu'elle reste facilement identifiable dans de nombreuses œuvres.

Présente de manière évidente depuis les quinze dernières années au sein de la représentation photographique du paysage, qu'il soit public ou privé, intime, ce dernier lui offre, en effet lieu de représentation, son *genius loci*. Cette figure est celle de la ruine – ou encore figure des ruines. Prénante dans la représentation du paysage contemporain, nous pouvons dorénavant observer une mutation qui s'opère au sein de son registre depuis la période renaissantiste. Le renouvellement de son registre tend ainsi à se distancier de sa charge religieuse – c'est-à-dire en tant que vision apocalyptique du monde et de châtement de l'humanité –, au profit d'une pensée méditative de la perte qui se manifeste de manière récurrente à travers la représentation allégorique de la mélancolie, nymphe lascive perdue dans ses songes, siégeant au milieu des vestiges du passé, telle qu'elle pu être appréhendée en première partie de cette étude.

Nous rappelons ainsi l'exemple une représentation de la mélancolie gravée par Virgil Solis, datée du XVI<sup>e</sup> siècle, un siècle avant celle peinte par Domenico Fetti. Si ce peintre parvint à en transformer la posture et la profondeur méditative – délaissant la simple fileuse de laine ou la mendiante au profit d'une figure studieuse, esthète et détentrice des outils du savoir –, sa pose et le geste de sa main ne peuvent néanmoins se libérer d'une certaine lourdeur soulignée par le poids de sa robe, tout comme le lieu architecturé dans lequel elle s'isole, insistant ainsi sur son caractère apathique

---

mais poética. A base do meu trabalho foi "armada"; sempre me interessei pelo detalhe e por um dado inerente à fotografia, o tempo e o caso. » *Ibid.*, p. 147.

promis à une longue postérité. La version de Solis, en revanche, représente une figure féminine triste, mais dont la légèreté du modelé et la grâce de la pose contredit celle de son expression résignée, en écho à l'ange savant d'Albrecht Dürer cité antérieurement. Figure androgyne d'un ange contrarié ou nymphe attristée, ces deux figures, bien que prostrées dans leur inertie, ne rompent pas avec le monde savant, puisqu'elles tiennent dans l'une de leur main un compas – instrument de mesure et de connaissance du monde et de la raison –, contribuant ainsi à la création d'un nouvel idéal mélancolique.

S'il est d'apparence apathique, l'esprit méditatif du sujet mélancolique n'est pas pour autant paresseux, bien que plongé dans sa contemplation des vestiges du passé. L'allégorie de la mélancolie de Cesare Ripa, rappelons-le brièvement, s'incarne sous les traits d'une femme âgée, triste et vêtue de haillons, les coudes posés sur les genoux et les deux mains sous le menton ; elle trouve pour lieu mnémonique un paysage quasi désertique dépourvu de toute végétation : elle est assise sur un rocher, près d'un arbre sec effeuillé, et est encerclée de pierres. La gravure de Solis, au contraire, nous présente une version apparemment plus plaisante. Ainsi, le *typus melancholicus* incarne une jeune nymphe siégeant dans un lieu composé de ruines [Fig. 39].



39. Virgil Solis, *Melancolicus*, XVI<sup>e</sup> siècle.  
Gravure sur cuivre, Allemagne.  
Paris. Bibliothèque Nationale de France.

Notons de plus la présence importante de deux animaux, le cerf et le cygne, dont la présence symbolique ne cesse, en revanche, de perpétuer une tradition

iconographique associant l'état mélancolique à son terrible démon perturbateur : la terrifiante malincolia nous oriente vers un nouveau chemin. Nous pouvons retrouver justement cet emblème du cygne dans un poème éponyme de Charles Baudelaire. Considéré par Jean Starobinski comme le « poème de l'exil et des exilés », il demeure avant tout le lieu où « le surgissement de la pensée et du groupe complexe des images remémorées s'est produit avec soudaineté dans l'esprit du promeneur, lors de la traversée d'une place de la ville nouvelle. »<sup>760</sup> Cette nostalgie du poète s'éveille au cœur d'une ville qui éclot parmi ses vestiges du passé ; une Nostalgie que Baudelaire transcrit dès les deux premières strophes d'où sont extraits ces quelques vers :

« Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,  
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,  
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,  
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s'étalait jadis une ménagerie ;  
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux  
Froids et clairs le travail s'éveille, où la voirie  
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux »<sup>761</sup>

Ces deux strophes nous éclairent en ce qui concerne l'analyse que nous proposons non seulement à propos de la figure de la ruine, mais aussi de sa représentation photographique contemporaine. La ruine demeure également importante puisque : « rares au contraire sont les œuvres qui s'ouvrent à la fracture et à la perte, au lieu de s'en tenir à la reproduction des fétiches familiers. »<sup>762</sup><sup>763</sup> Haut symbole nostalgique des vestiges du passé, nous insistons juste ici sur la similarité pouvant exister entre cet espace, lieu de méditation et de contemplation poétique et celui de la saudade, dans la mesure où :

---

<sup>760</sup> Je traduis : « O mundo ao nosso redor é um submundo de violência, de dor e de solidão. E isso que tento de mostrar em minhas fotografias, sem julgar e sem brutalidade. Eu não conto histórias – procuro uma construção mais poética. A base do meu trabalho foi "armada"; sempre me interessei pelo detalhe e por um dado inerente à fotografia, o tempo e o caso. » *Ibid.*, p. 147.

<sup>761</sup> Cf. STAROBINSKI, *La mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, *op.cit.*, p. 54.

<sup>762</sup> Régis DURAND, « De la mise en scène » in *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*. Paris, Editions de la Différence, col. Les essais, 2002, p. 145.



« Le lieu, l'instant présent suscitent brusquement tout un étagement de sites et de moments antérieurs, toute une durée révolue, marquée par la destruction, le deuil, la perte : cet espace antécédent n'a pour soutien et pour garant que la mémoire du poète. C'est de lui seul que procède la chaîne des analogies qui lie les figures : celles-ci sont les « chers souvenirs » dont il reste habitué à tout jamais.»<sup>763</sup>

Afin de mieux apprécier la force iconographique qu'une telle figure peut contenir en soi, nous pouvons nous reporter à la définition proposée par Denis Diderot, distinguant sa valeur picturale – qu'il ne dissocie pas de son caractère fortement théâtral – de sa valeur architecturale : « Ruine : décadence, chute, destruction ; les ruines sont belles à peindre. Sans le crime il n'y aurait point de poètes épiques, point de tragédie ; sans le ridicule et le vice, point de comédie. »<sup>764</sup> Cette analogie s'avère être dès lors que nous étudions la représentation photographique de la ruine en relation à celle de la ville. Traitée par les photographes humanistes comme un lieu aux décors multiples de la même manière qu'une scène de théâtre, tel qu'il le fut observé en seconde partie, elle est également une « mise en place d'un dispositif scénique, qu'il soit destiné à capter le réel, où à figurer la mémoire imaginaire ou les fantasmes d'un sujet » comme nous le rappelle Régis Durand.<sup>765</sup> Diderot, alors particulièrement sensible aux paysages dépeints par Hubert Robert – dont il fait l'éloge de ses vedute peintes lors de son séjour en Italie, dans son *Salon de 1767* –,<sup>766</sup> ajoute la précision suivante : « Ruines, se dit en peinture de la représentation d'édifices presque entièrement ruinés. De belles ruines. On donne le nom de ruine au tableau même qui représente ses ruines. Ruine ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monuments publics. On ne dirait

---

<sup>763</sup> C f. STAROBINSKI, *id.*, p. 58.

<sup>764</sup> Denis DIDEROT et Jean d'ALEMBERT, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Lausanne, 1780, Vol. 29, p. 52.

<sup>765</sup> Régis Durand estime alors que : « La véritable distinction ne passe donc pas entre une image du réel et une image fabriqué ou construite, mais entre une pensée de l'immédiate apparence (de l'analogie, de la surface, de l'empreinte) et une pensée de l'indirect (du détournement, du retardement, de l'effet construit). » DURAND, *op.cit.*, p. 143.

<sup>766</sup> Je cite, de plus, le passage suivant : « Eh bien ! ces puissants de la terre qui croyaient bâtir pour l'éternité, qui se sont faits de si superbes demeures, et qui les destinaient dans leurs folles pensées à une suite ininterrompue de descendants, héritiers de leurs noms, de leurs titres et de leur opulence, il ne reste de leurs travaux, de leurs énorme dépenses, de leurs grandes vues que des débris qui servent d'asile à la partie la plus indigente, la plus malheureuse de l'espèce humaine, plus utile en ruines qu'ils ne furent dans leur première splendeur. » in Denis Diderot, *Ruines et Paysages, Salon de 1767*, cité in DIDEROT, *Sur l'art et les artistes, op.cit.*, pp. 36-37.

point ruine en parlant d'une maison particulière de paysans ou bourgeois ; on dirait alors bâtiments ruinés. »<sup>767</sup>

Cette figure, jadis emblème de désolation, parvient au siècle des lumières à endosser un rôle évocateur prépondérant – non seulement comme lieu de remémoration mais aussi de contemplation –, dont la force poétique conduit le sujet à s'extraire du monde au profit d'un retrait méditatif sur le temps. Son usage et sa représentation, fortement mis en valeur dans la définition précédente, lui confèrent une fonction mémorielle performative qui ré-active un idéal, c'est-à-dire comme un objet de transfert qui implique de manière indirecte son sujet vis-à-vis d'une conscience spatio- temporelle de la perte. Dans quelle mesure la figure de la ruine peut-elle être associée à une forme de *saudade* ? Tant ce sentiment implique une remémoration d'images de lieux qui nous sont chers, nous procurant à la fois plaisir et tristesse. À la différence d'une perception « lyrique » que nous propose Diderot de la ruine, devenu le lieu contemplatif privilégié, la *saudade* semble généralement privilégier des lieux de mémoire communs et intimes.

En ce sens, si l'on peut éprouver de la nostalgie pour son pays, ce phénomène tend plus à se rattacher à la terre et aux lieux où nous avons vécu. Néanmoins, ce qui nous importe ici dépend moins de ces liens et de la mémoire que nous en gardons, que la manière dont un paysage, ou un territoire photographiés peut éveiller ce sentiment. Comment cette figure peut alors traduire cette relation qui unit l'être au monde, tout en le conduisant vers ce qui s'apparente au sublime ? L'une des réponses semble être offerte par Diderot lui-même :

« Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste ; il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère en comparaison de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle ? [...] Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière et je ne veux pas mourir. »<sup>768</sup>

---

<sup>767</sup> *Id.*

<sup>768</sup> Denis Diderot, *ibid.* Une vision se transforme chez Constantin-François de Chasseboeuf de Volney, en une véritable exhortation : « Je vous salue, ruines solitaires, tombeaux saints, murs silencieux ! C'est vous que j'invoque ; c'est à vous que j'adresse ma prière. Oui ! tandis que votre aspect repousse d'un secret effroi les regards du vulgaire, mon cœur trouve à vous contempler le charme des sentiments profonds et des hautes pensées. Combien d'utiles leçons, de réflexions touchantes ou fortes n'offrez-vous pas à l'esprit qui sait vous consulter ! » Cf.

Ce que le philosophe retient ici de la ruine, et notamment de la force qu'elle confère à la représentation picturale du paysage, peut toujours trouver écho aujourd'hui en regard de sa représentation photographique. Outre l'« immédiate apparence » de sa présence, elle demeure une invitation méditative sur le temps, une conscience de la perte toujours plus proche. La photographie ne serait-elle pas elle-même à la fois l'empreinte et le symbole de cette déperdition ? La ruine n'est pas le seul résultat d'un espace surgissant de manière chaotique, mais aussi celui qui se compose dans l'ordonnance même des décombres et se donne à voir comme le fruit d' : « une construction de l'espace d'une perfection telle, que la photographie apparaît comme un acte poétique supérieur, et qui exige de nous une attention à sa mesure. »<sup>769</sup> C'est toute cette attention qui se concentre dans l'ouverture béante de cette maison photographiée par Rubens Mano, dans le quartier périphérique de *Casa Verde* dans la ville de São Paulo [Fig. 40].

Cette photographie d'habitation particulière nous renvoie ici parfaitement à la manière dont la codification encyclopédique du XVIII<sup>e</sup> siècle pu fixer la forme de la ruine, guidant l'imaginaire des artistes peintres et architectes de l'époque. Les ruines y sont décrites comme :

« [...] des matériaux confus de bâtiments considérables dépéris par succession de temps. Telles sont les ruines de la tour de Babel, ou tombeau de Belus, à deux journées de Badgad en Syrie, sur les bords de l'Euphrate, qui ne sont plus qu'un morceau de briques cuites et crues, maçonnées avec du bitume, et dont on ne reconnaît que le plan. »<sup>770</sup>

Mais l'aspect le plus inattendu de cette photographie se concentre en plein centre de l'image : ce bâtiment frêle, dont il ne reste que les murs porteurs surmontés de leur toiture, s'élève sur un soubassement, tel un piédestal, posé au milieu d'un amas de briques, et percé de deux ouvertures. Or, ce qui est peut-être dû à un simple hasard produit néanmoins un effet original, en dédoublant le cadre de l'*image-écran*,

---

Constantin - François de CHASSEBŒUF de VOLNEY, « Invocation » in *Les ruines. Ou méditations sur les révolutions des empires*, 1822, p. 2.

<sup>769</sup> DURAND, *ibid.*, p. 144.

<sup>770</sup> DIDEROT, *ibid.*

telle une seconde fenêtre ouvrant sur un paysage au cadrage resserré.<sup>771</sup> Bien que cet effet soit accentué, d'une part, par la vue frontale de cette construction – frontalité qui renforce parallèlement la profondeur de champ – et d'autre part, depuis le petit muret qui se présente comme un parapet sur le bord inférieur de l'image – comme une mise à distance d'un site prêt à disparaître –, ce lieu que la photographie nous donne à voir finit par agir d'une manière similaire à une *porte-écran* monumentale. Jadis point d'accès à la cité, mais dont l'enceinte et la délimitation ne cessent de disparaître et de se redéfinir, ce dispositif modifie de surcroît les angles de vue et notre manière de regarder le paysage ; une possibilité de contemplation qui s'obstrue généralement au fur et à mesure où nous nous approchons du cœur de la ville.



40. Rubens Mano, *Casa Verde, São Paulo*, série *Instalação*, 1997.  
Tirage argentique monté sur aluminium, 127 x 127 cm.  
Galeria Vermelho, São Paulo

Une autre représentation photographique de la ruine nous est proposée par le photographe Eduardo Aigner, dans une série tout simplement intitulée *Un lieu* [*Um lugar*], réalisée en 2002. Trois photographies d'une seule et même pièce nous offrent trois angles de vues d'un lieu laissé à l'état d'abandon : depuis la porte, face à un mur muni d'un évier, et une fenêtre par laquelle entre une lumière extérieure aveuglante. Ces trois épreuves, par leur économie narrative, parviennent néanmoins à maintenir un climat particulièrement mystérieux, envoûtant. Ce mystère est accentué par la

<sup>771</sup> J'emprunte ce terme à Jean-Claude Lemagny, utilisé dans son article intitulé « Genius loci ou l'étendue rêveuse », in *Les cahiers de la photographie* n°14, « Le territoire ». Paris. Laplume, 1984, p. 85.

présence de décombres et d'objets épars dispersés sur le sol d'un lieu désaffecté, abandonné en urgence, et dont l'histoire de ceux qui l'ont occupé, définitivement anonymes et absents, demeure une énigme définitivement irrésolue. La lumière diffuse qui inonde l'espace intérieur en accentue non seulement l'aspect mais la lumière solennelle qui vient l'éclairer produit une impression de temps en arrêt, suspendu [Fig. 41 - 43].



41 - 43. Eduardo Aigner, *Um lugar*, 2002. Tirage argentique, 30 x 30 cm.  
Porto Alegre. Fotogaleria Partenon

Le mystère de cette énigme, qui se passe de tout recours référentiel historique du lieu – il ne s'agit pas ici de choisir un lieu mnémonique, un monument où un site à forte connotation symbolique mais bien un lieu des plus banals –, évite ainsi toute tentative d'interprétation spéculative : il n'est guère nécessaire d'en connaître la fonction. Ce qui importe ici n'est autre que le vide et le silence qui l'habitent. Ces trois exemples nous renvoient ainsi, de façon évidente, à l'œuvre de Walker Evans qui, tout comme Dorothea Lange ou encore Paul Strand, va explorer, à la suite de la grande dépression économique de 1929, tout un langage formel progressivement mis en œuvre dans une série de reportages commandés par l'organisation gouvernementale de la *Farm Security Administration*.

Une écriture photographique, ou plus exactement une méthode de classification inventariant villes, campagnes, habitats et habitants et dont l'une des caractéristiques principales consiste à représenter chaque sujet de manière frontale, plane, tout en privilégiant un style net, neutre, la précision d'une surface au détriment de tout effet de texture ou de matière. Se refusant ainsi à exploiter toute amplification métaphorique, Evans sur le caractère actuel et systématique de la forme d'un édifice et d'un espace donné tel qu'il pouvait alors le percevoir directement à travers

l'objectif de sa caméra, n'usant d'aucun artifice, ni trucage. La lumière, tout comme la ligne, deviennent les éléments prépondérants qui ordonnent chaque composition, caractérisée en extérieur par de fortes valeurs de contrastes, lorsque la prise de vue est extérieure ; atténuée et homogène pour les prises de vues en intérieur. Ce principe de distanciation mis en œuvre vis-à-vis de l'objet photographique est particulièrement évident dans ses photographies d'architecture réalisées entre 1931 et 1935. C'est une période pendant laquelle il va découvrir, photographier et classer tout un registre de formes architecturées de manière « objective », dénué de toute recherche expressive.

Pour autant, si Evans ne cherche à aucun moment à ne manifester une quelconque expression de sentiment ou d'état d'âme des lieux qu'il visite, ces photographies d'intérieurs diffèrent cependant quelque peu du reste de son travail. Contrairement à l'habitude de cadrer à l'aide d'un grand angulaire, Evans choisit dans cet exemple d'épreuve prise à l'intérieur d'une salle de réfection abandonnée intitulée *The Breakfast Room* [Fig. 44], repérée au cœur d'une ancienne plantation de Louisiane, d'opter pour une prise de vue à angle moyen suffisante à la fois afin de nous en restituer une vue globale, dans ses plus infimes détails.



44. Walker Evans, *The Breakfast Room, Belle Grove Plantation, White Chapel, Louisiana*, 1935. Walker Evans Archive, New York, The Metropolitan Museum of Art

Si le regard d'Evans, à travers ce lieu, atteste de façon évidente de sa méthode de distanciation – regard objectif, en ce sens typique d'une méthode d'inventaire –, cette même distance, comme nous pouvons le remarquer à travers l'exemple des intérieurs parisiens d'Atget, n'omet néanmoins aucune attention portée au détail

soigneusement reporté. Ils sont figurés de telle façon qu'ils puissent nous renseigner du moindre indice « symbolique » existant dans cette image – jusqu'au vide qui hante son espace. Se concentrer plus sur le détail d'un lieu, c'est aussi le photographe d'une certaine manière comme un décor de « scène morte » : traces de meubles et de cadres, clous plantés sur les murs, frises de stuc se décollant du plafond. L'idée de détail est très importante car c'est à travers chacune de ces marques que se manifeste visuellement et implicitement la présence des habitants du lieu. Absents, leur ancienne présence semble être désignée par l'intermédiaire de traces délimitées sur chaque paroi, comme une mise en abîme (des personnes absentes du champ de l'image), dans une salle d'apparat qui nous est donnée à contempler comme une scène de théâtre vidée de son décor. Nous plongeons ainsi de nouveau dans une intimité du lieu qui, bien qu'ici esquissée, close depuis le monde extérieur, renferme dans son antre les vestiges d'une vie autrefois opulente, propre de l' « upper class » de l'économie agricole américaine, dont l'importance et le pouvoir dont le décor est emprunts, furent promis à une lente et irréversible décadence.

Réduire l'image photographique à son plus extrême signifiant – en apparence insignifiant –, n'est pas chose aisée : elle demeure une image à laquelle aucun indice ne peut échapper. Pourtant, un attrait « minimaliste » réapparu dans la photographie à la fin des années 80, débarrassée d'une certaine surcharge référentielle put se constituer en tant que posture de riposte critique envers une production d'images surcodées (véhiculées autant par la télévision que les panneaux publicitaires). Son développement, néanmoins, intervient en continuité d'œuvres qui ont eu progressivement recours à l'usage de la photographie dès la fin des années soixante par sa stricte fonction documentaire et d'archive d'œuvres éphémères. La conséquence de ce renversement, selon Régis Durand, explique de nos jours, que : « Tout se passe comme si on était prêt enfin à renoncer aux derniers usages analogiques de l'image photographique, et comme si tout ce qui s'était condensé en elle par le passé, toute cette énergie de capture et de construction, était en train d'implorer. Et que de nouvelles constructions étaient en train de se mettre en place sur les décombres, dans lesquelles la photographie devait renoncer à son rôle de dernier état des choses, cette valeur d'exhibition qu'elle conservait encore chez la

plupart des artistes plasticiens. Le théâtre de la photographie est donc en train de se transformer profondément. »<sup>772</sup>

Cette implosion put alors s'immiscer comme un nouveau souffle dans l'image photographique, en ouvrant des passages entre le style documentaire et les différents genres artistiques. Or, si ce souffle est intervenu comme un mouvement dynamisant la création de nouveaux registres de représentation, il put également en être le prétexte destructeur, en tant qu'acte ultime pulvérisant un espace au sein duquel l'image se structure et s'enferme. La photographie, saisissant cet instant, consigne alors sa dernière existence. Dès lors, la possibilité nostalgique di lieu se renforce d'autant plus qu'elle nous semble alors condamnée à sa perte définitive. Telle se donne à lire l'œuvre de l'artiste-photographe Mathieu Pernot, auteur de deux séries intitulées respectivement *Chambres*, de 1997 – 1998, et d'une autre série, *Implosions*, produite en 2000. Il s'agit donc de deux séries où cette perte « en devenir » est particulièrement démonstrative : sa force visuelle oscille entre l'instant sublime de l'attente et celui d'un acte à la fois destructeur et créateur au cœur même du lieu du désastre. Une autre porte s'entrouvre alors, laissant tomber un voile de poussière déposé sur ces décombres. Ces photographies représentent plusieurs types de lieux qui délimitent et composent ces zones suburbaines, promis à leur destruction imminente. Ils composent ainsi un parcours à travers lequel le photographe pose une sorte de constat, un *état des lieux* – titre d'un album « topographique ».

Ainsi, ces photographies saisissent et fixent à un moment précis un lieu ou un site lentement dégradé et ruiné par le temps, lorsqu'il s'agit d'intérieurs dévastés et chaotiques dont la porte d'accès ouvre vers un paysage invisible juste irradié d'un mince filet de lumière aveuglante dans la série des *Chambres*, ou une vision rendue impossible vers le dehors à contempler lorsque les fenêtres sont obstruées par un mur de brique [Fig. 45 – 46]. Ou encore instable, jusqu'à tomber dans un mouvement de désintégration par la force des explosifs lors de la destruction de grands ensembles d'immeubles HLM (série des *Implosions*) [Fig. 47 - 48]. Ces deux séries de Mathieu Pernot composent ainsi un véritable manifeste photographique (et poétique) de l'effondrement.

---

<sup>772</sup> Cf. Régis DURAND, *ibid.*, p.149.



Les deux exemples d'implosions ici cités posent pour postulat la représentation d'un paysage suburbain sujet à une pleine mutation. Une représentation d'un paysage dont l'apparente insignifiance a pour intention, nous rapporte le photographe, de représenter toute la vulnérabilité de sa structure au moment où l'immeuble vacille et s'écroule. Les transformations fréquentes de ces espaces et la destruction de ces immeubles ont aussi pour conséquence de faire disparaître toute mémoire du site : il n'en reste alors qu'une existence documentaire et photographique qui insiste fort bien dans ce cas précis sur cette pulsion anarchivique où rien n'est alors plus fragile que : « ce qui expose à la destruction, et en vérité menace de destruction », porte fatale ouverte sur l'oubli, espace du gouffre et du vide.<sup>773</sup> Cette sensation qui nous désoriente est d'ailleurs transcrite par le poète portugais Nuno Júdice :

« Quand un monde finit, ce n'est pas seulement le vide qui  
Remplit les cœurs de son poids de doute ;  
Les paroles également se défont dans l'esprit  
Qui interroge le passé. Et de tous les côtés  
Que l'on regarde, l'horizon semble se fermer [...] »<sup>774</sup>

L'œuvre de Mathieu Pernot est d'autant plus saisissante qu'elle représente le parfait contrepoint d'une pensée du construit en général et du monument en particulier répondant à une pensée médiatique de certains programmes architecturaux d'Etat, inquiets d'une pérennité visuelle. L'événement qui la marque constitue selon Alain Mons :

« [...] un phénomène marquant de notre « extra-modernité », à la frontière entre la fondation de la ville (base matérielle) et sa spectacularisation (projection médiatique). Ce choc des « substances », matérielles et immatérielles, est particulièrement détonnant et symptomatique d'une époque. Il s'agit donc pour nous de partir du « point de vue » de la communication pour souligner le phénomène architectural aujourd'hui. »<sup>775</sup>

---

<sup>773</sup> Jacques DERRIDA, *Mal d'archives*, op.cit., p. 27.

<sup>774</sup> Nuno JÚDICE, « Décadence » in *Méditation sur les ruines*. Paris, Nrf Poésie/Gallimard, 1996, p. 186.

<sup>775</sup> Alain MONS, *Paysages d'images. Essais sur les formes diffuses du contemporain*, op.cit., p. 135.



45. Mathieu Pernot, *Chambre*, Barcelone, 1998. Tirage C-print. 120 x 90 cm.

46. Mathieu Pernot, *Chambre*, Barcelone, 1997. Tirages c-prints, 120 x 90 cm.

Si la représentation de la ruine s'achève chez Pernot dans la saisie de l'instant « décisif » de l'implosion, elle s'apparente également à un registre iconographique de la faille particulièrement explicite dans le premier exemple extrait de la série *Chambres*, où la volet entrouvert de la porte- fenêtre opère une percée lumineuse (la faille désigne à l'origine une étoffe de soie dont les mailles sont trouées, ou bien faillir, c'est laisser un manque, faire défaut.)<sup>776</sup>

Or cette faille s'accroît à partir du moment où elle ouvre à la fois l'espace et le vide qu'elle appelle car : « c'est toute la scène dans ce qu'elle a d'indéfini qui nous communique cette grande force de sentiment ; on sent la douleur mais on ne la voit pas, les larmes coulent sans qu'elles nous soient montrées, et l'heure et le moment, dans l'ensemble, sont le mystère qui enveloppe silhouettes et paysages, douleurs et larmes. »<sup>777</sup>



47 - 48. Mathieu Pernot, Sans titre, série *Implosion*, 2000  
Tirages argentiques sur papier baryté, 100 x 130 cm.

<sup>776</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *L'étoilement. Conversation avec Simon Hantaï*. Paris, Éditions de Minuit, 1998, p.91.

<sup>777</sup> Benedetto CROCE, *Une théorie de la tache* [1905], trad. Gilles A.Tiberghien. Éditions du Cavalier Vert, col. Idées du monde, 1989, p. 21.

Ces implosions architecturales révèlent un malaise qui s'accorde visuellement, mais comme par inversion, à l'effet de la tâche qui en masque et obscurcit le symptôme, pour mieux le dissimuler : « [...] Les trouées effectuées, les défaillances sténographiées, flirtent avec la tâche, l'éclaboussure urbaine, comme si la déconstruction, ou même la dépense, en architecture, se heurtait à l'aveuglement c'est-à-dire à l'impureté phénoménale de la ville. »<sup>778</sup>

À la différence d'un dispositif d'une *image-écran* photographiée dans la structure percée d'une maison par Rubens Mano, il existe également un dispositif qui nous conduit à contempler et à « comprendre » le paysage architecturé de manière inversée : non pas en tant que paysage visible depuis l'intérieur, depuis une fenêtre, mais celui qui nous invite à entrer dans l'espace interne qui ordonne le lieu depuis l'extérieur, par le creux de sa faille. De cette faille surgit un manque, un trou béant, une « tache aveugle de jour comme de nuit »<sup>779</sup>, similaire à un « trou dans lequel sombre, se dépense l'édifice de la pensée, se ruine. »<sup>780</sup> Ce sont ces trouées que nous propose à voir Stéphane Couturier, par exemple, dans cette photographie représentant une façade de béton d'un immeuble parisien en cours de construction, perforée d'ouvertures [Fig. 49]. Photographie qui n'est pas sans rappeler la grille-diagramme de Geraldo de Barros.



49. Stéphane Couturier, *Paris Seine Rive Gauche # 7*, 2007. 167 x 230 cm, tirage c-print sur diasec

<sup>778</sup> C f. MONS, *Id.*, p. 142

<sup>779</sup> *Ibid.*

<sup>780</sup> Georges BATAILLE, cité in Denis HOLLIER, *La prise de la concorde*. Paris, Gallimard, 1974, p. 183.

Ainsi, comme le remarque Benedetto Croce, l'existence de la tache reste essentielle à toute composition picturale, puisqu'elle induit un mouvement voulant que :

« L'exécution, l'achèvement d'un tableau, n'est rien d'autre que le fait de se rapprocher toujours plus de l'objet, que le mouvement pour démêler et fixer ce qui est apparu à nos yeux comme un éblouissement. Mais, si manque cette première harmonie fondamentale, l'exécution, la réalisation, pour grandes qu'elles soient, ne réussiront jamais à émouvoir, à produire le moindre sentiment chez le spectateur, tandis que, au contraire, la seule tache nue, sans aucune détermination d'objet, est parfaitement capable de susciter ce sentiment. »<sup>781</sup>

Cette pensée de la faille anime aussi de nombreuses photographiques documentaires, comme trace de consignation d'œuvres éphémères créées sur le lieu même où elles éclosent, puis finalement disparaissent. L'un des exemples des plus étonnants se rapporte à une « performance » intitulée *Conical intersect* réalisée en 1975 par l'artiste architecte Gordon Matta-Clark, crée in-situ près du site actuel du Centre Georges Pompidou, dans un immeuble vétuste destiné à être démoli. La force plastique et poétique qui en émane reste à nouveau indissociable à la fois de l'acte destructeur (de l'édifice) et créateur (de la performance), grâce auxquels l'artiste réalise son intervention, qu'il enregistre conjointement dans une vidéo et par une série de photographies [Fig. 50 - 51].

Cette œuvre nous interroge sur la manière l'artiste fait d'un immeuble d'habitation privée désaffecté – laissant place à la construction à l'un des édifices monumentaux publics –, la localisation d'une œuvre dont la matière et la structure architecturée qui lui donne vie est promise à disparaître définitivement. Seul son double « virtuel » photographique et vidéo en garantissent ainsi la pérennité, *memento mori* parfait d'une œuvre pensée initialement de manière éphémère, qui se constitue dans l'urgence de sa réalisation.

---

<sup>781</sup> En référence à un texte de Vittorio Imbriani sur une *Déposition du Christ* du peintre Morelli, paru dans son essai *La quinta Promotrice* (Naples, 1868), Croce en advient à définir la tache, réduite à sa dernière expression, comme : « Un accord de tons, c'est-à-dire d'ombres et de lumières, capables de ressusciter dans l'âme un sentiment, exaltant la fantaisie jusqu'à la rendre productive. Et la tache est le Sine qua non du tableau, l'essentiel indispensable qui peut parfois faire oublier certaines autres qualités absentes, mais qui ne peut être remplacé par aucune. La tâche, elle, est l'idée picturale, comme l'idée musicale est un certain accord de sons que le grand musicien appelle un air. [...] Il faut un certain parti pris d'ombre et de lumière grâce auquel elle acquiert son caractère. Et ce parti pris d'ombre et de lumière, cette tache, est ce qui émeut réellement le spectateur : et pas du tout, comme le croit faussement le vulgaire, l'expression des personnages ou la matérialité stérile du sujet réduit à lui-même. » CROCE, *op.cit.*, pp. 23-25.

Car il n'est pas ici question de construire – ou de reconstruire – un bâtiment à partir d'un espace vide, mais bien de sculpter le bâti et le matériau usés par le temps, afin d'évider sa structure, percer ses parois d'un cercle, créant ainsi un jeu visuel géométrique reliant l'espace intérieur qui dissimule sa vétusté –, et extérieur – exposant par cet édifice emblématique d'une volonté de renouvellement urbain moderne. Dès lors, déceler à travers ce type d'intervention un quelconque esprit nostalgique d'un monde passé vis-à-vis d'un vestige cédant son lieu au profit d'un édifice affichant l'esprit de la modernité, se révèle ici tout aussi désuet et vain que le fait d'associer impérativement la figure de la ruine à l'expression privilégiée d'un état mélancolique.



50 - 51. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975.  
Paris. Centre National d'Art Moderne Georges Pompidou.

Car de la même manière que nous le montre la représentation du paysage romantique où : « toute tristesse est éloignée des monuments gothiques peints par Carus et par Friedrich, si navrant que soit leur délabrement : ce que leurs peintures exaltent est l'intense vitalité de ces ruines, en tant que ruines, non l'idée et le fait de la Mort auxquelles elles pourraient faire allusion. »<sup>782</sup> Ce type d'intervention constitue

<sup>782</sup> Marcel Brion précise en ce sens que cette mélancolie est perçue différemment par Carus et par Friedrich. Si la ruine symbolise : « une mélancolie créatrice, non pas une mélancolie stérile et paralysante » qui se manifeste chez Carus « [...] dans le savoir qu'a le naturaliste que la succession des périodes de déclin et de croissance dans la nature affirme l'évidence de la résurrection des énergies élémentaires même les plus périssables en apparence. Et aussi, la certitude du savant que l'âme universelle et l'Idée sont éternelles », elle traduit chez Friedrich : « cette mélancolie qui est un des fonds de son tempérament et matérialise la pensée obsédante de la Mort qui assombrit son caractère et sa conception de la vie. [Elles] sont les lieux préférés de l'effusion de sa mélancolie, le superbe et douloureux Memento Mori des chefs d'œuvres de l'art des hommes, ravagés et détruits par le temps (ou la rage vandaliennne des hommes eux-mêmes). » Marcel BRION, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne de la Rome antique*. Paris, Albin Michel, 1963, p. 165.

d'autre part une poïétique plasticienne mise en œuvre par le photographe-plasticien Georges Rousse, dans laquelle l'artiste privilégia de développer une recherche photographique pendant de nombreuses années au cœur de bâtiments désaffectés, – de la maison de ville jusqu'aux usines, en passant par les gares, tous généralement choisis pour être promis à leur future destruction –, ce choix permet ainsi une plus grande liberté d'intervention de l'artiste au sein de leur structure. La visibilité de cette structure nous est offerte par l'entaille ouverte à vif, comme nous le montre cet exemple d'une intervention effectuée dans la ville normande d'Argentan, présentée ci-dessous [Fig. 52].



Fig. 52. Georges Rousse, *Argentan*, 1997, Cibachrome sur aluminium, 125 x 160 cm.  
Collection Particulière

Tout comme son homologue suisse, Felice Varini, Georges Rousse fait de ces lieux un sorte de laboratoire dans lequel il soumet le regard du spectateur aux règles de la perspective et des lois optiques, en jouant par la même occasion sur la valeur illusionniste de ce qui est nous donné comme un possible forme virtuel bidimensionnel se reconstituant par jeu optique dans un espace tridimensionnel : le cercle ouvrant sur l'ossature des murs de la pièce ne peut être reconstitué qu'à partir d'un seul et unique point de vue. En désossant, comme par prélèvement, un morceau d'espace « mis à nu », l'artiste parvient au terme d'interventions complexes à nous en révéler sa part nostalgique dissimulée, au demeurant, puisque :

« Avec le temps et la consolidation de son travail, ces trouvailles spatiales ne se sont pas seulement nourries des suggestions, des poétiques et des symbolismes qui pouvaient se dégager de certains espaces architectoniques sur lesquels le cours du temps avait laissé une empreinte singulière; elles se sont plutôt élargies graduellement à travers de nouveaux choix provoqués par des motifs de plus en plus divers. Entre ces motifs, parmi lesquels la singularité d'un espace industriel, comme peuvent l'être un abattoir ou une ancienne gare désaffectés est toujours restée présente, ont cependant surgi petit à petit d'autres possibilités d'espaces architectoniques où intervenir, des espaces qui peuvent aussi bien être en rapport avec la conception de thésaurisation et de diffusion de la connaissance.»<sup>783</sup>

Finalement, c'est aussi cette percée qui nous révèle la structure interne qu'un édifice dissimule très souvent de notre regard. Cet aspect est commenté notamment par Stéphane Couturier. Ces photographies d'édifices se présentent comme de véritables « anatomies architecturales ». Le photographe explique l'une des raisons motivant sa recherche : « Alors que la photographie d'architecture isole très souvent un objet architectural de tout contexte, mes photographies, en soulignant la pureté des volumes sous la lumière, évoquent la contextualité de la ville. »<sup>784</sup> Ces prises de vues, toujours frontales, explorent des chantiers et des grands travaux. Ils font de ces lieux des espaces théâtralisés en cours de restauration, comme nous l'observons dans l'exemple de cette épreuve prise sur un ancien abattoir du quartier parisien de la porte de Pantin en 2008. La structure du bâtiment évidé de son sol nous dévoile un ensemble de réseaux faits de lignes mêlant structures d'échafaudages, de canalisations et de matériaux de construction et forment autant de lignes qui sont, dès lors, simultanément intégrées et unifiées au sein même de l'espace photographique bidimensionnel venant tout mettre à plat [Fig. 53]. Ces épreuves

---

<sup>783</sup> Cf. Gloria PICAZO, « Georges Rousse : matérialiser la lumière », trad. Nathalie Bittoun-Debruyne, in catalogue de l'exposition *Georges Rousse*. Bracelone, Galerie Charles Taché, novembre 2003 – Janvier 2004. Georges Rousse a d'ailleurs souvent insisté sur la diversité des lieux où il choisissait d'effectuer ses interventions, ce choix restant néanmoins toujours dépendant de leur disparition imminente, mais surtout du caractère sacré du vide qui y règne habituellement. Ainsi, selon Gloria Picazo, c'est « Un vide qu'il situe au beau milieu de la photographie en tant que pratique, et c'est pourquoi il considère qu'il s'agit du moyen le plus approprié pour traduire ce vide en sensations visuelles. Pour Rousse, les images photographiques issues de complexes processus d'intervention dans les espaces sont sa façon particulière d'approcher et de vivre le rituel plastique du Vide, comme il l'affirme lui-même. »

<sup>784</sup> Cf. Stéphane COUTURIER, entretien paru dans les *Chroniques de la BNF* n°37, Paris, troisième trimestre 2004, p. 15.



insistent ainsi sur le caractère « mutant » de nos villes contemporaines, en constante transformation.



53. Stéphane Couturier,  
*Melting Point - 104 rue d'Aubervilliers Paris 19 Photo # 1*,  
2008 200 x 160 cm, c-print sur diasec



## 2.1. Saudades urbaines

La ruine vient donc constituer, en soi, un registre iconographique privilégié d'expression mélancolique qui parvient à éveiller chez le spectateur une conscience spécifique de la perte d'un lieu. Un lieu qui, une fois photographié, au cours de son lent processus de dégradation, nous incite à le percevoir, contemplatifs, comme un lieu de résistance face à l'action irréversible du temps. Pour autant, sa disparition fait de ce lieu un objet privilégié de certaines œuvres photographiques contemporaines et se décèle ainsi à travers la force de la photographie documentaire, par sa fonction d'archive. S'il s'agit convoquer de nouveau l'archive, elle s'appréhende ici non plus tant vis-à-vis de sa dimension temporelle mais bien spatiale, comme lieu de mémoire.

Cet aspect « figé » du temps est d'autant plus important qu'il questionne directement l'un des enjeux posés par le phénomène de la saudade révélée depuis la représentation photographique d'un lieu. Or, cela n'est pas sans poser quelques problèmes. En premier lieu, dans quelle mesure la représentation d'un lieu, qu'il soit public ou privé, est-elle significative d'un dessein – volontairement ou non – archivistique ? Comment peut-il être néanmoins être associé *a posteriori* à une posture emprunte de ce sentiment particulier ? Dans cette perspective, est-ce que ce registre photographique documentaire exclut-il toute « possibilité » ou « volonté » d'image d'art, reprenant ici le terme d'Alois Riegl ? Si nous considérons qu'il peut être à la fois sujet et objet de mémoire en soi, comment sa représentation peut-elle alors traduire cet *Einfühlung* que Théodor Lipps décrit comme : « une jouissance objectivée de soi. »<sup>785</sup>

Cette question de l'objectivité retient tout particulièrement notre attention puisqu'elle se rapporte indirectement à deux photographes autour desquels sera menée ici notre réflexion, visant à comprendre « ce que les théoriciens de l'époque ont nommé la physionomie des choses, c'est-à-dire, sa considération subjective, par opposition à une considération objective qui viserait à capter sa nature. »<sup>786</sup> Nous allons faire donc appel à quelques exemples d'œuvres dont le registre, tout comme la

<sup>785</sup> En ce qui concerne la dimension euphorique immanente à l'œuvre d'art, cf Bernard BERENSON, *Esthétique et histoire des arts visuels*, Paris, Albin Michel, 1953, pp. 76-78.

<sup>786</sup> Claude LÉVI-STRAUSS, *Le regard éloigné*. Paris, Plon, 1983, p. 334.

production, mais surtout l'intention nous renseigne sur la différence aporétique entre l'image d'art et l'image document, vis-à-vis de la représentation photographique de la saudade. Il s'agira donc d'analyser, d'une part, quelques prises de vue extraites d'une série de photographies de Claude Lévi-Strauss, et d'autre part, certaines composant l'œuvre photographique d'Alain Resnais. Malgré leur différence d'approche et d'usage, ce qui les réunit néanmoins consiste d'une part dans le fait que ces deux séries ont été en partie publiées – celle de Lévi-Strauss nous interpelle directement puisqu'elle s'intitule *Saudades de São Paulo*. Mais aussi dans la mesure où les extraits que nous avons sélectionnés privilégient pour objet la représentation photographique de la ville, aussi bien de son centre que de sa périphérie.<sup>787</sup>

Nous poursuivrons ainsi ce thème dans un second point qui suivra, en nous concentrant notamment sur le problème de l'exil de la solitude, conséquence immédiate d'un changement de territoire, conférant à la saudade toute sa dimension nostalgique. Nous concluons cette question de l'exil sous l'angle thématique de « l'habiter », à propos d'espaces où la route de l'exil vint souvent s'achever au sein de camps de fortune et de bidonvilles, et voir comment cette occupation d'espaces en marge vient-elle trouver lieu dans l'espace photographique. Qu'elle s'applique à un pays perçu dans sa globalité ou d'une ville dans sa localité, la saudade revêt donc ici d'une valeur hautement nostalgique, notamment chez Claude Lévi-Strauss dont la somme photographique ne fut redécouverte et publiée que très récemment. En quoi consiste donc précisément cette saudade chez Claude Lévi-Strauss? Pour tenter d'y répondre, nous avons choisi ici un ensemble d'épreuves qui composent le livre intitulé *Saudades de São Paulo*, édité initialement en 1996, bien que celle-ci fut néanmoins précédée d'une édition antérieure, intitulée *Saudades do Brasil*, deux années auparavant.

Si *Saudades do Brasil* retrace le parcours effectué par l'ethnographe, arrivé au Brésil dès 1936, afin d'étudier sur le terrain certains peuples locaux d'Amazonie – notamment le peuple Yanomami –, *Saudades de São Paulo* nous offre le regard plus intime qui lie le chercheur français, à une ville brésilienne encore « provinciale » avant qu'elle entame sa pleine et rapide transformation. Sa métamorphose sera d'autant plus impressionnante qu'elle marquera profondément l'auteur qui témoigne alors de ses attentes en ces termes : « Je suis arrivé ainsi à São Paulo préparé

---

<sup>787</sup> Claude LÉVI-STRAUSS, *Saudades de São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras/ Instituto Moreira Salles, 2001.

pour rencontrer bien plus qu'un nouveau cadre de vie : une de ces expériences humaines en temps et en dimension réelle généralement isolées des sciences humaines à cause de la lenteur avec laquelle se modifient les phénomènes et l'impossibilité matérielle et morale d'agir sur eux. »<sup>788</sup>

*Saudades de São Paulo* réunit 49 photographies de la future mégapole et de son port maritime limitrophe, situé dans la ville de Santos, haut lieu portuaire international, mais aussi d'arrivée de nombreux émigrants venus des quatre coins du monde, d'Europe de l'Est au Japon. L'ensemble des tirages de ces photographies est daté approximativement entre 1935 et 1937. Provenant d'un fonds dans lesquels « quelques rouleaux de négatifs ont souffert des dégâts du temps et des tribulations auxquelles furent exposées mes archives dans des conjonctures plusieurs fois risquées » ces vues témoignent de l'intérêt de Lévi-Strauss envers cette mégapole naissante. Cet intérêt réside avant tout dans son aspect géographique et urbain : bordée alors de champs à la lisière dans ses limites périphériques – à la différence de Rio de Janeiro, depuis longtemps urbanisée comme nous l'avons vu auparavant, photographiée par Augusto Malta dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Le photographe aura pour charge de suivre la transformation et l'évolution des travaux modifiant profondément la capitale.) Son relief accidenté devient le lieu d'émergence d'une ville construite « sur un terrain que les œuvres publiques, au moment où là elle me rencontrait, n'avaient pas modifié substantiellement. »<sup>789</sup>

Le livre s'ouvre – outre quelques photographies de son équipe invitée par l'Université São Paulo nouvellement fondée – par une photographie présentant une vue du plus prestigieux gratte-ciel de l'époque, toujours visible aujourd'hui, connu sous le nom d'*Edifício Martinelli*, flambeau d'un monde moderne et de l'essor industriel qui gagne progressivement du terrain sur les espaces cultivés qui entourent encore la ville [Fig. 54] Nostalgie des lieux, gardien d'un temps qui n'est plus et d'un espace en constante transformation, la sensation de perte singulière qui émane de ce livre peut s'expliquer en partie dans la mesure où elle s'apparente de

---

<sup>788</sup> Je traduis : « Cheguei portanto a São Paulo preparado para encontrar bem mais do que um novo quadro de vida : uma daquelas experiências em tempo e em dimensão reais geralmente vedadas às ciências humanas por causa da lentidão com que se modificam os fenômenos e da impossibilidade material e moral de agir sobre eles. » Claude LÉVI-STRAUSS, *Saudades do Brasil*. São paulo, Companhia das Letras/ I.M.S, 2001, p. 14.

<sup>789</sup> Je traduis : « [...] ou mais exatamente, num terreno que as obras públicas, no momento em que lá me encontrava, não haviam ainda modificado substancialmente. » *Id.*

nouveau comme un sentiment de saudade mais à rebours, puisqu'il faudra attendre près de soixante ans pour que ces photographies soient publiées.



54. Claude Lévi-Strauss, *Edifício Martinelli, vu du val d'Anhangabau*, circa 1935 - 1936. Tirage argentique. São Paulo. Instituto Moreira Salles

Cependant, lorsque Lévi-Strauss décide de photographier la ville de São Paulo, il en conçoit le parcours à la manière d'un relevé topographique : ses prises de vues se répartissent entre larges avenues, rues commerçantes, quartiers résidentiels, ou encore carrefours et places publiques; l'ethnographe use alors de la photographie et en expérimente toute la force documentaire avant tout comme un outil de classification et d'archive [Fig. 55 - 56].



55 - 56. Claude Lévi-Strauss, *Avenida São João et Largo do Paissandu*, São Paulo, circa 1935 - 1936. Tirage argentique. São Paulo. Instituto Moreira Salles

De cette approche, il puise une expérience du terrain qui sera également mise à profit lorsqu'il s'agira de diriger ses enquêtes parmi les peuples amérindiens du Brésil encore très peu connus, en y consignant lieux, activités, événements importants de « socialisation » tels que leurs rituels religieux (en résonnance aux mythes transmis oralement de génération en génération) venant rythmer leur vie quotidienne. Ainsi, la pratique de la photographie reste, chez Lévi-Strauss, essentiellement mise en œuvre pour sa valeur informative comme outil de recherche et d'observation, et vient ainsi substituer les sources textuelles. C'est la raison pour laquelle nous pouvons considérer que ces photographies de São Paulo constituent déjà, en premier lieu, un objet d'étude « anthropologique » au sens où : « Ces images ne parlent pas par elles seules, mais expriment et dialoguent constamment avec les modes de vie typiques de la société qui les produit. Dans ce dialogue, elles se réfèrent à des questions culturelles et politiques fondamentales, exprimant la diversité des groupes et des idéologies présentes à des moments historiques déterminés. »<sup>790</sup>

Et Claude Lévi-Strauss de préciser qu'il enquête non seulement sur ce qui, au sein de cette ville construite au sein d'un espace « peut-être indifférencié avant que l'homme ne l'occupe » mais aussi la manière suivant laquelle les hommes : « Au long des siècles et des années, ils choisissent de se distribuer dans cet espace, la manière comment les diverses formes d'activité politique, sociale, économique s'inscrivent sur le terrain, rien de cela ne se fait au hasard, et il est passionnant de rechercher si les villes se différencient en types et s'il est possible de discerner des constantes dans sa structure et son développement. »<sup>791</sup> Il est aussi saisissant de constater comment cette répartition humaine, mais aussi la structure urbaine et architecturale de la future mégapole reste profondément contrastée à cette époque : divisée entre un centre relativement réduit mais déjà dense – regroupant toute l'activité administrative, commerciale et culturelle –, et sa périphérie, conservant encore un paysage de configuration fortement rurale [Fig. 57 - 58].

---

<sup>790</sup> Je traduis : « Estas imagens não falam por si sós, mas expressam e dialogam constantemente com modos de vida típicos da sociedade que as produz. Neste diálogo elas se referem as questões culturais e políticas fundamentais expressando a diversidade de grupos e ideologias presentes em determinados momentos históricos. » Sylvia CAIUBI NOVAES, « O uso da imagem na antropologia » in Etienne SAMAIN [org.], *O fotográfico*. São Paulo, HUCITEC/ CNPQ, 1998, p. 116.

<sup>791</sup> Je traduis : « um espaço, talvez indiferenciado antes que homens o ocupem, mas a maneira como, ao longo dos séculos ou dos anos, eles escolhem se distribuir nesse espaço, a maneira como as diversas formas de atividade política, social, econômica se inscrevem no terreno, nada disso se faz ao acaso, e é apaixonante investigar se as cidades se diferenciam em tipos e se é possível discernir constantes em sua estrutura e seu desenvolvimento. » Claude LÉVI-STRAUSS, *Ibid.*, p.13.

Ce contraste qui oppose ces deux types paysages contingents, présenté par ces deux photographies comme deux mondes qui se juxtaposent, annonce d'ores et déjà un phénomène qui va s'accroître progressivement à partir des années soixante-dix, et annoncent d'ores et déjà une profonde rupture sociale. Nous verrons ultérieurement comment ce contraste ne cessera de s'accroître également durant les décennies qui suivront après la Seconde Guerre Mondiale, d'une part, trouvant son point d'orgue dans l'exemple de la construction de la future capitale Brasília, « ville nouvelle » surgissant ex-nihilo au milieu de nulle part, au milieu d'un territoire encore vierge de toute activité humaine. Mais aussi comment la représentation de la ville va alors devenir l'objet d'expérimentations visuelles à partir des années quarante, explorant toutes ses qualités géométriques, dont certains photographes particulièrement marqués par le style constructiviste, joueront de leur importance dans la naissance et la consolidation du mouvement concretiste brésilien.



57. Claude Lévi-Strauss, *Val do Anhangabau, vue de l'édifice Alexander Mackenzie, siège de la société de tramways de São Paulo Light and Power Ltd, rue Xavier de Toledo, circa 1935 – 1936.*

Tirage argentique. São Paulo. Instituto Moreira Salles

58. Claude Lévi-Strauss, *Val do Itororó, près de l'actuel viaduc Pedroso, pris depuis la façade postérieure de l'édifice Martinelli, circa 1935 – 1936.*

Tirage argentique. São Paulo. Instituto Moreira Salles

Une dernière photographie retient ici notre attention. Il s'agit d'une photographie du propre père de Claude Lévi-Strauss, lui-même photographiant, siégeant sur le perron de la maison familiale. Cette image est ici citée pour deux principales raisons, qui nous aideront à mieux comprendre la manière dont ce dernier considère notamment la valeur accordée à la photographie. En premier lieu, si *Saudades de São Paulo* est avant tout un recueil composé de représentations de quartiers et d'individus anonymes – captés au sein de différents endroits de la ville qui ont, pour la plupart, disparus ou ont été profondément modifiés –, l'insertion de

cette photographie de son père (que l'on retrouve d'ailleurs quelques pages plus tard), vient alors nous éclairer plus précisément sur cette présence de cette *image - saudade*. Il s'agit d'une saudade que l'on peut percevoir bien sûr ici, non seulement de manière temporelle, mais aussi dans sa dimension spatiale et affective : par la présence de la résidence où Lévi-Strauss vécut durant son séjour, mais aussi par celle, discrète, de son père dont la taille est ici dominée par celle de la maison [Fig. 59].



59. Claude Lévi-Strauss, *Photographie de son père Raymond photographiant la rue, en face de la résidence de Claude Lévi- Strauss, rue Cincinata Braga, 395. Circa 1935 – 1936. Tirage argentique. São Paulo. Instituto Moreira Salles*

Cette photographie reste, dans ce contexte, très intéressante, puisqu'elle semble concentrer en elle le *punctum* le plus évident de cette série. Ceci, en référence à l'analyse que nous propose Etienne Samain à propos du terme barthien : « Le *punctum* de la photographie chez Barthes est ce que l'image tait, l'indicible de l'image. Le silence qui, en elle, fascine et perturbe, fait crier le corps, quand le regard à la recherche de soi s'aventure dans son miroir, dans son corps aveugle. »<sup>792</sup> Cette photographie retient de plus notre attention pour une seconde raison, qui nous éclaire sur le rapport que Lévi-Strauss entretient vis-à-vis du médium photographique et notamment sur la seule valeur documentaire qu'il lui reconnaît, lorsqu'il affirme,

<sup>792</sup> Je traduis : « [...] O punctum da fotografia em Barthes é o que a imagem cala, o indizível da imagem, o inesgotável da imagem. O silêncio que, nela, fascina e perturba, faz gritar o corpo, quando o olhar à procura de si aventura-se no seu espelho, no seu corpo cego. » Et Samain de préciser qu'au contraire du studium qui, en tant que champ d'études transmettant à la fois signes et informations, nécessite l'interprétation de mon intellect, de ce savoir qui me permet alors d'en comprendre le message –, le punctum – est : « cette même image qui, tout à coup, devient blanche, transparente, s'offrant, non plus à mon intellect, mais à mon affect. Avec le punctum, ce n'est plus l'intellect qui parle, mais le corps qui agit et réagit. » Je traduis : « [...] o que oferece a camera clara : esta mesma imagem que, de repente, se torna branca, transparente, oferecendo-se, não mais ao meu intelecto, mas a meu afeto. Com o punctum, não é mais o intelecto que fala, é o corpo que age e que reage. » Etienne SAMAIN, « Um retorno à Câmara Clara : Roland Barthes e a antropologia visual », *op.cit.*, p. 130.

dans *Saudades do Brasil*, qu' : « une photo est un document. Il existe de belles photos, mais pour moi il s'agit d'un art mineur. »<sup>793</sup>

Précisons en premier lieu que son père, artiste peintre, utilisait alors la photographie comme simple outil d'étude, ayant pour seule finalité d'enregistrer nombre de détails destinés à être reproduits dans ses tableaux. Cet usage documentaire se transpose ainsi chez son fils dans sa conception ethnographique de l'image photographique : donnée comme « une espèce de réserve, de documents, elle permet de conserver des choses qui ne pourront être revues une autre fois. Les documents photographiques me prouvent son existence, sans témoigner en sa faveur, ni me les rendre sensibles. »<sup>794</sup> Cette prise de distance envers un quelconque régime émotionnel ou affectif de la photographie (dont la dépréciation n'est pas sans faire écho au pugilat que Charles Baudelaire put écrire à son encontre), explique également comment elle diffère, selon Lévi-Strauss, d'une œuvre peinte, définie ici dans le contexte d'une pensée typiquement structuraliste, c'est-à-dire non perçue en fonction des règles esthétiques qui peuvent la régir, mais exclusivement dans la relation signifié/ signifiant de son objet :

« Une œuvre d'art est signe d'un objet et non une reproduction littérale ; elle manifeste quelque chose qui n'est pas signe de l'objet et non une reproduction que nous avons de l'objet et qui est sa structure, parce que la caractéristique spécifique du langage de l'art est qu'il existe toujours une homologie très profonde entre la structure du signifié et la structure du signifiant. [...] à signifier l'objet (comme le faisaient les surréalistes avec des objets du quotidien) l'artiste réussit à élaborer une structure de signification qui maintient une relation avec la structure même de l'objet. »<sup>795</sup>

---

<sup>793</sup> Je traduis : « Uma foto é um documento ; Existem belas fotos, mas para mim trata-se de uma arte de fato menor. » Claude LÉVI-STRAUSS, *op.cit.*, p. 9.

<sup>794</sup> *Id.*

<sup>795</sup> Claude LÉVI-STRAUSS, *Entretiens avec Georges Charbonnier*. Mexico, Siglo XXI, 1968, p. 80-120. Et Sylvia Caiubi-Novaes d'ajouter que : « L'art est pour Lévi-Strauss aussi un langage ; mais si nous avons dans le langage articulé un système de signes arbitraires, sans relation sensible avec les objets qu'il se propose de signifier, l'art se différencie du langage verbal exactement en établissant cette relation sensible entre le signe et l'objet et celle-ci est exactement sa fonction. L'art est, au delà de cela, un guide, un moyen d'instruction, presque d'apprentissage de la réalité environnante. » Je traduis : « A arte é para Lévi-Strauss também uma linguagem ; mas se temos na linguagem articulada um sistema de signos arbitrários, sem relação sensível com os objetos que se propoe a significar, a arte se diferencia da linguagem verbal exatamente por estabelecer esta relação sensível entre signo e objeto e esta é precisamente a sua função. A arte é, além disso, um guia, um meio de instrução, quase que de aprendizagem da realidade ambiente. » Sylvia CAIUBI-NOVAES, « Lévi-Strauss : raison et sensibilité. » in *Revista d'antropologia*, São Paulo, 1999, Vol. 42, n° 1-2. Article consultable sur le site : <http://www.scielo.br>



Or, la différence majeure qui existe entre la peinture – art majeur – et l’art de la photographie, qu’il considère comme mineur proviendrait, selon lui, du fait que la peinture, d’une part, contienne une liberté d’action plus ample que celle permise par la photographie, restreinte à sa forte valeur indiciaire et référentielle limitée au réel immédiat. Cette limitation à laquelle serait assujetti le photographe, induisant que l’image reste en parfaite contiguïté avec ses référents extérieurs, expliquerait alors qu’il soit difficile de lui reconnaître un propre style photographique, une possibilité qu’il accorde au peintre, libre de jouir de son privilège de pouvoir : « sélectionner et d’ordonner les informations du monde extérieur, où nous arrivons à travers les sens. Mais c’est exactement en oubliant quelques informations et en mettant en évidence d’autres, ou les atténuer » mais dont les cohérences de choix aboutissent à créer un style singulier.<sup>796</sup> Comme le remarque Sylvia Caiubi-Novaes : « C’est précisément cette possibilité, de choix à partir d’un modèle, qui n’est pas donnée à la photographie et qui la transforme, pour Lévi-Strauss, en document, ou en art mineur. »<sup>797</sup>

Cette position est d’autant plus paradoxale chez Lévi-Strauss que l’apport de la photographie lui permet d’ouvrir le champ de l’anthropologie, alors soumise aux seules sources « preuves » textuelles. Mais aussi, comme nous l’avons vu auparavant, ne pas vouloir pas reconnaître la multiplicité stylistique des nombreuses œuvres qui n’ont cessé d’enrichir le champ de cette discipline, et la pratique du médium, revient d’une part à réduire la photographie à son simple rôle documentaire et désignateur. Tout comme lui refuser, d’autre part, sa part artistique porteuse elle-aussi des symptômes d’une époque et d’une société qui la produit – dont les artistes-photographes représentent également un segment. Enfin, comme le souligne de nouveau Caiubi-Novaes : « Lévi-Strauss paraît ne pas percevoir qu’il y a des styles qui peuvent être reconnus chez différents photographes, qu’il y a oui une sélection, des coupes et une attribution de signifié même sans que nous entrions dans les possibilités de manipulation et d’ordonnance instruites récemment par l’informatique. »<sup>798</sup> Ainsi : « La photographie capte, pour ainsi dire, cet ordre tangible des choses, ceci est inégalable. »<sup>799</sup> En conséquence, pour que la photographie puisse

---

<sup>796</sup> Je renvoie le lecteur particulièrement au chapitre intitulé « À un jeune peintre » in Claude LÉVI-STRAUSS, *Le regard éloigné*. Paris, Plon, 1983.

<sup>797</sup> CAIUBI-NOVAES, *op.cit.*

<sup>798</sup> Je traduis : « Lévi-Strauss parece não perceber que há estilos que podem ser reconhecidos em diferentes fotografos, há sim seleção, recortes e atribuição de significado, mesmo sem entrarmos nas possibilidades de manipulação e ordenação introduzidas recentemente pela informática. » *Id.*

<sup>799</sup> *Ibid.*

accéder à ce statut, elle doit ouvrir le débat avec les autres arts afin, selon lui, c'est-à-dire de « maintenir entre le modèle, la matière première, les lois ou propriétés physiques ou chimiques et le propre artiste un dialogue patient, alors oui, on peut obtenir une œuvre d'art qui condenserait, de forme sensible, les termes d'un pacte entre toutes ces parties. »<sup>800</sup>

Si enfin la pensée de l'art en général, et de la photographie en particulier, énoncée par Claude Lévi- Strauss, semble pour le peu être exclue d'une praxis qui ne cesse pourtant pas de vouloir se libérer des jougs des règles classiques, c'est parce qu'elle reste assignée à son stricte mécanisme reproductif, donc à sa seule fin utile qui n'a avant tout pour but que de la maintenir à son seul statut de « preuve ». Ce carcan fut lui-même pourtant mis alors fortement en échec par toutes les révolutions esthétiques des mouvements d'avant-garde qui éclosent à la même période en jouant justement de sa faculté reproductive. Deux aspects émergent ainsi de l'œuvre photographique de Lévi- Strauss.

Le premier d'entre eux convoque notre objet, dans la mesure où le dispositif photographique ne contient pas cette possibilité réversible que le mythe ou une partition de musique, par exemple, peuvent contenir : cette possibilité dépend alors du récepteur qui revit et fait appel à cet espace simultanément fixe et fluctuant, où tout ce qui le compose vient inexorablement s'éteindre et se réanimer à chaque fois que l'on regarde sa représentation. D'où une conception et un recours rendant compte du regard de l'ethnographe, qui déclare, pessimiste et résigné : « Dans quelques centaines d'années, dans ce même lieu, un autre voyageur tant désespéré que je le fut, pleurera la disparition que je perçois, me blesse et me condamne en permanence à ne pas regarder suffisamment. »<sup>801</sup>

Un second aspect nous conduit ainsi vers l'analyse de notre second exemple. Tout comme Lévi-Strauss tentera tout au long de séjour brésilien d'enregistrer, craintif de ce qui est mais qui ne sera déjà plus, ses photographies s'apparentent ainsi fortement à celles qui enrichissent, jour après jour un carnet de voyage. Cet aspect itinérant est d'ailleurs mis en œuvre, entre-autre, chez Henri Cartier-Bresson, lequel « circule [...] avec lenteur, ménageant les transitions entre les pays » et lequel déclare

---

<sup>800</sup> Je traduis : « A fotografia capta, por assim dizer, esta ordem tangível das coisas, isto é inegável. Para Lévi - Strauss caberia às artes ir muito além e manter entre o modelo, a matéria prima, as leis ou propriedades físicas ou químicas e o próprio artista um diálogo paciente, daí sim poder-se-ia obter uma obra que condensasse, de forma sensível, os termos de um pacto entre todas estas partes. » *Ibid.*

<sup>801</sup> LÉVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, *op.cit.*, p. 40.

que : « L'appareil photographique est pour moi un carnet de croquis, l'instrument de l'intuition et de la spontanéité, le maître de l'instant qui, en termes visuels, questionne et décide à la fois. »<sup>802</sup> Il est d'ailleurs important de remarquer que Cartier-Bresson lui-même refusait le statut artistique de ses épreuves, en se considérant toujours du côté du photojournalisme, se méfiant, comme le note Gilles A. Tiberghien : « [...] de toute forme d' "hybridation", considérant toujours le médium pour lui-même, sans se soucier du parti que les arts plastiques, en particulier, pouvaient en tirer en l'intégrant au domaine de l'art en général. [...] La photographie, ce n'est décidément pas l'art, en tout cas pas au sens où on l'entend traditionnellement ; c'est la vie – et tant mieux si elle se confond avec l'art. »<sup>803</sup> Et le photographe de confirmer de plus : « J'avais découvert le Leica : il est devenu le prolongement de mon œil et ne me quitte plus. Je marchais toute la journée l'esprit tendu, cherchant dans les rues à prendre sur le vif des photos comme des flagrants délits. »<sup>804</sup>

Lévi-Strauss enregistre, inlassablement, les lieux qu'il parcourt et ceux qui les peuplent, cachés au plus profonds du moindre recoin en retrait du monde. L'instant décisif de Cartier-Bresson résonne à travers l'œil de Lévi-Strauss par la saisie d'un moment fugace. Nous le retrouvons dans celui de la fumée d'un feu éteint qui enrobe le corps d'un chaman endormi ou encore cette douce lumière qui le baigne, plongé dans sa méditation, comme nous le montrent ces deux photographies de Claudia Andujar, dédiées au peuple Yanomami, se situant dans l'héritage direct de celles prises alors par Lévi-Strauss tout au long de son séjour brésilien<sup>805</sup> [Fig. 60 - 61]. Chacune de ces images nous transmet alors « [...] un nouveau code visuel, transforment et amplifient nos notions de ce qui vaut la peine de regarder et de ce qui peut être observé. Elles sont une grammaire et, plus important encore, une éthique de la vision. »<sup>806</sup> Cette éthique de la vision nous conduit ainsi à « signifier » le monde qui nous entoure, dans la mesure où :

---

<sup>802</sup> Et de préciser ainsi que : « Photographier: c'est dans un même instant et en une fraction de seconde reconnaître un fait et l'organisation rigoureuse de formes perçues visuellement qui expriment et signifient ce fait. » Henri CARTIER-BRESSON, préface du livre *Images à la sauvette*. Paris, Verve, 1952

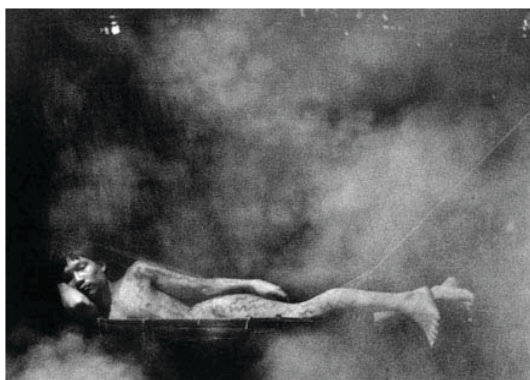
<sup>803</sup> Gilles A. TIBERGHIE, « Henri Cartier-Bresson, la photographie comme forme de vie. » in Les cahiers du MNAM n° 92, Paris, 2005, pp. 45-46.

<sup>804</sup> *Id.*

<sup>805</sup> « L'instant décisif » de Cartier-Bresson insiste bien sur le fait que : « La photographie, tout en étant une expression supérieure de soi, revendique une soumission délibérée au réel. » *Ibid.*, p. 46.

<sup>806</sup> Susan SONTAG, *Ensaio sobre a fotografia*. Lisboa, Dom Quixote, 1986, pp. 45-46.

« [...] il faut se sentir impliqué dans ce que l'on découpe à travers le viseur. Cette attitude exige de la concentration, de la sensibilité, un sens de la géométrie. C'est par une économie de moyens et surtout un oubli de soi-même que l'on arrive à la simplicité d'expression. Photographier : c'est retenir son souffle quand toutes nos facultés convergent pour capter la réalité fuyante. Photographier, c'est mettre sur la même ligne de mire la tête, l'œil et le cœur. C'est une façon de vivre. »<sup>807</sup>



60 - 61. Claudia Andujar, *Yanomami shaman* et *Yanomami*, 1976. Tirage argentique, 37 x 56 cm. São Paulo. Instituto Moreira Salles

Cette réflexion nous amène à aborder maintenant le deuxième exemple annoncé précédemment, autour de l'archive photographique du cinéaste Alain Resnais, réunie dans l'album *Repérages*. Ce livre est constitué d'épreuves particulièrement révélatrices du lien que la saudade entretient dans son rapport nostalgique aux lieux. Selon la légende, Alain Resnais se serait initié à l'exercice du repérage après avoir utilisé un appareil photo Leica prêté par Agnès Varda en 1956, pour filmer les plans du court-métrage *Toute la mémoire du monde*.<sup>808</sup> Relation fréquemment oubliée, le fait est qu'une bonne partie des cinéastes émergents de cette époque ont commencé leur carrière cinématographique en expérimentant le support photosensible. Ce recours à la photographie s'observe ainsi parmi de

<sup>807</sup> Gilles Tiberghien précise que si la photographie constitue chez Cartier-Bresson une « forme de vie », soit un mode « [...] à la fois personnel et social de se déterminer vis-à-vis de l'existence. » Or, cette expression « forme de vie », ne doit être perçue dans sa dimension existentialiste. Comme l'estime Gilles-Gaston Granger, elle est le lien de rattachement : « [...] de l'usage du langage à un vécu chargé d'affectivité, mais plutôt de l'insérer dans un comportement global de communication. » La forme de vie nous renverrait plutôt à : « l'expérience comme critère du jugement et aux « jeux de langage » grâce auxquels cette expérience nous est compréhensible. » Cf. Gilles A. TIBERGHIE, *id.*, p. 50.

<sup>808</sup> La rencontre de Resnais avec la photographie commencera, pourtant, quelques années plus tôt, quand il intégrera l'ancienne I.D.H.E.C, après avoir tenté une carrière théâtrale. C'est à cette époque qu'il se livrera à la photographie, expérimentant le format 24 x 36 mm, alors qu'il rêve encore d'une carrière de monteur.

nombreuses œuvres de fiction, parmi lesquelles *La jetée* de Chris Marker, de 1962, et *Salut les cubains!* d'Agnès Varda, en 1963.

Repérages est un livre-essai publié en 1974, dont le fruit résulte de la collaboration d'Alain Resnais avec l'écrivain Jorge Semprun. Il compile soixante dix-sept photographies sélectionnées à partir d'une collection de contacts qui en rassemble près de deux mille. Le projet de Repérages naît dans un contexte particulièrement difficile pour le cinéaste, puisqu'il se rapporte à une période de production particulièrement peu féconde, dans laquelle Alain Resnais connut plusieurs propositions avortées, parmi lesquelles *La chronique d'Harry Dickson* ou *The inmates*. Ce livre réunit, ainsi, diverses prises de vues de lieux parcourus et visités par Resnais durant la préparation de quelques longs-métrages de fiction, toujours basés sur une recherche documentaire approfondie –, révélant un regard attentif et observateur voyageant de Nevers à Hiroshima, en passant par Londres et New York.

Conçu selon un format paysage, à l'italienne, ce qui pourrait s'apparenter à un simple catalogue photographique de "vues", au fur-et-à-mesure que nous en tournons les pages, révèle une ébauche sensible d'un parcours visuel qui accumule un échantillon de lieux ayant ponctué l'imaginaire du cinéaste depuis 1969. Qu'il s'agisse des vestiges du château du Marquis de Sade à Lacoste – modeste hommage à André Breton pour lequel Resnais nourrit une profonde admiration –, ou face à l'envolée « lyrique » inattendue de détritiques abandonnés sur un terrain vague, à la périphérie de New York, Alain Resnais parcourt les lieux, enregistre inlassablement. Au cœur de ses repérages s'opère alors une synthèse de divers thèmes particulièrement chers, cumulés au fil du temps, révélant de cette manière, une vision du monde singulière, nostalgique, « congelée » dans ses vestiges et ses ruines, nourrissant un univers dans lequel se compose une œuvre autant prolifique que polymorphe, bel et bien comme cette mémoire du monde à laquelle il rend hommage.

Le chemin par lequel nous pourrions aborder ce travail peut commencer dans cette impasse rencontrée alors par le cinéaste, probablement similaire au choix d'abandonner une image fixe en faveur d'une série d'images en mouvement. Qu'elle trouve pour figure celle de cette porte fermée au fond d'un couloir portant le numéro 35 dans le livre ou celle de ce véhicule abandonné, coincé entre deux pans de murs latéraux joignant deux façades immeubles – photo numéro 27 –, les photographies

d'Alain Resnais tentent, paradoxalement, d'ouvrir plusieurs routes vers un monde des possibles [Fig. 62 - 63]. L'image numéro 35 prise à Londres nous invite à rentrer, dès lors, dans un univers où toute la raison met à l'épreuve le genre humain, dont le destin funeste le voue à sa propre disparition.



62 - 63. Alain Resnais : « *Londres. L'île des chiens de Jean Ray. À la recherche d'itinéraires magiques* » et « *New York. Repérages pour un film encore non réalisé, The Inmates, avec un scénario de Stan Lee* ». Photographies extraites du livre *Repérages*

Nous pouvons ainsi constater que Resnais manifeste une conception particulière de cette notion de repérage et de la pratique des lieux induite à travers l'image photographique. Prenons l'exemple des deux photographies présentées ci-dessous. Premièrement, comme le remarque Jean-Louis Leutrat, ces deux images témoignent du fort intérêt de Resnais pour le montage. La scène se passe dans le centre de la France, à Nevers, ville où il effectua un repérage pour la réalisation du film *Hiroshima, mon amour*.<sup>809</sup> Ces photographies (situées en 36<sup>e</sup> et 37<sup>e</sup> position dans le livre) portent pour légende : « Nevers. Arrivée des personnages dans les décors vides de l'espace dramatique » [Fig. 64 - 65].

Si leur cadrage reste pratiquement identique, la seconde image nous montre une vieille femme âgée marchant dans la rue, regardant fermement droit devant elle, poursuivant son chemin. Mais en observant attentivement cette photographie, nous pouvons lire un léger déplacement de sa tête, dirigée vers l'objectif de la caméra, défiant, pour ainsi dire, la propre posture du cinéaste-photographe. Regard camouflé, provenant d'une scène quotidienne, à travers laquelle le mouvement raide de ce corps qui traverse cette portion d'espace représenté, d'un angle à un autre, se voit

<sup>809</sup> Cf. Jean-Louis LEUTRAT/ Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, « Repérages, photographies d'Alain Resnais », article publié lors de l'exposition *L'image d'après*, organisée par la Cinémathèque Française, en 2007. Article consultable sur le site de la BIFI : <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=215>.

brusquement dynamisé. L'évocation à nouveau d'Eugène Atget devient ici évidente si l'on considère que ses photographies des rues de Paris sont comme des boîtes enfermant les silhouettes des rares personnages présents ; eux-mêmes paraissent être régis, selon des marques précises, mélangeant leurs corps, dans l'espace ambiant où ils prennent place, et dont la pose témoigne, encore aujourd'hui, de l'atmosphère qui y régnait avant leur destruction.



64 - 65 Alain Resnais : « *Nevers. Arrivée des personnages dans les décors vides de l'espace dramatique.* » Photographies extraites du livre *Repérages*

Les lieux visités, photographiés, puis révélés par contact par Resnais constituent eux-mêmes une sorte de catalogue urbain composé de rues, de façades, de lieux publics, et de leurs habitants. L'exercice du repérage résulte en ce sens de l'expérience d'une visite « en temps réel ». Resnais a donc recours à la photographie pour sa fonction première : celle d'enregistrer. Il remplit ainsi peu à peu ses « blocs d'annotation » dans lesquels il emmagasine les images les plus diverses : « Les photos serviront bien à une utilité pratique », puisqu'il : « est plus facile de dialoguer avec un décorateur ou les producteurs, si, au moment de leur dire : " je veux un bistrot ici, un carrefour là", tu montres ici le bistrot et le carrefour. Plus tard, nous collerons la photo à l'endroit sûr du découpage et l'assistant n'aura aucune difficulté de rencontrer le lieu. »<sup>810</sup> Comme le cinéaste nous le précise, il fit de cette collecte un type d'inventaire, dans lequel il extrait les matériaux pour recomposer, de manière plus ou moins directe, un décor pour chacun de ses films de fiction, imprégné d'une certaine conception théâtrale. C'est le cas, par exemple, des colonnes du cimetière de Londres au style « néo-égyptien », à partir duquel nous pouvons pressentir une

<sup>810</sup> Il s'agit d'une déclaration de Resnais citée in Alain RESNAIS et Georges SEMPRUN, *Repérages - Photographies d'Alain Resnais*. Paris, Chêne, 1974, p. 11.

certain influence présente dans le château baroque de La vie est un roman (le château composite ressemble ainsi à celui du *Palácio da Pena*, situé à dans la ville de Sintra, près de Lisbonne).

Que faut-il entendre exactement par repérage? Ce terme désigne, entre autres, l'action de démarquer ou d'observer un territoire avec l'aide de jumelles ou de balises. C'est pourquoi Robert Benayoun nomme Alain Resnais d'« arpenteur de l'imaginaire ».<sup>811</sup> Les soixante-dix-sept photographies rendent dès lors bien compte des espaces parcourus, croisés, à travers lesquels le cinéaste-photographe ébauche subtilement toute une topographie que traverse son œuvre filmique. Ces images « balisent » donc un parcours de l'imaginaire, telles des bornes mnémoniques. Elles fonctionnent en « blocs », au sein desquels elles s'enchaînent, se répondent les unes aux autres, et combinent comme pourraient le faire les chapitres d'une histoire en cours d'élaboration – même lorsque leurs temporalités diffèrent, finissant par se réunir dans un parcours elliptique.

Camaïeux de gris, de blancs et de noirs, ces représentations de lieux se recouvrent d'un voile particulier : loin de l'allégresse, des joies et plaisirs illusoires du confort moderne, Resnais tente de tirer de sa dormance un monde qui sommeille sous ces propres décombres. Et il ne démarque pas seulement leurs territoires : il y plante indirectement un décor où déambulent ses personnages ; des êtres au demeurant extrêmement solitaires. Nous restons surpris par le caractère désertique d'un bon nombre de ses vues, dû à l'absence d'une quelconque présence humaine : « les photos d'Alain Resnais nous font plonger dans cette angoisse originelle, dans ce mal-être, ce déconfort, dans ce questionnement : l'absence de l'homme vécue par l'homme. Pour nous-mêmes, dans ce cas, spectateurs de notre propre absence. »<sup>812</sup>

Les deux images suivantes ont été enregistrées en Ecosse et à Londres, en 1960. La première représente une rue délimitée par une barricade composée d'une enfilade de portes différentes, fermées et contiguës, rythmant le passage du passant et occultant, ainsi, la vision d'un terrain vague qui se dissimule de notre regard – la porte fermée anime toujours notre imagination...-, d'où s'élèvent, en son fond, un

---

<sup>811</sup> . . C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles Alain Resnais integra l'IDHEC, déclarant ainsi qu' : « une amie, la monteuse Myriam, m'a convaincue de m'inscrire ici pour y apprendre le montage. Devant le fracas de ma carrière théâtrale, mon raisonnement fut le suivant : être monteur sera une manière de rester en contact avec le monde du spectacle [...] De plus, je me disais, manipuler une pellicule était, de toute façon, plus intéressante que de vendre des livres ! » Alain Resnais, cité in Robert BENAYOUN, *Alain Resnais. Arpenteur de l'imaginaire - de Hiroshima à Mélo*. Paris, Ramsay/Stock, 1980, pp. 28-29.

<sup>812</sup> Cf. Georges SEMPRUN, *ibid.*, p. 13.



groupe de constructions sujettes à une future destruction [Fig. 66]. Tous ces détails retiennent, non sans un certain humour, l'attention de Resnais. À ce monde des vivants, renaissant de ses propres entrailles, s'associe celui des morts, présent dans la seconde photographie ici sélectionnée. Dans ce « paysage », qui reçoit pour titre : « 1960. Cimetière de Londres. Sur les pas d'Harry Dickson », la barrière est franchie et s'ouvre sur un sentier de l'au-delà [Fig. 67].



66 - 67. Alain Resnais : « Londres. Repérage pour *Les aventures d'Harry Dickson*, à l'époque où le film paraissait possible » et « 1960. Cimetière de Londres. Sur les pas d'Harry Dickson » Photographies extraites du livre *Repérages*

Il est toutefois important de noter que le choix des lieux n'est jamais le fruit du hasard : ces « repérages » sont des démarcations qui fonctionnent comme des citations visuelles. Face un tel « décor » futur : nous nous retrouvons à mi-chemin entre un réel contigu de son enregistrement (dû au support photographique) et l'exaltation de la ruine, figure-motrice d'un *hors-temps* inquiétant d'où peuvent surgir à chaque instant des personnages animés, sortant du propre imaginaire du cinéaste. Gilles Deleuze ne définit-il pas le cinéma d'Alain Resnais comme un « cinéma du cerveau » ?<sup>813</sup> Resnais nous invite alors à une promenade nostalgique, au fond duquel le spectre de ceux qui habitèrent nos villes commence dès lors à disparaître pour toujours.<sup>814</sup> Un surprenant couple de photos vient clore cet itinéraire. La première a pour titre- légende : « *New York. Buster Keaton dans Film [1964], d'Alan*

<sup>813</sup> Selon Gilles Deleuze, à propos de Melo : « Entre les deux, dans l'entre-deux, nous dirions qu'il s'agit de zombies qui habitent, pour un instant, le cerveau-monde: Resnais tend à préserver le caractère fantasmatique des êtres qu'il montre et à les maintenir dans un semi-monde de spectres destinés à s'inscrire, à un moment, dans notre univers mental; ces héros frileux [...] s'habillent de vêtements chauds et hors-temps » Gilles DELEUZE. *Cinéma 2 - L'image- temps*. Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 271.

<sup>814</sup> Ceci nous mène vers un texte de Jean-Luc Nancy sur le paysage: « Un paysage est toujours la suspension d'un passage; et ce passage, un éloignement, un vide de la scène ou de l'être: ce n'est pas un passage d'un point à un autre, d'un moment à un autre, mais le pas de la propre ouverture. » Jean-Luc NANCY, *Au fond des images*. Paris, Galilée, 2005, p. 118.

*Schneider et Samuel Beckett* » [Fig. 68]; tandis la seconde est intitulée : « *New York. Apparition du thème de la poubelle, de la pourriture et de la mort liée à la lecture de Beckett* » [Fig. 69]. Ces deux images viennent, d'une certaine façon, couronner ce bref parcours dans l'univers d'Alain Resnais : véritables apologies de la ruine, elles actualisent et renversent, simultanément, la grande tradition du paysage romantique. Contrepointh du « miroir de l'âme », exalté en son temps par Caspar David Friedrich ou archéologie d'un monde moderne où s'ausculte tout ce qui se réinvente à partir de ses propres décombres. Buster Keaton est « capturé » en pleine contemplation : telle une statue de bronze à la posture hiératique, dos contre le mur, il regarde en fixant au loin, les restes épars d'un non-lieu new yorkais, vestiges où règnent le vide et la désacralisation.



68 - 69. Alain Resnais : « *New York. Buster Keaton dans Film (1964), de Alan Schneider et Samuel Beckett* » et « *New York. Apparition du thème de la poubelle, de la pourriture et de la mort à la lecture de Beckett* ». Photographies extraites du livre *Repérages*

La seconde photographie se détache de la première par l'envolée qui l'anime : le personnage, situé dans le bord gauche de l'image, tente avec difficulté de s'esquiver au travers des papiers et déchets éparpillés par le vent. Distant d'une posture massive, il paraît au contraire vaciller et tend à tomber à tout moment. Le mince filet qui tente de retenir les détritush, protégeant ainsi le paysage, devient en quelque sorte l'élément moteur qui dynamise la scène. Fine membrane au travers de laquelle s'engouffre le vent, elle crée ainsi une dynamique d'air qui ne cesse d'évoquer l'une des principales natures de l'image cinématographique : le mouvement contenu dans l'enchaînement des images fixes. Instant décisif de l'éphémère, ces démarcations d'Alain Resnais sont des fenêtres qui annoncent des paysages empreints d'une esthétique de la disparition, du rejet. Elles ouvrent sur le

chemin par lequel on s'exile, si nous le se réfère à nouveau référence à Jean-Luc Nancy, concluant ce parcours : « l'exil opère dans la suspension de la présence : immanence d'un départ ou d'une arrivée, ni bien, ni mal, seulement un élargissement, une ouverture pour laisser penser et passer cette suspension. »<sup>815</sup>

## 2.2. Chemins d'exils

Si l'expérience de l'exil se situe bien au cœur d'un élargissement, nous allons voir à présent comment celle-ci peut trouver elle aussi dans la photographie contemporaine de multiples lieux de représentation. C'est aussi explorer ce qui constitue l'un des axiomes du sentiment de *saudade* liant l'être au monde, estimant de prime abord que cette expérience de l'exil suppose un abandon de tout ce qui peut rattacher un individu des lieux dont il ne cesse de cultiver le souvenir profondément enfouis dans sa mémoire. Pour autant, ce qui nous importera ici – outre la tâche majeure d'explorer cette notion de l'exil, tout comme celle de l'errance qu'il induit –, consistera justement à en élargir le champ d'application. Ceci, afin de découvrir alors comment de nombreux photographes de reportage, artistes-photographes, voire même des cinéastes, ont pu y être particulièrement sensibles, un thème qui n'a cessé d'influencer leur pratique artistique, et d'une manière plus générale, leur conception de l'image. C'est aussi ouvrir le champ géographique, en analysant quelques œuvres produites en dehors la stricte zone lusophone, afin d'apprécier cette question de l'exil en relation au sentiment de *saudade*, dans sa dimension universelle.

En guise d'introduction de notre propos, nous pouvons faire référence à ce que Dominique Baqué identifie comme étant de l'ordre d'un *être-ailleurs*, état auquel s'associe cette douleur, un état particulièrement prégnant à tous peuples et cultures issues d'une diaspora. Pour autant, cet état, loin de situer son sujet dans une affliction extrême, peut néanmoins constituer une force dynamique de pensée, mais aussi de condition créatrice. Une pensée qui atteint son point culminant notamment à partir de l'expérience situationniste promulguée puis développée par Guy Debord, mais aussi à travers l'éclosion de propositions hétérogènes, qui réactualisent la posture du flâneur baudelairien, puis benjaminien, et culminent dans l'expérience de la dérive et

---

<sup>815</sup> Jean-Luc Nancy détermine également que : « Dépeuplé, le paysage exile: il n'y a plus de communauté, ni de vie civile, mais c'est n'est pas naturel. C'est le pays des apatrides, qui ne sont pas un peuple, mais sont en même temps les écartés et les contemplateurs de l'infini, peut-être de son infini exil. » NANCY, *op.cit.*, p. 117.

de la déambulation. Ces deux pratiques, explorant principalement l'espace urbain à partir des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, ont trouvé pour principaux représentants Francis Alÿs ou le collectif d'intervention urbaine Stalker, dont le nom fait lui-même référence au film éponyme d'Andreï Tarkovski – où le *Stalker* endosse la figure du passeur.

Les interventions fortement poétiques qui en résultent, en dépit leur valeur documentaire, semblent elles-mêmes critiquer non seulement le rôle fonctionnaliste de l'architecture moderne et rationaliste de la ville, mais aussi une certaine critique d'une logique de rentabilité du temps. La posture adoptée par ce groupe, explique ainsi : « [...] le refus, non seulement de bâtir, de construire, mais encore d'ajouter quoi que ce soit aux territoires préexistants. Ne rien ajouter, donc, mais marcher, arpenter, se laisser prendre, s'offrir aux fluctuations urbaines. Penser en termes de processus, de devenir, et non pas selon la logique du faire et de l'être. »<sup>816</sup> C'est également ce refus, motivé par des motifs autant politiques qu'économiques, comme nous l'observerons, qui conduisit sur les routes de nombreux individus, animés par la promesse d'un meilleur avenir, constituant en ce sens une *saudade* bien particulière, celle de l'abandon. Mais revenons néanmoins vers cette notion de nostalgie en initiant ce parcours spécifique avec l'un des exemples des plus évocateurs, qui n'est autre que le film d'Andreï Tarkovski intitulé *Nostalghia*.

*Nostalghia* est l'histoire d'un poète nommé Gorchakov, parti en Italie afin de réunir tout un matériel de recherche au sujet d'un compositeur russe, *Beryózovsky*, devenu le sujet d'un de ses livrets d'Opéra. Ayant prouvé une parfaite aptitude pour la musique, son maître le mandata pour partir étudier en Italie, où il vécut de nombreuses années, en y produisant plusieurs concerts. Si nous citons ici ce réalisateur russe, ce choix s'explique dans la mesure où son film contient plusieurs clefs de lectures pouvant nous conduire à mieux appréhender ce thème, commun et complexe à la fois, mais toujours universel. D'une manière similaire à l'état de *saudade*, la nostalgie consiste en une profonde et douloureuse sensation de perte. Mais elle reste surtout provoquée par la distance des lieux, d'une terre qui nous est chère. C'est la conscience de cette longue distance des lieux, dont le souvenir nous rattache de manière implacable au passé, qu'Andreï Tarkovski avoue vivre alors

---

<sup>816</sup> Dominique BAQUÉ, « Marcher, se décentrer, penser-autre », in *Histoire d'ailleurs. Artistes et penseurs de l'itinérance*. Paris, Regards, 2006, p. 240.

comme « une maladie chaque fois plus difficile à supporter » et qui donna en conséquence au film le nom de *Nostalghia*. Ce film fut conçu comme un portrait, né de la déchirure et de l'éloignement d'un homme vis-à-vis de son pays, mais aussi de sa déchirure intérieure. Il est alors « incapable de rencontrer un équilibre entre la réalité et l'harmonie par laquelle l'angoisse, dans un état de nostalgie provoque non seulement par la distanciation qu'il éprouve de son pays, mais aussi pour une angoisse générale par la totalité de l'existence. »<sup>817</sup>

Ce qui peut nous surprendre trouve l'une de ses principales explications dans la manière où ce film établit un certain parallélisme entre l'expérience « fictive » du protagoniste et celle actualisée par le cinéaste dans son propre processus de création. Comme nous l'avons vu antérieurement à propos de l'image, l'état nostalgique finit alors par nous désorienter. Dans son essai *Sculpter le temps*, Andreï Tarkovski explique cette désorientation du personnage :

« [...] Par les impressions avec lesquelles il est bombardé et en même temps sa dramatique incapacité d'échanger ses impressions avec les personnes qui lui sont les plus chères et aussi l'impossibilité d'incorporer la nouvelle expérience au passé celle qui est prisonnière depuis la naissance. Je suis moi - même passé par quelque chose de similaire quand je me suis absenté de ma patrie durant quelque temps : ma rencontre avec un autre monde et avec une autre culture, et le principe d'une liaison avec eux provoquèrent une irritation, quasi imperceptible, mais incurable – quelque chose comme un amour non correspondu, un symptôme d'impossibilité de tenter d'apprendre ce qui est limité, ou d'unir ce qui ne peut être unit [...] comme un signal des limitations qui prédéterminent notre vie, imposées non par des circonstances extérieures mais par nos propres tabous intérieurs. »<sup>818</sup>

---

<sup>817</sup> Je traduis : « Incapaz de encontrar um equilíbrio entre a realidade e a harmonia pela qual anseia, num estado de nostalgia provocado não apenas pelo distanciamento em que se encontra de seu país, mas também por uma ânsia geral pela totalidade da existência. » Andreï TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*. São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 246.

<sup>818</sup> Je traduis : « [...] pelas impressões com que é bombardeado e ao mesmo tempo a sua dramática incapacidade de compartilhar suas impressões com as pessoas que lhe são mais caras e também a impossibilidade de incorporar a nova experiência ao passado a que está presa desde o nascimento. Eu mesmo passei por algo semelhante quando eu me ausentei da minha pátria durante algum tempo : meu encontro com um outro mundo e com um outra cultura, e o princípio de uma ligação com eles provocaram uma irritação, quase imperceptível, mas incurável – algo como um amor não correspondido, um sintoma da impossibilidade de tentar apreender o que é ilimitado, ou de unir [...] como um sinal das limitações que predeterminaram a nossa vida, impostas não por circunstâncias exteriores (com as quais seria lidar !) mas pelos próprios "tabus" interiores. » TARKOVSKI, *op.cit.*, pp. 242-243.

Si *Nostalghia* reste un film pleinement métaphorique, deux séquences demeurent particulièrement éloquentes. La première d'entre-elles se déroule dans une église, lors d'une procession de la vierge devant laquelle l'une des fidèles s'agenouille. Alors que l'on s'attend à ce qu'elle reste silencieuse dans une position de recueillement, celle-ci rompt subitement sa méditation en s'approchant de la statue, ouvrant son manteau depuis l'intérieur duquel une horde d'oiseaux, fruit revisité des entrailles sacrées de la vierge, s'échappe en un mouvement fugace [Fig. 70 - 73].



70 - 73. Andreï Tarkovski, *Nostalghia*, 1983, film 35 mm, couleur.  
Photogrammes extraits du plan de la procession à l'intérieur de l'église

Derrière cette femme, au fond de la scène est représentée une fresque, réplique de la *Madona del Parto*, peinte par Fra Angelico en 1490, précédée d'un candélabre où brûlent de nombreux cierges votifs. Ce brasier de cire qui se consume renvoie ainsi parfaitement à ce qu'Andreï Tarkovski exprime un *principe poétique*, transcendant le réel qui nous est donné à percevoir, similaire à cet effet de réel barthien commenté ultérieurement. En fait, comme l'explique Tarkovski, l'état nostalgique résulterait de la rencontre chez l'être de deux réalités : « Le principe poétique d'un auteur émerge de l'effet que la réalité environnante exerce sur lui. Ce principe peut s'élever au-dessus de cette réalité, la questionner, entrer dans un

implacable conflit avec elle, et non seulement avec la réalité extérieure à l'auteur, mais aussi avec celle qu'il possède en lui. »<sup>819</sup>

La seconde séquence que nous avons choisie est d'autant plus évocatrice qu'elle constitue un parfait exemple de métaphore cinématographique, mais aussi dans la mesure où elle procède également d'une rencontre originale de deux réalités dans deux lieux éloignés qui se mêlent l'un à l'autre. La première, se rapportant au passé, représente la vie antérieure de Gorbachov : sa maison et le village de sa Russie natale. Elle se perpétue dans la mémoire du protagoniste, comme un véritable lieu de mémoire intime, mais trouve son lieu de représentation « fictif » dans une seconde réalité spatiale : celle d'une cathédrale romane située en Italie, sa nouvelle terre d'accueil qui le reçoit. Il y a donc confluence de deux réalités, une confluence qui traduit ainsi de manière précise le trouble qui perdure et sommeille en lui, mais dont le réveil s'avère être à chaque fois aussi douloureux que la brûlure d'une flamme. À ce propos, Tarkovski admet l'aspect métaphorique de cette prise finale [Fig. 74 - 77]. Selon lui :

« Il s'agit d'une image élaborée qui possède des rudiments de littéralité : c'est l'exemple du héros, de la division intérieure qui l'empêche de vivre comme jusqu'à il vivra alors. Ou peut-être, au contraire, c'est sa nouvelle totalité, dans laquelle les collines toscanes et l'intérieur de la Russie se fondent indissolublement ; il les perçoit comme ce qui lui appartient de forme inhérente, incorporés à son être et à son sang. [...] C'est, ainsi, que Gorbachov réside dans ce nouveau monde, où ces choses se fondent naturellement en elles-mêmes, et que, dans cette étrange et relative existence terrestre elles ont été divisées, pour un motif quelconque où une personne quelconque, une fois pour toutes. »<sup>820</sup>

---

<sup>819</sup> Je traduis : « O princípio poético de uma autor emerge do efeito que a realidade circundante exerce sobre ele. Esse princípio pode se erguer acima dessa realidade, questiona-la, entrar em implacável conflito com ela ; e não somente com a realidade exterior ao autor, mas também com a que ele tem dentro de si. » *Id.*, p. 249.

<sup>820</sup> Je traduis : « Trata-se de uma imagem elaborada que tem laivos de literalidade : é um exemplo da situação do herói, da divisão interior que o impede de viver como até então vivera. Ou talvez, pelo contrário, é sua nova totalidade, na qual as colinas toscanas e o interior da Rússia fundem-se indissolúvelmente ; ele os percebe como que pertencendo-lhe de forma inerente, incorporados ao seu ser e ao seu sangue. [...] É, assim, Gorchakov morre neste novo mundo, onde essas coisas fundem-se naturalmente e por si mesmas, e que, em nossa estranha e relativa existência terrena foram divididas, por um motivo qualquer ou uma pessoa qualquer, de uma vez por todas. » *Ibid.*, p. 259.





74 - 77. Andreï Tarkovski, *Nostalghia*, 1983, 35 mm, couleur.  
Photogrammes extraits du plan final

Ce trouble est accentué par le long et lent travelling le long duquel ce plan final est filmé : le protagoniste est représenté accompagné de son chien en bordure d'une petite marre, à la surface de laquelle se reflètent trois, puis six fenêtres dépourvues de vitrail, percées à ciel ouvert. Plus la caméra s'éloigne et mieux nous parvenons à identifier chacun des deux lieux : Gorbachov est assis devant à sa maison, elle-même restituée dans le chœur dans la cathédrale – dont l'ossature de pierres se dévoile au fur-et-à-mesure que la caméra s'éloigne par un long travelling arrière. L'espace de la nef centrale, tout comme le chœur sont finalement recouverts d'un manteau de neige.

Toute la dimension nostalgique du plan – et du film – se confirme par la mention d'une dédicace – en italien – que Tarkovski adresse à la mémoire de sa mère. *Nostalghia* apparaît comme un film-essai, tout comme une métaphore universelle, un manifeste exprimant un état intérieur offrant aux yeux du cinéaste : « un spectacle d'absolue mélancolie » puisque cet état, loin de le maintenir dans un état apathique vient lui prouver dès lors, comment « [...] l'art du cinéma peut, et jusqu'où même il doit, se transformer en un moule de l'âme de l'individu, et communiquer une expérience humaine singulière, elles n'étaient pas à peine le fruit d'une spéculation



pareseuse, mais une réalité qui se révèle dans ce moment, indiscutable, devant mes yeux. »<sup>821</sup>

De la même manière que la saudade se distingue ou s'oppose, voire résiste à toute logique compassionnelle de l'image, notamment vis-à-vis de ce Jacques Rancière dénonce – rappelons-le –, comme un effet d'anticipation du pathos, la nostalgie se constitue elle-même comme une résistance qui évoque directement la libre interprétation du spectateur. Cette inquiétude est également manifeste parmi une production restreinte de films dont la narration vise à s'éloigner du modèle de scénario qui répond avant tout à une logique d'anticipation émotionnelle oblitérant ainsi tout libre arbitre du spectateur. En réponse à cette tentative de banalisation et de standardisation, Tarkovski défend un type de cinéma « organique », c'est-à-dire à fort pouvoir suggestif et transmissible dans ce qu'il possède de plus enfoui, qui touche directement notre sensibilité particulière, et nous invite à déchirer son « écran-membrane »> Selon quel mode ? En nous déplaçant de nouveau depuis le réel de notre perception vers un réel, celui de nos sensations. Nous devenons nous-mêmes, alors, spectateurs pensants et potentiellement agissants :

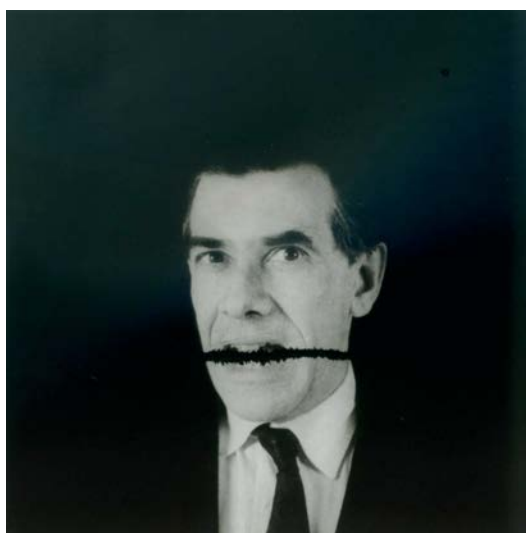
« Quand l'écran apporte le monde réel au spectateur, le monde comme il est réellement, de telle manière qu'il peut être vu en profondeur, et à partir de toutes les perspectives, évoquant sa propre « odeur », permettant que le public sente dans la peau son humidité ou son aridité – l'impression que nous avons est que le spectateur a perdu à tel point sa capacité de se livrer simplement à une impression esthétique immédiate, émotionnelle, qu'il sente, en même temps, la nécessité de s'arrêter et se demander : « Pour quoi ? Dans quel but ? Qu'est-ce que cela signifie ? »<sup>822</sup>

---

<sup>821</sup> Je traduis : « É preciso que eu diga que quando vi pela primeira vez todo o material filmado, fiquei surpreso ao encontrar nele um espetáculo de absoluta melancolia. O material era inteiramente homogêneo, tanto no tom quanto no estado mental nele impresso. Não se tratava de uma coisa que eu houvesse decidido de realizar ; o que era sintomático e singular no fenômeno diante de mim era o fato de que, independentemente das minhas intenções teóricas específicas, a câmera obedeceu sobretudo ao meu estado interior durante as filmagens : eu estava angustiado por ter me separado da família e do modo de vida a que estava habituado, por estar trabalhando em condições inteiramente estranhas e até mesmo por estar me expressando numa língua estrangeira. [...] agora me era revelado pela primeira vez no escuro da sala de projeção, vinha provar que minhas reflexões sobre o modo como arte do cinema pode, e até mesmo deve, transformar-se em um molde da alma do indivíduo, e comunicar uma experiência humana singular, não eram apenas o fruto de uma especulação ociosa, mas uma realidade que se revela naquele momento, indiscutível, diante dos meus olhos. » *Ibid.*, p. 244.

<sup>822</sup> Je traduis : « Quando a tela traz o mundo real para o espectador, o mundo como ele é realmente é, de tal modo que possa ser visto em profundidade e a partir de todas as perspectivas, evocando seu próprio « cheiro », permitindo que o público sinta na pele sua umidade ou sua aridez – a impressão que temos é que o espectador perdeu a tal ponto a sua capacidade de simplesmente entregar-se a uma impressão estética imediata, emocional,

Si l'état de nostalgie trouve enfin la raison, pour Tarkovski, dans ce trouble né de l'impossibilité d'exprimer un malaise indicible, du fait d'être situé au sein d'un *entre-deux* mondes, nous pouvons également repérer son évocation à travers l'œuvre du photographe- plasticien portugais Jorge Molder. Et particulièrement à travers deux exemples issus de la série intitulée *The sense of the sleight-of-hand man*, réalisée entre 1993 et 1994. Ces deux exemples représentent deux autoportraits de l'artiste où ce dernier intervient directement sur leur tirage. Nous y retrouvons ainsi une forte influence des autoportraits du peintre Francis Bacon.<sup>823</sup> Ces deux autoportraits nous donnent à voir la figure de l'artiste bâillonnée soit par une sorte de déchirure se prolongeant sur tout le long de son visage, ou geste plus radical, par un trou béant qui en efface toute la partie inférieure [Fig. 78 - 79].



78 - 79. Jorge Molder, *The sense of the sleight-of-hand man*, 1993-1994.

Tirages argentiques sur papier baryté. 102 x 102 cm. Maison Européenne de la Photographie. Paris

Pour autant, nous nous permettons ici d'avoir recours à ces deux photographies dans la mesure où elle nous apparaissent comme deux parfaites allégories d'un silence intérieur, une parole imprononçable soumise à la propre impossibilité d'une conscience perdue elle-même dans les méandres de ses contradictions ou de ses incertitudes. Le malaise qui en émane s'accroît par le fait

---

que, no mesmo instante, ele sente a necessidade de se deter e perguntar : « Por quê ? Para quê ? O que significa ? » *Ibid.*, p. 255.

<sup>823</sup> Je traduis : « Three other images, adulterated self-representation, go by the title of Fotografias rejeitadas, 1952 ("Rejected photographs, 1952"). This mysterious title is given to images that correspond to a 1933 triptych called Three studies for a head by another of Molder's basic reference, Francis Bacon. This ironic title refers to the fact that Bacon worked from photographic images, and that these are supposedly the images he rejected after having developed his studies. » Delphim SARDO, « Fainting, falling, fading and faking » in *Luxury Bound. Photographs of Jorge Molder*. Milan, Electa, 1999, p. 44.

que toute l'œuvre de Molder soit hantée par la question du double, initiée à travers une série antérieure intitulée *The Portuguese Dutchman*, seule série dans laquelle l'artiste inscrit une référence autobiographique liée à l'exil de son père.<sup>824</sup> Son effet a d'autant plus d'impact, que le traitement plastique de chacun de ses portraits est réduit à un espace minimal de représentation : il n'existe aucune indication de lieu, au profit d'un seul aplat de noir uniforme.

Toute l'attention se concentre sur la figure de l'artiste depuis laquelle nous remarquons ainsi à nouveau une citation du traitement pictural mis en œuvre par Bacon : si nous observons plus précisément chaque partie inférieure du visage, force est de constater que l'espace n'est pas différencié : tout se rapporte à un seul plan entre le fond et la forme *surgissante*. Pour autant, nous y repérons un passage, opéré soit de manière nette par un effet de coupure, comme nous le montre le premier exemple, ou bien au contraire par un effet d'estompe, un « souffle » venant ainsi dissoudre la figure. Comme nous l'explique Jorge Molder :

« Dans cette nouvelle phase, j'ai continué à utiliser moi-même comme sujet, mais d'une manière ou d'une autre j'ai été capable de trouver, dans cette représentation particulière de moi-même, un personnage qui n'était pas entièrement moi-même. Néanmoins il ne pouvait pas être quelqu'un d'autre que moi-même. Je suppose qu'il ne devient pas une ressemblance idéale – idéale dans le sens où elle n'existe pas – mais une identité qui a une identité presque équivalente à la mienne. C'est se déplacer en direction d'une abstraction, ou un idéal, car ce n'est pas moi, ni un autre concret ou possible être ; alors c'est purement abstrait. »<sup>825</sup>

---

<sup>824</sup> Je traduis : « From The Portuguese Dutchman series onwards (1990), self-representation starts to take centre stage in Molder's work, as his images become denser. The title of the series itself recalls a personal event : Molder's father, who was born in Hungary, came to Portugal in 1933, with some measure of foresight. During his trip across Europe, he changed his name to Molder (originally Molnar), which in Dutch and the original Hungarian version means « miller ». Since this is the author's only autobiographical reference, and an extremely subtle one at that, it presages the increasing importance of the double in his work – dual identity, double meanings. » SARDO, *op.cit.*, p.41.

<sup>825</sup> Je traduis : « In this new phase I continued to use myself as subject, but somehow I have been able to find, in this peculiar representation of myself, a character who is not entirely myself. Nonetheless it cannot be anyone other myself. I suppose that it become not an ideal likeness – ideal in the sense that it does not exist – but an identity that has an identity almost the same as mine. It is moving in the direction of an abstraction, or an ideal, because it is not me, not is it any other concrete or possible being ; then it is purely abstract. » Jorge MOLDER, in *Jorge Molder Photographs*. London, South London Gallery/Portugal 600, 1998.

Si Molder mène sa recherche à partir de son propre corps, et plus précisément de son propre visage, afin d'expérimenter et d'atteindre, par une forme d'abstraction un idéal de représentation ultime, celle-ci reste attachée à la question du double, ou plus exactement à celle du dédoublement. Cette question reste toujours aujourd'hui d'actualité puisque de nombreux artistes-photographes et plasticiens y ont accordé une importance majeure au sein de leur parcours et de leur production, depuis les installations agencées par Annette Messenger aux tableaux-portraits photographiques mises en scènes par Cindy Sherman. Ce phénomène de dédoublement se rattache également au sentiment de *saudade* par la possibilité qu'elle offre de pouvoir nous situer hors de nous-mêmes, comme il le fut commenté en seconde partie. Ressentir ce sentiment vis-à-vis d'un être aimé et/ou d'un lieu implique le fait de nous éloigner, d'une certaine manière, de nous-mêmes. Nous nous projetons en quelque sorte en un autre *moi virtuel* (se visualisant comme tel, grâce au concours de notre imaginaire et de nos souvenirs), consigné dans un espace-temps « passé » et révolu, distancié de notre *moi actuel* et vivant dans un espace-temps « présent ». Un caractère que Delphim Sardo commente alors en ces termes :

« L'œuvre de Jorge Molder, un artiste qui utilise la photographie comme sa forme d'expression, se consacre au dédoublement. Son point de départ est la fiction à propos de l'autre, un personnage que l'artiste forme en usant de son propre corps dans ses autoportraits – seulement ils ne sont pas des autoportraits, car la figure qui apparaît en eux n'est pas le résultat de la recherche de l'auteur vis-à-vis d'une authenticité interne, presque l'opposé en fait, pour laquelle il apparaît comme une figure fictionnelle. »<sup>826</sup>

Un second aspect mérite également notre attention. Celui-ci se rapporte à une méthode de production d'images en série, insistant ainsi sur leur dimension répétitive. Pour autant, loin d'être une méthode mécanique de type sérigraphique,

---

<sup>826</sup> Je traduis : « The work of Jorge Molder, an artist who uses photography as his form of expression, is about doubling. Its starting point is fiction about another, a character the artist forms by using his own body in self-portraits – only they are not self-portraits, because the figure which appears in them is not the result of the author's search for some internal authenticity, quite the opposite in fact, for it appears as a fictional figure. » Delphim Sardo, *op.cit.*, p. 36. Et d'ajouter de plus que : « La dernière de ces images est une Tête de Saint Jean-Baptiste (Cabeça de São João Baptista), qui est un profil contre un arrière-plan noir. C'est dans cette ultime série que le paramètre d'un autoportrait permanent est défini, même si cet autoportrait advient à travers d'autres ou des objets, qui remplacent le " soi » ou le " le soi " par " l'autre ". » Je traduis : « The last of these images is Cabeça de São João Baptista (Saint John the Baptist's head), which is a profile against a black background. It is in this very series that the parameter of permanent self-representation is defined, even if this self-representation occurs through others or objects, which replace the " self " or the " self " as " the other ". » *Id.*, p. 44.

chaque portrait photographique de l'artiste conserve toute sa particularité. Il n'est pas ici question de céder à une simple recette ou méthode visant à épuiser et la forme et la figure dans leurs derniers retranchements, car : « si cela était, cela impliquerait que le fossé entre Jorge Molder et la figure qu'il incarne dans chaque photographie pourrait être connue, mesurée et calculée par avance – où comme l'impression que Molder se place sur la ligne à chaque moment, que ces procédures ne sont pas une simple routine dans laquelle il peut sûrement s'absenter de lui-même. »<sup>827</sup> De plus, si l'œuvre de Molder assume, voire exagère d'une certaine manière cet effet de répétition, en tant que pratique intégrant son processus créatif, celle-ci vient parallèlement défier, voire démythifier la qualité reproductrice du médium photographique. Loin d'être narcissique, obsessionnelle de son propre portrait comme figure de représentation, l'artiste-photographe adopte une posture ici alliée à une démarche qui tend non seulement à dépasser les limites conventionnelles du portrait « mis en scène » de soi au profit d'un possible « autre », mais aussi de tenter d'atteindre un *au-delà* métaphysique. C'est pourquoi : « son usage de la répétition n'est pas mécanique. Il est allié à un processus intuitif et fait part d'une quête. »<sup>828</sup>

Cette question de la répétition va ainsi prolonger la suite de notre propos pour lequel nous allons prendre appui sur l'analyse de deux exemples représentatifs d'une image résultant d'une « association ».<sup>829</sup> Nous associons ce terme mis en relation à l'image à partir du commentaire développé par Gilles Deleuze dans son essai *Différence et répétition*. En effet, si la différence et la répétition sont deux types d'associations qui insistent bien sur ce caractère répétitif de l'image, et non à proprement parler du dispositif photographique, ni d'un supposé anachronisme – bien qu'il lui soit ici inhérent –, leur application résulte d'une curieuse coïncidence,

---

<sup>827</sup> Je traduis : « If it was it would imply that the gap between Jorge Molder and the figure he appears as in each photograph could be known, measured and calculated in advance – where as the impression is that Molder is putting himself on the line each time, that his procedures are not a mere routine in which he can safely absent himself. » Ian HUNT, « Jorge Molder : Abstract self-portrait, or, through the acid bath », cité in Delphim SARDO, *Luxury bound. Photographs of Jorge Molder, op.cit.*, p. 274.

<sup>828</sup> Je traduis : « His use of repetition is not mechanical ; it is allied to intuitive processes and is part of a quest. » *Id.*

<sup>829</sup> Dans le sens où l'entend Gilles Deleuze, en définissant l'association vis-à-vis de la mémoire, espace de remémoration où : « le passé en général est l'élément dans lequel on peut viser chaque ancien présent, qui s'y conserve, l'ancien présent se trouve « représenté » dans l'actuel. Les limites de cette représentation ou reproduction sont en fait déterminées par les rapports variables de ressemblance et de contiguïté connus sous le nom d'association ; car l'ancien présent, pour être représenté, ressemble à l'actuel, et se dissocie en présents partiellement simultanés de durées très différentes, dès lors contigus les uns aux autres, et, à la limite, contigus avec l'actuel. La grandeur de l'associationisme est d'avoir fondé toute une théorie des signes artificiels sur ces rapports d'association. » Gilles DELEUZE, *Différence et répétition* [1968]. Paris, PUF, col. Épipiméthée, 2008, p.109.

opérée soit à partir d'un même objet comme peut nous le présenter un premier cas, ou dans un second cas, à partir d'un même geste. Si le premier cas établit, de plus, une équivalence entre deux régimes d'images différents, bien que présentant un dispositif similaire, le second, quant à lui, maintient une cohérence d'ordre spatiale, annonçant et préfigurant bien avant son analyse, la question du *non-lieu* abordée par Marc Augé. Outre leur caractère historique, force est de constater que les deux photographies commentées dans ce cadre dépassent le simple constat sociologique. Cette dimension prend d'autant plus d'ampleur que les espaces représentés n'ont eu le privilège en leur temps d'être agrémentés d'un quelconque espace ou monument commémoratif.

Le premier cas nous présente donc une association de deux images distinctes, tant par leur régime iconographique que le lieu qu'elles configurent. La première est une photographie issue d'une série de Jorge Molder intitulée *Zerlina*. La seconde image, quant à elle, est extraite d'un documentaire intitulé *Le mal des grandes villes*, présenté dans le célèbre programme télévisuel des *5 colonnes à la une*. A priori, rien ne semble lier ces deux images, hormis un objet, et plus exactement un objet morcelé, brisé : nous retrouvons ici notre miroir mélancolique. Mais cet objet révèle néanmoins un paramètre fondamental de la photographie contemporaine. Évoquons brièvement ce miroir qu'Atget put inclure dans son « portrait » d'intérieur de *Mme. C, modiste, place Saint André des Arts* : en concentrant toute la lumière du jour qui provient d'une fenêtre seulement visible par son reflet, ce miroir peut en outre être perçu comme une allégorie du propre dispositif photographique – en captant le réel positif par son opposé *virtuel* négatif. Nous pouvons donc repérer à travers ces deux photographies un dispositif qui opère d'une certaine manière dans cette perspective, par sa possibilité de nous donner à voir ce qui reste indirectement hors-champ du cadre de l'image : en présentant un décor vide dans le premier cas, ou signalant la présence d'enfants dans le second [Fig. 80 - 81]. Il n'est plus question d'un « jeu » entre *soi-même* et un *autre* tel que peut le concevoir Molder, mais bien de consigner de manière indirecte ce qui connote et scelle *hors-champ* le sens à l'image.<sup>830</sup>

---

<sup>830</sup> En référence au personnage de la servante de la pièce d'Hermann Broch, *Les irresponsables*, écrite en 1950. Dans la lignée du *Doctor Faustus* de Thomas Mann, *Les irresponsables* est un roman qui décrit l'avènement de la catastrophe nazie, décrite au sein d'un groupe d'individus dépourvus de conviction politique, et dans lequel flotte un climat de pensée vague et tortueux, dans lequel le nazisme a trouvé sa véritable force. Broch y décrit ainsi le personnage de Zerline, une servante s'adressant à un homme silencieux et étranger à son intimité passée. Elle relate dans ce dialogue notamment la question de l'oubli, celui d'une mémoire perforée, de visages que l'on finit par oublier, proche du refoulement : « Et malgré tout, s'il n'y avait pas ce vide et cet oubli, l'inoubliable ne pourrait pas croître. L'oublié porte l'inoubliable dans ses mains vides et nous sommes nous-mêmes portés par l'inoubliable. [...] L'inoubliable est un morceau d'avenir, c'est un morceau d'intemporel dont on nous a gratifié par



80. Jorge Molder, *Zerlina*, 1988. Tirage argentique sur papier baryté, 26 x 26 cm

81. Photogramme extrait du *Mal des grandes villes*, 1964.

Film documentaire Noir et Blanc, Institut National de l'Audiovisuel.

En ce sens, comme le souligne Antonio Fatorelli, l'émergence de telles photographies résulte d'une longue mutation du regard qui s'est manifesté notamment dans la manière de cadrer le sujet, et en y incluant tout autant le photographe que le spectateur, sans avoir recours au photomontage : « Le surgissement de la photographie signifia un changement radical du rôle de la vision, un changement qui dépendit de la maturation des conceptions particulières sur des entités tant abstraites comme le temps et l'espace et d'un repositionnement de l'observateur. »<sup>831</sup> Et de conclure ainsi que cette mutation permet de mettre en œuvre : « [...] De nouveaux processus de subjectivation, socialement partagés, qui ont inscrit

---

anticipation. » Hermann BROCH, *Les irresponsables*. Paris, Gallimard, col. L'Imaginaire, 2001, p. 24. Or, comme l'estime Ian Hunt : « Comme regardeurs, comme interprètes, nous sommes désireux d'une telle information. Une certaine atmosphère est créée par ces noms, et l'idée que Molder puisse travailler à travers des thèmes fictionnels loin en arrière (et bien sûr plus lointains) nous soulage du besoin de considérer son travail seulement en relation avec l'art avec lequel il est techniquement contemporain. [...] L'anxiété qu'il traite a d'autres sources. » Je traduis : « As viewers, as interpreters, we are hungry for such information. A certain atmosphere is created by these names, and the idea that Molder may be working through fictional themes from this far back (or indeed further) relieves us the need to consider his work only in relation to the art with which it is technically contemporary. [...] The anxiety he deals with has other sources. » HUNT, *op.cit.*, p. 271.

<sup>831</sup> Dans un entretien avec l'artiste-photographe John Coplans, Jorge Molder explique que de ce jeu résulte une étrangeté : « Je ne crois pas que le miroir peut déterminer mon unicité. C'est une autre question. Mais cela produit un effet étrange, car je trouve quelqu'un qui, dans une certaine mesure, est mon double. Je le reconnais. Je reconnais certaines figures qui, je suis sûr m'appartiennent, mais en même temps, je ne me reconnais pas moi-même dans le miroir ou, si vous préférez, dans les images que je produis. [...] Je trouve que cela est une remarquable expérience et voudrais dire que ces images sont abstraites. » Je traduis : « I don't think that a mirror can determine my uniqueness. That's another question. But it does produce a strange effect, because I find someone who, to a certain extent, is my double. I recognise him. I recognise certain features that I'm sure belong to me, but at the same time, I don't recognise myself in the mirror or, if you like, in the images I produce. [...] I find this a remarkable experience and would say that those images are abstracts. » Jorge Molder, entretien avec John Coplans, cité in Delphine Sardo, *op.cit.*, p.178.

de manière oblique les savoirs techniques et les dispositifs optiques qu'ils mobilisèrent, les déplaçant et les repositionnant. »<sup>832</sup>

Ainsi, en dépit de leur différence, ces deux images montrent de façon claire comment ce subterfuge « artificiel » met en abîme le cœur du dispositif photographique. Ce recours à la « diversion » optique du miroir vient confirmer comment le statut documentaire de la photographie, accordant toute l'importance à un référent « clef » perçu comme « preuve » et utilisée en direction de ce que l'on veut montrer par son propre reflet –, peut diverger d'une démarche artistique qui privilégiera la subjectivité interférente du photographe. Soit une démarche qui puisse être ici mise en œuvre à partir d'un « mode selon lequel les effets visuels qui résultent de l'usage créatif des équipements photographiques se réfèrent à sa sensibilité. »<sup>833</sup>

Le second exemple confronte deux photographies, l'une extraite d'un même fonds photographique réunissant des prises de vues effectuées sur un champ de bataille de l'Est de la France à la fin de la Première Guerre Mondiale, cité initialement dans le premier chapitre de cette partie. La seconde fut prise une cinquantaine d'années plus tard, par le photographe-reporter Gérald Bloncourt, lui-même en exil de l'île d'Haïti, exilé politique poursuivi pour avoir participé à plusieurs mouvements contestataires, venu s'installer à Paris. Comme nous l'avons annoncé auparavant, la confrontation de ces deux photographies documentaires, malgré un contexte historique et géographique très différents, nous révèle ainsi plusieurs similitudes. Et en premier lieu, comme nous le rappelle Antonio Fatorelli : « [...] Au-delà d'être discursives, les images possèdent d'autres dimensions – esthétiques, politiques et émotives – qui se définissent en réseaux par la position émotionnelle du producteur et de l'œuvre en un contexte culturel déterminé. »<sup>834</sup> 836 Deux hommes, situés en plein centre de l'image sont saisis dans une position identique, assis dans un espace étrangement similaire. Seul leur costume, tout comme la construction du décor de chaque scène dans laquelle ils trouvent lieu, nous indique deux situations historiques

---

<sup>832</sup> Je traduis : « O surgimento da fotografia significou uma mudança radical do papel da visão, uma mudança que dependeu da mutação de concepções particulares sobre entidades tão abstratas como o tempo e o espaço e de um reposicionamento do observador. » Antonio FATORELLI, *Fotografia e viagem, op.cit.*, p. 37.

<sup>833</sup> Je traduis : « [...] De novos processos de subjectivação, socialmente compartilhados, que inscreveram de maneira oblíqua os saberes técnicos e os dispositivos óticos que mobilizaram, deslocando-os, reposicionando-os. » *Id.*, p. 37.

<sup>834</sup> Je traduis : « Inclusive de modo a que os efeitos visuais decorrentes do uso criativo dos equipamentos fotográficos estejam referidos à sua sensibilidade. » *Ibid.*, p. 31.



bien distinctes [Fig. 82 - 83]. Ce que nous avons présenté en seconde partie comme une résurgence de gestes – en référence à l'œuvre photographique et filmique d'Agnès Varda – nous amène ici à reconsidérer deux points importants.



82. Anonyme. *Soldat portugais se faisant tondre les cheveux dans les tranchées*. 1918.

Tirage argentique, 13 x 18 cm. Paris. Archives BDIC

83. Gérald Bloncourt. *Coupe de cheveux d'un exilé portugais dans le bidonville de*

*Champigny - sur - Marne*. 1966. Tirage argentique, 13 x 18 cm. Archives de l'auteur

Le premier point se rapporte donc la question de la répétition, qui ne consiste plus seulement en un simple phénomène mécanique mais participe dans ce cas précis, à nouveau, d'une approche anachronique. Pour autant, ce qui importe ici nous renvoie plus précisément à ce que Gilles Deleuze nomme une contraction de temps, ou encore « synthèse passive » du sujet. Ainsi : « [...] Le présent vivant va donc du passé au futur qu'il constitue dans le temps, c'est-à-dire aussi bien du particulier au général, des particuliers qu'il enveloppe dans la contraction, au général qu'il développe dans le champ de son attente (la différence produite dans l'esprit est la généralité même, en tant qu'elle forme une règle vivante du futur). »<sup>835</sup> Nous observons en ce sens comment la *saudade* émane, dans chacun de ses exemples, d'un lieu physique et concret particulièrement propice à sa représentation. Car, si ce sentiment pu jusqu'alors nous paraître quelque peu idéalisé, emphatisé, quelque soit la forme d'expression par laquelle il se manifeste, nous avons à faire dans ce cas à son pendant inquiétant et chaotique, qui témoigne de toute la force évocatrice de la

<sup>835</sup> Je traduis : « [...] além de serem discursivas, as imagens possuem outras dimensões – estéticas, políticas e emotivas – aue se definem em rede pela posição relacional do produtor e da obra em determinado contexto cultural. » *Ibid.*, p. 23.

photographie documentaire, incluse au sein des « [...] moyens visuels [qui] sont l'expression des modèles cognitifs et perceptifs d'une époque. »<sup>836</sup>

Ces deux exemples nous renseignent bien, de plus, comment cette répétition peut désormais intervenir : « La répétition est essentiellement inscrite dans le besoin, parce que le besoin repose sur une instance qui concerne essentiellement la répétition, qui forme le pour-soi de la répétition, pour-soi d'une certaine durée. »<sup>837</sup> Or, si la répétition s'inscrit, en creux, à travers la faculté reproductrice photographique, elle dépasse, voire annule également le simple rapport tripartite de temps, étant donné que la répétition est aussi une affaire d'habitude, dotée de signes : « définis comme des *habitus*, ou des contractions se renvoyant les unes aux autres, appartiennent toujours au présent. »<sup>838</sup> De même, parce que la représentation du monde ne se constitue ni selon un modèle uniforme, ni dans un espace-temps indéfini et intemporel, l'habitude constitue elle-même une : « synthèse originaire du temps, qui constitue la vie du présent qui passe » à la différence de la Mémoire qui n'est autre que la : « synthèse fondamentale du temps, qui constitue l'être du passé (ce qui fait passer le présent). »<sup>839</sup> C'est pourquoi il serait erroné de percevoir et de comprendre l'habitude comme un phénomène formé en fonction d'une ligne spatio-temporelle continue, infinie et unitaire : la répétition n'est perceptible que dans la différence, puisqu'elle se construit à partir d'un mouvement de construction / déconstruction opéré depuis notre imagination :

« Soutirer de la répétition quelque chose de nouveau, lui soutirer la différence, tel est le rôle de l'imagination ou de l'esprit qui contemple dans ses états multiples et morcelés. [...] Entre une répétition qui ne cesse de se défaire en soi, et une répétition qui se déploie et se conserve pour nous dans l'espace de la représentation, il y a eu la différence, qui est le pour-soi de la répétition, l'imaginaire. La différence habite la répétition. »<sup>840</sup>

---

<sup>836</sup> Et Gilles Deleuze de préciser qu'à la différence de qu'il nomme la synthèse passive, dont le fondement porte : « [...] sur ce passé pur, du triple point de vue de la contemporanéité, de la coexistence et de la préexistence. La synthèse active au contraire est la représentation du présent, sous le double aspect de la reproduction de l'ancien et de la réflexion du nouveau. Celle-ci est fondée par celle-là ; et si le nouveau présent dispose toujours d'une dimension supplémentaire, c'est parce qu'il se réfléchit dans l'élément du passé pur en général, tandis que l'ancien présent est seulement visé comme particulier. » DELEUZE, *op.cit.*, pp. 97-112.

<sup>837</sup> Je traduis : « Os meio visuais [quem] são a expressão de modelos cognitivos e perceptivos de uma época. » FATORELLI, *op.cit.*, p.18.

<sup>838</sup> *Id.*, p.106.

<sup>839</sup> *Ibid.*, p.109.

<sup>840</sup> *Ibid.*, p. 103.

En ce sens, si différence il y a, elle se manifeste finalement dans la dimension réflexive et temporelle de la répétition dont la particularité majeure se révèle être composée selon deux aspects fonctionnant en corrélation, l'existence de l'un induisant toujours son pendant. Elle résulte ainsi d'une synthèse active asymétrique, entre : « reproduction et réflexion, remémoration et recognition, mémoire et entendement. On a souvent remarqué que la réflexion impliquait quelque chose de plus que la reproduction ; mais ce quelque chose de plus, c'est seulement cette dimension supplémentaire où tout présent se réfléchit comme actuel en même temps qu'il représente l'ancien. »<sup>841</sup>

Outre leur aspect réflexif, ces deux photographies témoignent également d'une profonde dimension nostalgique et tragique, tant vis-à-vis de leur contexte historique que de l'espace où chacune trouve son lieu. Chacune d'entre-elles nous représentent donc une scène quotidienne de deux hommes se faisant couper ou tondre les cheveux ; ce qui au demeurant tendrait plus à se rapprocher de l'anecdote que d'un événement extraordinaire. Pour autant, fonctionnant comme « preuve » d'un événement précis, ces deux images nous rendent compte de leurs conditions de vie pénibles, condition que chacun dut affronter à leur époque, dans un territoire hostile et dénué de toute dignité. Que leur présence sur une terre étrangère soit liée à des raisons politiques – membre d'un contingent de l'armée au service de la guerre ou fuyant un pays qui ne lui accorde aucune liberté d'expression, déserteur ou clandestin refusant de s'enrôler dans le gouffre d'une guerre coloniale sans issue –, ou bien encore faisant face au désarroi d'une situation économique en recherchant tout simplement d'un meilleur avenir : ces deux hommes (tout comme ceux qui se concentrent ici à leur tâche) finiront par ne trouver comme « terre promise » que l'horreur d'un champ de bataille ou un bidonville insalubre. Nous verrons dès lors comment ces deux types d'espaces préfigurent cette notion devenue célèbre de *non-lieu*. Visibles bien qu'« inexistants », ils reflètent un autre versant du sentiment de *saudade* développé dans ces espaces périphériques en marge.

L'état nostalgique trouve ainsi pour fondement majeur l'expérience née de la séparation d'un lieu, envers lequel nous éprouvons une grande affection particulière et nous relie aux êtres desquels nous sommes séparés. De manière volontaire, dans le cas d'un désir ou d'un besoin d'expatriation, ou imposée, lorsqu'il s'agit d'une

---

<sup>841</sup> *Ibid.*, pp. 109-110.

expérience souvent éprouvée durant l'exil. De cette nostalgie naît le regret d'une terre lointaine qui ouvre ce poème de Domingos Jose Gonçalves de Magalhaes, intitulé *Adieu à la Patrie (Adeus à Pátria)* :

« Adieu, Oh Patrie aimée,  
Terre regrettée, où j'ai ouvert mes yeux  
Pour la première fois sur le sol américain;  
Où dans les bras maternels suspendu,  
Ton amour pour la vie  
Dans l'euphorie de mes années,  
J'en ai profité heureux. »<sup>842</sup>

Ce regret vient réveiller, tout comme la saudade, une profonde sensation de perte, imprécise, presque aliénante : c'est vivre dans un lieu sans pouvoir cesser de se remémorer celui d'antan, mais aussi dans cette impossibilité comme le relate Andreï Tarkovski, de pouvoir en exprimer ses impressions. Cette difficulté est notamment renforcée par une certaine confusion spatio-temporelle – conscients en un temps présent de ce qui n'est déjà plus « physiquement » dans l'espace –, mais surtout par le fait que cette expérience reste difficilement communicable lorsque que l'on adopte une langue autre que sa langue maternelle.

### 2.3. Des terrains vagues aux terres de la *seca*

Poursuivre notre recherche sur la représentation et la manifestation de la saudade, en tant que phénomène appliqué à l'espace de la photographie nous pose d'emblée le problème de la définition de l'espace *en soi*. Comme l'ajoute en effet Marc Augé : « le terme « espace » en lui-même est plus abstrait que celui de « lieu », par l'emploi duquel on se réfère à un événement (qui a eu lieu), à un mythe (lieu-dit) ou à une histoire (haut lieu). »<sup>843</sup> En conséquence, nous lui préférons le concept de lieu – et de non-lieu –, tout comme celui de territoire. Nous allons donc prioriser ces deux

---

<sup>842</sup> Je traduis : « Adeus, ó Pátria amada,/Terra saudosa, onde eu abri meus olhos/Pela vez prima ao sol americano ;/Onde nos braços maternos suspenso, /O teu amor co'a vida/No albor dos anos meus fruí gostoso. » Domingos Jose GONÇALVES de MAGALHAES, « Adeus à Pátria » in *Suspiros poéticos e saudades*. Brasília, Universidade de Brasília, 1998, p. 353.

<sup>843</sup> Marc AUGÉ, *Non-lieu, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil, col. La librairie du XX<sup>e</sup> siècle, 1992, pp. 105-109.

situations particulières, en étudiant quelques représentations liées à la question de l'exil à travers un choix de photographies traitant de l'exil portugais en France à partir des années soixante. Dans un second temps, au Brésil, en abordant la représentation spécifique d'un type de paysage mieux connu sous le terme portugais de *seca*, terme qui désigne un paysage de terres asséchées du Nordeste brésilien, et d'un type d'errance particulière, en référence à l'œuvre du cinéaste Nelson Pereira Dos Santos, intitulée *Vidas secas*, réalisée en 1963.

Nous amorçons notre propos par une image qui illustra alors un calendrier paru en 1975 célébrant l'avènement du *Portugal nouveau (Novo Portugal)*, un an après s'être délesté de son régime fasciste vivant alors ses derniers souffles – amplement affaiblit par des guerres coloniales qui n'auront cessé d'épuiser une grande partie de ses ressources financières et humaines et entraîner progressivement le pays dans un gouffre qui dura pendant près d'une quarantaine d'années. L'image représente donc un enfant qui introduit dans un fusil la fleur symbolique d'un œillet, qui donna son nom à la célèbre « Révolution des Œillets » survenue dans la nuit du 24 au 25 avril 1974 [Fig. 84]. Une révolution de « velours » mettant définitivement un terme à l'*Estado Novo* salazariste promulgué dès son accession au pouvoir en 1933, influencé par le modèle mussolinien.<sup>844</sup>



84. Calendrier de 1975 célébrant un an de la révolution et du renversement du régime salazariste.

<sup>844</sup> Précisons néanmoins le terme de révolution renvoie tout d'abord à un coup d'État militaire soutenu par le peuple. Ce coup d'État va ainsi provoquer une révolution, lente, durant deux ans. Néanmoins, si ce renversement de régime entraîna un enthousiasme unanime, un certain désenchantement suivra lorsque vont faire apparaître de nombreuses et profondes divisions politiques.

Cette image est d'autant plus inattendue, notamment par la pose de l'enfant dont l'ajustement du corps à celui de l'arme tenue par les deux mains d'un individu hors champ s'apparente à un photomontage. Elle évoque curieusement une photographie signée par Marc Riboud, lors d'un rassemblement à Washington en 1967, prise : « Devant le Pentagone, lors d'une marche pour la paix au Vietnam, Jane Rose Kasmir, donne un beau visage à la jeunesse américaine », comme nous le mentionne sa légende, signe de protestation particulièrement vindicatif [Fig. 85]. Elle chante ainsi directement, en droite lignée, l'allégresse telle qu'elle puisse être lue parmi de nombreuses photographies prises au lendemain de la proclamation de la libération du pays, celle d'un peuple envahissant les rues de Lisbonne, clamant leur liberté retrouvée, comme nous le montre ces deux photographies de Gérard Bloncourt [Fig. 86 - 87].



85. Marc Riboud, *La Jeune fille à la fleur*, Washington D. C, 21 octobre 1967. Tirage argentique. Collection Roger Delpire

Cet événement demeure d'autant plus marquant dans l'histoire du Portugal que son importance sera retranscrite, entres-autres, par l'écrivain Miguel Torga dans son journal, *En franchise intérieure*, durant l'été de 1974. Plus qu'une diaspora, Torga n'hésite pas à reprendre l'un des adages fondateurs de l'esprit de la saudade :

« Nous qui avons été les nomades du monde, devons être dorénavant les sédentaires comparses d'une Europe où nous nous sommes toujours sentis à l'étroit et dans laquelle nous n'avons pas su nous accomplir. Partir, c'était notre façon de nous émanciper. Dorénavant, notre chemin ne sera plus celui de la recherche de vastes espaces où affirmer ce qui nous était refusé dès le berceau, mais celui d'une découverte intérieure ajournée depuis des siècles et des siècles.»<sup>845</sup>

<sup>845</sup> Miguel TORGA, « Lettre du 27 juillet 1974 » in *En franchise intérieure*. Paris, Aubier Montaigne, 1982, p. 403.



86 - 87. Gérald Bloncourt, *La Révolution des Œillets, Lisbonne, Portugal, 1974*. Tirages argentiques, 13 x 18 cm chacun. Collection de l'auteur.

Néanmoins, ce qui sera vécu paradoxalement par de nombreux portugais comme une obligation de penser et de propager une joie selon un optimisme de rigueur, se heurte néanmoins à une autre réalité, dissimulée, voire presque refoulée, tant elle reflète l'envers d'une situation, une certaine honte d'un peuple déchu et maintenu, contre son gré, dans la marge de l'anonymat et des conséquences qu'il suppose.<sup>846</sup> Un peuple qui a choisi l'exil dès la fin des années cinquante, afin de trouver hors de ses frontières une terre d'asile lui assurant la jouissance des droits les plus fondamentaux, mais rapidement confrontés à l'illusion d'un nouvel Eden économique qui ne fit planer que son ombre : celle d'une chute dans des camps de fortune et des bidonvilles situés en bordures périphériques de Paris, et d'une misère anonyme, irascible, comme nous le montre les deux photographies présentées ci-dessous [Fig. 88 - 89]. Ville « lumière » à propos de laquelle Francis Carco répondait déjà que : « Ce n'est point dénigrer Paris que répondre à quiconque prétend le connaître que tout y est à rebours de ce qu'on en attend et plus difficile à saisir – sous sa gentillesse apparente – qu'à ignorer. »<sup>847</sup> Nous allons aussi découvrir comment les photographies suivantes confèrent au sentiment de saudade cet envers d'une dignité déchu, par sa localisation géographique, à travers les lieux – éphémères, rappelons-le –, desquels elle put alors émerger.

<sup>846</sup> Ce flux migratoire se déroule alors de manière légale, dans le cadre d'un accord signé entre L'Office national d'immigration (ONI) français et le Junta da emigração portugaise, mis en œuvre à partir de 1957. Cf. Victor PEREIRA, « La politique d'émigration de l'Estado Novo entre 1958 et 1974 », in *Portugais de France, immigrés et citoyens d'Europe*, Cahiers de l'Urmis, n°9, février 2008, disponible sur le site : <http://urmis.revues.org/documents31.html>.

<sup>847</sup> Francis CARCO, in Izis BIDERMANAS, *Paris des Rêves*, op.cit., p. 52



88 - 89. Gérald Bloncourt, *Le bidonville de Nanterre*, 1966.  
Tirage argentique, 13 x 18 cm chacun. Collection de l'auteur

Ces deux photographies nous invitent parallèlement à réfléchir sur la question spécifique des non-lieux, et de leur éventuelle capacité à contenir ce sentiment de *saudade*, à travers leur représentation photographique. La propre caractéristique du *non-lieu* veuille, selon Marc Augé, qu'ils constituent : « [...] des espaces de circulation, de communication et de consommation, où les solitudes coexistent sans créer de lien social ou même une émotion sociale. »<sup>848</sup> Il est de même important de remarquer que la description du non-lieu proposée par Augé se rapproche de celle de Michel de Certeau, qui à la différence de ce dernier, relate quant à lui le « non-lieu » à partir d'une sorte de description « négative » du lieu, c'est-à-dire par l'absence qui lui est imposée depuis le nom qui le pré-détermine. »<sup>849</sup>

Si l'identification habituelle d'un lieu donné se définit par l'attribution d'un nom – sa toponymie –, le non-lieu peut également résulter d'un jeu ambigu par l'usage du même nom qui l'identifie. Seule sa fonction reste néanmoins indéterminée, comme cela peut-être notamment le cas d'espaces laissés en friche, des périphéries des villes où : « ces noms créent du non-lieu dans les lieux ; ils les muent en passages », puisque s'y déploie : « La faculté propre du déplacement, selon un itinéraire par exemple (par lequel un individu peut énoncer des noms sans forcément en mesurer la connaissance) se retrouve quelque peu déviée par ces noms qui lui donnent « des sens (ou des directions) jusque - là imprévisibles. »<sup>850</sup>

Si la notion de non-lieux marque sa spécificité vis-à-vis de celle de l'espace, général, elle diffère également de celle de *No man's land*, ou encore celle de terrain

<sup>848</sup> Je traduis : « [...] spaces of circulation, communication and consumption, where solitudes coexist without creating any social bond or even social emotion. » Marc Augé, « Paris and the Etnography of the contemporary world », cité in Mickael SHERINGHAM, *Parisian Fields*. London, Reaktion, 1996, p. 178.

<sup>849</sup> Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris, Folio essais, Paris, Gallimard, pp. 156-159

<sup>850</sup> AUGÉ, *op.cit.*, pp. 105-109.



vague, bien que l'usage de cette terminologie soit communément utilisé pour désigner des lieux et places laissés en abandon, voire des décharges publiques. Par exemple, Ian Walker remarque que : « le terme de *No man's land* était donc originellement appliqué à une zone en dehors des murs de Londres où avaient lieu des exécutions. »<sup>851</sup> Ceci était aussi le cas à Paris, au XIX<sup>e</sup> siècle, au dehors de sa petite ceinture. Paul Seawright nous en offre ainsi une version contemporaine à travers cette photographie dont une date « anonyme », formant son titre, *Friday 22nd September 1972*. Cette photographie est extraite de la série intitulée *Sectarian Murders* [Meurtres sectaires]. Elle nous montre une décharge publique remplie de détritiques et d'objets éparses. Une valise abandonnée au beau milieu de leur tas, devient une métaphore visuelle de la fin d'un périple à l'issue tragique [Fig. 90].



90. Paul Seawright, *Friday 22nd September 1972*, extrait de la série *Sectarian Murders*. 1988. Tirage de type C print, 75 x 100 cm. Paris, Galerie du Jour

Si les vestiges présents dans l'image ne nous dévoile pas le lieu, ni son évènement singulier, c'est parce que celle-ci reste parfaitement indépendante du texte-légende qui l'accompagne, nous relatant les circonstances de la disparition d'un homme retrouvé mort, son corps montrant des signes de torture. Étape, point final de la mort d'un Ulysse contemporain au destin malchanceux. Mais le point sensible de cette image consiste dans le fait que cet artiste-photographe choisit ce terrain vague

<sup>851</sup> Je traduis : « "No man's land" was also originally applied to an area outside the walls of north London where executions took place. » Ian WALKER, « Terrain vague », cité in catalogue *Paul Seawright*. Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca/The British Council, p. 126.

afin de réactualiser un fait survenu seize ans auparavant, tout en prenant le soin d'établir une mise à distance par rapport à cet événement : il adopte pour parti pris d'en constater les éventuelles traces restantes, étrangères néanmoins de l'événement évitant ainsi tout jugement.

Dès lors, les non-lieux nous intéressent ici en particulier pour l'expérience qu'ils induisent : bien que de nature éphémère, cette expérience se constitue essentiellement dans un mouvement de passage, de traversée. Ainsi, pour Edward S. Casey, la relation liant l'homme à un lieu s'articule selon la manière dont son corps vivant l'investit, l'occupe et y trouve emplacement :

« En dernier lieu, nous pouvons être d'accord sur le fait que le corps vivant et mouvant est essentiel au processus d'emplacemement : les corps vivants appartiennent aux lieux et aident à les constituer. Même si de tels corps puissent être déplacés en certains endroits, ils ne sont jamais sans lieux [...] Sur le même modèle, toutefois, les lieux appartiennent aux corps vivants et en dépendent. [...] Tout comme il n'y a pas de lieux sans les corps qui les soutiennent et les vivifient, il n'y a de même pas de corps vivant sans les lieux qu'ils habitent et traversent. Même les lieux de l'imaginaire apportent avec eux des corps virtuels – corps subtils – dans leur première nomenclature. Corps et lieux sont des termes congénitaux. Ils interagissent chacun entre-deux. »<sup>852</sup>

Il est également le prélude d'un possible voyage, comme le constate Augé, dans lequel : « l'espace du voyageur serait ainsi l'archétype du non-lieu. »<sup>853</sup> Mais ceci ne reste possible, comme le précise Augé, qu'à partir du moment où :

---

<sup>852</sup> Je traduis : « At the very least, we can agree that the living-moving body is essential to the process of emplacement : lived bodies belong to places and help to constitute them. Even if such bodies may be displaced in certain respects, they are never placeless : By the same token, however, places belongs to lived bodies and depend on them. [...] Just as there are no places without the bodies that sustain and vivify them, so there are no lived bodies without the places they inhabit and traverse. (Even imaginary places bring with them virtual bodies – « subtle bodies » in an earlier nomenclature.) Bodies and places are connatural terms. They interanimate each other. » Edward S. CASEY, « How to get from space to place in a fairly short stretch of time », in *The fate of place : A philosophical History*. Berkeley, University of California Press, 1998, p. 24. Et d'ajouter que Les lieux sont aussi la réunion d'expériences et d'histoires, même des langages et des pensées. [...] Certainement pas de sujets humains construits comme des sources de "projection" ou de "reproduction" – ni même ces sujets qu'ils dessinent à partir de leur pouvoir corporel et perceptif. Le pouvoir appartient au lieu propre, et c'est un pouvoir de rassembler. » Je traduis : « Places are also gather experiences and histories, even languages and thoughts. [...] Certainly not individual human subjects construed as sources of « projection » or « reproduction » – not even these subjects as they draw upon their bodily and perceptual powers. The power belongs to place itself, and it is a power of gathering. » *Id.*, p. 25

<sup>853</sup> Ibid. Cette réflexion rejoint en ce sens celle que nous propose Martin Heidegger pour lequel : « Les espaces que nous parcourons journellement sont « ménagés » par des lieux, dont l'être est fondé sur des choses du genre des bâtiments. Si nous prenons en considération ces rapports entre le lieu et l'espace, entre les espaces et l'espace,

« L'espace comme pratique des lieux et non du lieu procède en effet d'un double déplacement : du voyageur, bien sûr, mais aussi, parallèlement, des paysages dont il ne prend jamais que des vues partielles, des "instantanés", additionnés pêle-mêle dans sa mémoire et, littéralement, recomposés dans le récit qu'il en fait [...] Et si l'on appelle "espace" la pratique des lieux qui définit spécifiquement le voyage, il faut encore ajouter qu'il y a des espaces où l'individu s'éprouve comme spectateur sans que la nature du spectacle lui importe vraiment. »<sup>854</sup>

Enfin, si les non-lieux nous apparaissent préalablement comme des espaces que l'on traverse, ils peuvent néanmoins se transformer en eux-mêmes comme espaces de socialisation, provisoires ou définitifs, qu'il s'agisse de l'existence d'immenses bidonvilles des villes européennes des années cinquante, ou encore aux favelas des mégapoles brésiliennes formées par une succession à la fois horizontale – par leur déploiement tentaculaire – et verticale – par la superposition anarchique de constructions de fortune les unes sur les autres. Une situation dont rend compte par exemple, cette photographie de Gérald Bloncourt prise en 1966 dans un bidonville de la ville de Nanterre, localisé sur le terrain vague qui servira au futur aménagement du site de l'Université de Paris X [Fig. 91].



91. Gérald Bloncourt. *Bidonville de Nanterre*. 1966.  
Tirage argentique, 26 x 26 cm. Collection de l'auteur

---

nous obtenons un point de départ pour réfléchir à la relation qui unit l'homme et l'espace. » Martin HEIDEGGER, « Bâtir. Habiter. Penser » in *Essais et conférences* [1954]. Paris, Gallimard, 2004, p. 184.

<sup>854</sup> AUGÉ, *id*, p. 110.

Nombreux sont les reportages qui ont suivi et accompagné la formation grandissante de nombreux bidonvilles installés sur des terrains vagues en région parisienne, mais aussi à Lisbonne. Cette même photographie a été choisie dans la mesure où elle introduit l'un des points sensibles qui nous occupe, concentrée autour de la question de l'habitation et de sa relation à l'espace. Ceci afin de comprendre, en ce sens, comment les pratiques photographiques documentaires, dans lesquelles se constituent des lieux de l'archive, composent et enrichissent elles-mêmes un espace de consignation en perpétuelles mutations, de ce qui n'est plus, ni n'est même remémoré par la marque et la fonction symbolique d'un *lieu-monument*.

Nous pouvons donc voir ici ce à quoi pouvait ressembler un site né *ex-nihilo*, construit à partir de matériaux de récupération, dénué de la moindre infrastructure, et inclus au sein d'un réseau d'habitations réparties selon un plan indéfini, seulement délimité par des chemins boueux. Si cette situation propose un autre versant du non-lieu « traditionnel », cela provient du fait qu'elle ne bénéficie d'aucune légitimité et reconnaissance urbaine. Mais aussi parce que son caractère anonyme provient notamment de l'inexistence de rues nominales : chaque résident n'étant en effet identifiable et localisable que par le seul numéro signalé sur son abris de fortune ou simplement sur sa boîte aux lettres. Et Gilles A. Tiberghien de poser alors la question:

« Que les cabanes soient édifiées au milieu des bois ou sur le pourtour et la frange mal délimitée des villes, la différence n'est pas radicale. Les hommes et les femmes qui sont installés dans des cabanes faites de morceaux de palettes, de sommiers cassés, de planches abandonnées et de tôles rouillées vivent-ils " comme des bêtes " et, de ce fait, sont-ils tout simplement retournés à l'état de nature ? »<sup>855</sup>

Ces constructions fragiles et éphémères nous renseignent sur la manière dont ces non-lieux sont apparus au fil du temps, avant d'être définitivement rasés lorsque surgirent au début des années soixante-dix les grands ensembles d'habitation collectifs, marque architecturée des villes périphériques, dédoublées au sein même de la périphérie des grandes villes.<sup>856</sup> L'agencement de tels camps nous renvoie notamment à ce que Martin Heidegger définit comme de l'ordre du « ménagement » :

---

<sup>855</sup> Gilles A. TIBERGHIEU, *Notes sur la nature...la cabane et quelques autres choses*. Paris, Le félin Kiron, 2008, p.131.

<sup>856</sup> Et Gilles A. Tiberghien de noter que : « Celui qui part habiter " n'importe où " n'est en fait accueilli nulle part : il cherche pourtant un lieu où retrouver une identité que personne ne lui reconnaît plus vraiment. Et ce que l'on

« Un espace (raum) est quelque chose qui est « ménagé », rendu libre à savoir à l'intérieur d'une limite. [...] La limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, [...] ce à partir de quoi quelque chose commence à être (Sein wesen beginnt). L'espace est essentiellement ce qui a été « ménagé », ce que l'on a fait entrer chaque fois doté d'une place (gestattet) et de cette manière inséré, c'est-à-dire rassemblé par un lieu, à savoir par une chose du genre du pont. Il s'ensuit que les espaces reçoivent leur être des lieux et non de "l'espace". »<sup>857</sup>

Terrains d'occupation aménagés de manière plus ou moins aléatoire, ils s'apparentent ici aux espaces des anciennes zones – espaces interurbains désaffectés. Ce sont des espaces que nous considérons comme des espaces d'un entre-deux. Tolérés mais maintenus en marge de la ville, ils sont tenus à l'écart pendant près de vingt ans à l'abris des regards – leur existence finissant par offrir le triste spectacle d'une déchéance indécente. Ils restèrent pourtant bien présents tant ils pouvaient garantir la survie – malgré des conditions de vies difficiles – et le maintien d'une population immigrée souvent clandestine. À ce sujet, Victor Peirera nous rappelle ainsi que cette clandestinité « semi-légale » résulta d'un accord tacite entre le Portugal et la France, dans la mesure où :

« L'Etat portugais n'a pas, volontairement, pris les mesures visant à stopper complètement l'émigration clandestine. Le régime n'a pas transformé le Portugal en prison, n'a pas érigé de murs pour empêcher la population de sortir. L'émigration était perçue par le régime comme une soupape de sécurité permettant d'éviter les troubles sociaux et comme une source de devises. L'État s'est donc, avant tout, limité à donner l'illusion qu'il luttait contre l'émigration clandestine. »<sup>858</sup>

---

appelle l' "identité", c'est ce qu'il considère comme sa dignité, autrement dit l'image de lui-même qui peut encore avoir une quelconque valeur à ses yeux. Si la terre ne lui donne pas cette identité, il faut une culture du déplacement avec ses rituels, ses formes matérielles, ses codes, un abri mobile [...] » *Id.*

<sup>857</sup> Martin Heidegger, *op.cit.*, pp. 182-184. Il précise ainsi que : « Nous travaillons ici et nous habitons là. [...] À l'origine *bauen* veut dire habiter. Là où le mot *bauen* parle encore son langage d'origine, il dit en même temps jusqu'où s'étend l'être de « l'habitation. » La façon dont tu es et dont je suis, la manière dont nous autres hommes sommes sur terre est le *buan*, l'habitation. Être homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire habiter. [...] Habiter, être mis en sûreté, veut dire : rester enclos (*eingefriedet*) dans ce qui nous est parent (*in das frye*) et qui ménage toute chose dans son être. Le trait fondamental de l'habitation est ce ménagement. Il pénètre l'habitation dans toute son étendue. Cette étendue nous apparaît, dès lors que nous pensons à ceci, que la condition humaine réside dans l'habitation, au sens du séjour sur terre des mortels. » *Id.*, pp.173-176.

<sup>858</sup> PEREIRA, *op.cit.*

Cette clandestinité se charge alors, dans les lieux qui l'accueillent, d'une expression contemporaine de saudade particulièrement marquée par la déchirure née du déracinement et d'une profonde détresse aussi bien humaine, sociale que politique. Sentiment hautement symbolique de la culture lusophone et intense dans l'imaginaire de ces expatriés, dont les vicissitudes de l'histoire les conduisirent de nouveau à choisir la voie d'un destin nomade : encore peu reconnue, cette saudade sera alors vécue sur le sol français de manière totalement exclusive. C'est pourquoi nous pouvons considérer, en ce sens, que la photographie lui offre, dans cette circonstance, un cadre de représentation dans lequel la mémoire peut alors venir habiter, bâtir un soubassement :

« Habiter serait ainsi, dans tous les cas, la fin qui préside à toute construction. Habiter et bâti sont l'un à l'autre dans la relation de la fin et du moyen. Seulement, aussi longtemps que notre pensée ne va pas plus loin, nous comprenons habiter et bâtir comme deux activités séparées, ce qui exprime sans doute quelque chose d'exact, mais en même temps, par le schéma fin-moyen, nous nous fermons l'accès des rapports essentiels ; bâtir, voulons-nous dire, n'est pas seulement un moyen de l'habitation, une voie qui y conduit, bâtir est déjà, de lui-même, habiter. »<sup>859</sup>

Or, si habiter et bâtir partagent, pour Heidegger, une fonction et un but communs, ces deux actions induisent de plus une pensée à travers laquelle l'une interagit avec l'autre, mais toujours vers une fin similaire, car : « [...] « Bâtir » et penser, chacun à sa manière, sont toujours pour l'habitation inévitables et incontournables. C'est seulement quand nous pouvons habiter que nous pouvons bâtir. »<sup>860</sup> Heidegger finit par conclure d'un autre côté que : « le bâtir ne donne jamais forme à "l'espace". »<sup>861</sup>

Si cette conclusion reste alors aisément vérifiable par une pensée de l'architecture restreinte à sa seule possibilité fonctionnelle, elle devient aujourd'hui

---

<sup>859</sup> HEIDEGGER, *Ibid.*, pp. 170 -171. Heidegger souligne en conclusion de son argumentation, que : « [...] la véritable crise de l'habitation réside en ceci que les mortels en sont toujours à chercher l'être de l'habitation et qu'il leur faut d'abord apprendre à habiter. Et que dire alors, si le déracinement (*heimatlosigkeit*) de l'homme consistait en ceci que, d'aucune manière, il ne considère encore la véritable crise de l'habitation comme étant la crise? Dès que l'homme, toutefois, considère le déracinement, celui-ci déjà n'est plus une misère (*Elend*). Justement considéré et bien retenu, il est le seul appel qui invite les mortels à habiter. » *Ibid.*, pp. 193-194.

<sup>860</sup> De même, si Heidegger estime que « Bâtir est pro-duire des lieux, lors de l'assemblage de leurs espaces, l'espace comme *spatium* et comme extension entre nécessairement, lui aussi, dans l'assemblage qui des bâtiments fait des choses. » *Ibid.*, pp. 190 -193.

<sup>861</sup> Il finit par admettre néanmoins que : « [...] le bâtir, puisqu'il produit des choses comme lieux, est plus proche de l'être des espaces et de l'origine de l'espace que toute la géométrie et les mathématiques. » *Ibid.*, p. 188.

très relative, voire contestable. En effet, de la même manière que la construction de l'espace d'habitation se fonde à partir d'un point de commencement autour duquel sont édifiés des lieux par la compilation de chacun de leurs espaces, cette habilitation du territoire procède alors d'un mouvement de rassemblement qui trouve également écho aujourd'hui dans le champ de l'art contemporain, perceptible dans les photographies d'installations de Tadashi Kawamata.

Cet artiste-architecte a développé une œuvre aussi déconcertante que poétique tant sa force d'impact, in-situ, vient non seulement modifier notre conception, mais aussi notre croyance dans la valeur intemporelle de l'édifice. C'est également une œuvre dont le parti pris consiste à se développer au sein de sites naturels ou de lieux architecturés principalement désaffectés, ou de prolonger par un type d'intervention qui emphasise le lieu donné comme site de création de l'œuvre. Cette posture est directement héritée de la rupture esthétique intervenue au Japon par le groupe Gutaï, dès 1962, comme ces *Structures* de Sadamasa Motonaga, réalisées lors de la première exposition du groupe en 1956, nous le montrent [Fig. 92]. Une œuvre dont l'ambiguïté majeure provient du fait qu'elle oscille entre deux champs aux finalités bien distinctes, si bien que nous semblons hésiter, face à une œuvre qui a autant à voir avec l'architecture par sa structure, qu'avec la sculpture, en tant que volume.



92. Sadamasa Motonaga, *Structures*, 1956. Installation polypropylène et eau

Si cette question dépasse ici notre champ, méritant à elle-seule une plus ample recherche, elle ressurgit néanmoins ici à travers l'exemple d'un triptyque photographique du photographe-plasticien François Méchain, représentant l'une de ses sculptures éphémères réalisée in-situ [Fig. 93]. Cet exemple est ici cité puisque non seulement il réitère la figure de la cabane devenue une véritable sculpture vouée à disparaître par l'usure du temps, mais aussi parce qu'elle atteste d'un déplacement, tant vis-à-vis du territoire que de la photographie elle-même. Ainsi, il résulte de cette approche une confrontation de l'homme face à l'échelle de la nature, et une mise à distance du photographe sur ses propres interventions en milieu naturel : « Songez que mes sculptures sont aussi construites pour le viseur de mon appareil, pour ce qu'il en perçoit. Qu'au-delà des éléments précipités, s'y rajoute l'écart produit par l'optique. »<sup>862</sup> Mais cette distance révèle la propre fragilité des choses que l'on a tendance à croire éternelles. C'est pourquoi la représentation photographique de type éphémère qui en prolonge l'existence tout en instaurant « la séparation, l'exploration de l'incertitude » détourne ainsi la sculpture de sa vocation première : « Bien loin de venir confirmer l'expérience sensible, elle témoigne de leur précarité, et fait retour sur la sculpture. Celle-ci est alors de moins en moins pensée comme mise en forme d'un nouvel objet du monde que comme machine à voir ce monde. »<sup>863</sup>



93. François Méchain « *Bailleul* », France, 1994. Triptyque photographique.  
Sculpture éphémère in situ : graminées, bois mort, bûches, Tirage argentique N&B sur aluminium  
Panneaux latéraux 420 x 115 cm et panneau central 420 x 200 cm.

<sup>862</sup> Néanmoins, François confirme que cette distance reste somme toute relative puisqu'il a « presque toujours travaillé sur des lieux sans importance, jamais nommés parce que, peut-être pas nommables, des « lieux de peu » dont personne ne s'occupe. » Extraits d'un entretien de François Méchain donné à Laurence Chesneau-Dupin, Catherine Duffault, Jean-Yves Hugoniot et Jean-Pierre Mélot publié in François MÉCHAIN, *L'exercice des choses*. Paris, Somogy Éditions d'Art, 2002, p. 20.

<sup>863</sup> Colette GARAUD, « Une esthétique du déplacement », cité in Marie-Ange BRAYER, catalogue *Kawamata*, Tours, Atelier Calder/Centre de Création Contemporaine, 1994, p. 49.



Quoi qu'il en soit, l'essentiel de l'œuvre de Kawamata n'a pas pour principe premier de créer ou de définir une forme, enfermée dans ses propres limites et isolée dans son propre espace interne comme l'explique Marie-Ange Brayer. Bien au contraire, ce type d'espace « sape les soubassements de cette architectonique pour s'immiscer dans les interstices, creuser des passages, recycler le temps, comme en témoignent son recours aux matériaux récupérés, sa prédilection pour les architectures abandonnées, les zones interlopes entre nature et urbanité, les *no man's land*, etc. »<sup>864</sup> Or, l'un de ses aspects majeurs qui nous intéresse ici explique, en premier lieu, que l'ensemble de ses interventions/constructions résulte d'une appropriation de l'espace urbanisé par l'espace architecturé. Mais aussi, d'autre part, parce que cet espace naît lui aussi d'une pratique d'assemblage faite d'éléments éparses recueillis, formant un volume plus ou moins indéfini, et qui « implorent » simultanément dans le vide, modifiant en ce sens la perception et la pensée du bâti dans sa seule dimension utilitaire, unitaire et statique, comme nous le donne à voir cette installation exposée lors de la biennale de Venise en 1982 [Fig. 94].



94. Tadashi Kawamata, *Installation de la Biennale de Venise*. 1982

L'effet dynamique de ces constructions peut être également apprécié dans un second exemple d'intervention effectuée en plein cœur d'un l'espace urbain. Il s'agit de l'œuvre intitulée *Tree hut*, conçue lors de la foire d'art de la ville de Bâle en 2007, où Kawamata réinvestit le thème de la cabane. Mais il ne s'agit pas ici de la cabane perdue au beau milieu de la forêt ou d'un champ, telle qu'elle pu servir de refuge au protagoniste du roman mythique *Walden* de David Thoreau, cabane-refuge dans

<sup>864</sup> Marie-Ange BRAYER, « Kawamata : Constructions nomades », article cité in catalogue *Kawamata, id.*, p. 73.

laquelle l'auteur chercha à jouir pleinement de sa liberté, à travers un retrait contemplatif en se soustrayant de la civilisation [Fig. 95 - 96].

Au contraire, la cabane de Tadashi Kawamata s'inscrit au croisement des voies de circulation de la ville. Proche du refuge d'un Sans Domicile Fixe, de la cabane de l'enfance ou encore d'un pigeonier, elle enveloppe, s'enroule autour un pylône massif, et invite dès lors le passant à lever les yeux au ciel et à s'extraire, par un mouvement ascensionnel, de la densité du tissu urbain, en quête d'une paix intérieure. Et Brayer de souligner que : « le mouvement centrifuge des constructions de Kawamata, qui s'enroule souvent en nid autour du bâtiment, provoque une sensation cinétique, qui soulève littéralement le bâtiment de son inertie, le fait décoller de son inscription. Le bâtiment implose en fourmillement de directions et d'intensités, se fluidifie dans l'espace et le temps. »<sup>865</sup> Ainsi, l'assemblage de planches de bois rustiques, de poutres ou autres matériaux diverses agencés, se structure comme un jeu de mikado, ils : « [...] parasitent le plus souvent des architectures existantes, retournant comme une peau l'intérieur et l'extérieur et déployant un réseau de multiplicités spatiales et temporelles. Leur rythme centrifuge et leur principe de connexion ne manquent pas de convoquer les " lignes de fuite " ou de " déterritorialisation " [...]. »<sup>866</sup>



95 - 96. Tadashi Kawamata, Tree hut, 2007. Installation, Bâle. Vue d'ensemble et détail.

<sup>865</sup> Et l'auteur d'ajouter que de la même façon qu'une photographie scientifique peut figer un mouvement de croissance du monde organique : « L'impression qui en résulte est celle d'un instantané, semblable à l'éclosion spontanée du bourgeonnement d'une plante qui ensuite s'étiole et disparaîtra. Ce cycle organique est fondamental dans la démarche de kawamata et explique aussi sa prédilection pour les architectures marquées par l'abandon et la némésis urbaine. Mais cette « vitesse de déterritorialisation » évoque aussi, bien sûr, la rapidité du processus de destruction/reconstruction des villes. » BRAYER, *op.cit.*, p. 78. Cf. Gilles DELEUZE/Felix GUATTARI, *Milles plateaux*. Paris, col. Critique, Editions de Minuit, 1980, p. 13.

<sup>866</sup> BRAYER, *id.*, p. 73.

Cette « déterritorialisation » se retranscrit également outre-Atlantique sous une autre forme, dans le récit littéraire : elle provient de l'expérience de l'exil, thème de l'un des premiers romans de l'écrivaine d'origine russe Elisa Lispector intitulé *En Exil* et publié en 1948. L'auteur relate le périple du voyage de toute sa famille des pogroms commis alors à l'encontre des juifs d'Ukraine.<sup>867</sup> C'est donc au Brésil que sa famille trouvera finalement une nouvelle terre d'accueil. Elle se remémore l'épreuve de ce voyage sans retour qui débute comme une fuite :

«1917. Fatigue. Épuisement. Camps abandonnés. Routes obstruées. Fracasement de forces et d'espérances disparues. Et de toute part une douloureuse faim de pain et de tranquillité – le pain, pour rassasier les angoisses du corps, tranquillité et oublis pour éteindre les amertumes de l'âme. La guerre, néanmoins, continuait de dévorer les hommes. Cette guerre, qui nous arrachait brutalement des champs et des foyers, se transformait déjà assez cruelle, trop vorace. »<sup>868</sup>

Une angoisse particulièrement sombre qui se prolongera à son arrivée dans le port de Recife, où sa famille demeura néanmoins peu de temps. Elisa Lispector éprouve dès lors cette sensation, devenue physique, littéralement, comme une véritable liquéfaction qui traverse son corps : « D'où je suis, je vois les eaux sombres du Capibaribe, la lumière morne qui s'égoutte de la prison publique. [...] Le silence du fleuve est déjà plus audible. [...] Graduellement, il commence à sentir l'étrange sensation de légèreté, comme s'il flottait, comme si elle-même se transsubstantiait en matière fluide. »<sup>869</sup>

Cet extrait nous conduit à traiter la relation de la saudade et de l'exil, en commentant l'une de ses thématiques des plus sensibles au Brésil. Il s'agit donc de concentrer notre attention sur la question de l'espace de la *seca* du Nordeste brésilien, tout comme celle du territoire singulier connu sous le nom de Sertão. Si

---

<sup>867</sup> Elisa LISPECTOR, *No exílio*. Rio de Janeiro, Jose Olympio, 2005. En exil fut publié en 1948, précédé de *Au-delà de la frontière*, publié en 1945. Cependant, c'est le livre inédit intitulé *Portraits anciens*, qui synthétise tous les épisodes dramatiques vécus par la famille Lispector durant les pogroms qui sévirent en Ukraine.

<sup>868</sup> Je traduis : « 1917. Fadiga. Exaustão. Campos abandonados. Estradas obstruídas. Quebranto de forças e esperanças sumidas. E por toda parte uma dolorosa fome de pão e de sossego – pão, para saciar as ânsias do corpo, sossego e esquecimento para apagar as amarguras da alma. A guerra, no entanto, continuava a devorar homens. Essa guerra, que os arrancava brutalmente dos campos e lares, já se estava tornando assaz cruenta, demasiado voraz. » LISPECTOR, *id.*, p.10.

<sup>869</sup> Je traduis : « Debruça-se à janela. De onde está, vê as águas escuras do Capibaribe, à luz mortiça que se escoia da cadeia pública. [...] O silêncio do rio já é mais audível. O sereno vai caindo. Gradativamente começa a sentir estranha sensação de leveza, como se estivesse flutuando, como se ela própria se estivesse transsubstanciando em matéria fluida. » *Ibid.*, p. 114.

nombreux sont les romans qui y font référence, Mario de Andrade détaille quant à lui les conséquences climatiques sur les habitants de cette région, dans son journal de voyage intitulé *Le touriste apprenti* [*O turista aprendiz*] de 1927, non sans ironie et une certaine frayeur : « Le nordestin est prolifique. Dix mois de seca annuelle. Il n'y a rien à y faire. Il fait des enfants. Les plus forts s'en vont. Mais reste la population plus vieille, effilochée par le soleil, abrutie par la seca, desséchée, arrêtée, vivant parce que l'homme vit, trouve un milieu pour vivre ici ! Mais elle reste... parce que mon Dieu ! Parce que qu'elle ne sait pas partir ! ... C'est affreux. »<sup>870</sup> Graciliano Ramos représente aussi l'un de ses meilleurs interprètes. Auteur du célèbre roman intitulé *Vidas secas* – adapté au cinéma par le cinéaste Nelson Pereira dos Santos pour un film éponyme réalisé en 1963 –, il présente ainsi, quant à lui, cet espace de la façon suivante : « L'étranger qui ne connût ni le Brésil et ni lut l'un des livres que notre littérature réfèrent à la seca a pu produire, littérature déjà bien vaste, grâce à Dieu, imaginerait que cette partie de la terre qui va de la serra Ibiapada à [l'Etat de] Sergipe est déserte, une espèce de Sahara. »<sup>871</sup>

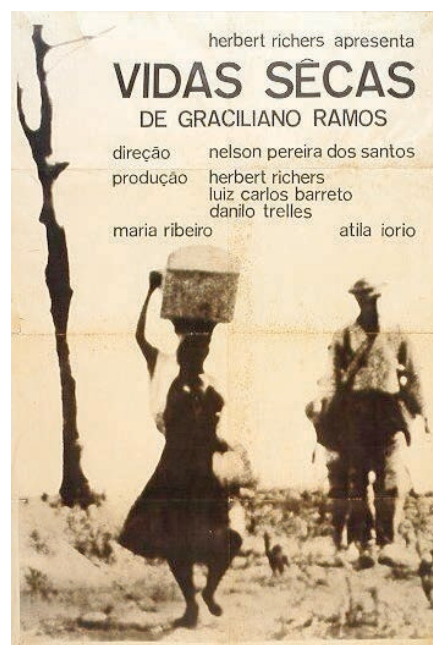
Comme nous l'avons déjà évoqué par l'exemple de Maureen Bisilliat photographiant la région du sertão nordestin, la seca est un espace qui se constitue dès lors comme un véritable topos, c'est-à-dire comme la transcription et l'expression d'une contingence sociogéographique particulièrement éprouvante, mais aussi comme un registre iconographique et littéraire qui se rattache à ce paysage singulier. Ainsi, Nelson Pereira Dos Santos n'adressera pas seulement à travers *Vidas secas* un véritable hommage à l'écrivain qui dut résister à la censure (et la prison) du gouvernement de Gétúlio Vargas, mais partage de plus la position politique en traitant des principales questions d'actualité en vigueur au début des années soixante. L'adaptation de cette nouvelle de Ramos par Nelson Pereira dos Santos réactivera et donnera, d'autre part, visibilité sur l'écran à la figure du retirant – de la même manière que Graciliano Ramos pu l'inscrire sous un angle nouveau au cœur de la scène littéraire brésilienne.

---

<sup>870</sup> Je traduis : « O nordestino é prolífico. Dez meses de seca anual. Não tem nada a fazer, faz filho. Os mais fortes vão-se embora. Fica mas é a população mais velha, desfibrada pelo sol, apalermada pela seca, ressequida, parada, vivendo porque o homem vive, acha meio de viver até aqui ! Mas fica porque...meu Deus ! Porque não sabe partir !... É medonho. » Mario de ANDRADE, *O turista aprendiz*. Belo Horizonte, Hataia, 2002, p. 264.

<sup>871</sup> Graciliano RAMOS, « A propósito da seca », in *Linhas tortas*. Record, Rio de Janeiro, 2005, p. 186.

C'est la visibilité d'un *homme souterrain* « entièrement revenu pour le drame social et géographique de sa région » mais un drame social qui s'efface néanmoins ici devant l'angoisse et le drame personnel des protagonistes.<sup>872</sup> Mais surtout, en établissant une jonction avec un peuple maintenu dans sa condition d'exclu, il parvint à en manipuler la propre rhétorique afin de mieux la dénoncer. Comme l'observe Antônio Cândido : « Au lieu de se contenter de l'étude de l'homme, Graciliano le met en relation intimement au paysage, établissant entre eux un lien puissant, qui est la propre loi de la vie dans cette région. »<sup>873</sup> D'un point de vue esthétique, l'enjeu est d'envergure, puisque le défi consiste alors à parvenir à atteindre l'expression d'une forme artistique qui vise à dépasser celle, néo-réaliste, de la compassion, et engager parallèlement un débat politique. Défi posé non seulement par l'adaptation cinématographique, avec justesse, de l'œuvre littéraire de Graciliano Ramos, mais également par le souci d'une adaptation susceptible d'aborder une problématique représentative du Brésil dans sa totalité. *Vidas secas* est une œuvre qui se situe à mi-chemin entre le conte et le roman. Il se déroule dans le sertão brésilien, dont l'affiche présentée ci-dessous nous présente ses deux protagonistes principaux [Fig. 97].



97. Affiche du film de Nelson Pereira dos Santos, *Vidas secas*, 1963.

<sup>872</sup> Je traduis : « Inteiramente voltado para o drama social e geográfico da sua região », in Antônio CÂNDIDO, « Os bichos do subterrâneo. », in Antônio Cândido, *Graciliano Ramos : trechos escolhidos*. Rio de Janeiro, Agir Editora, 1966, p. 86.

<sup>873</sup> Je traduis : « Em lugar de contentar-se com o estudo do homem, Graciliano o relaciona intimamente ao da paisagem, estabelecendo entre ambos um vínculo poderoso, que é a própria lei da vida naquela região. » in CÂNDIDO, *op.cit.*, p. 15.

Au beau milieu de ce désert du *sertão* déambulent, résignés au drame de leur condition de vie extrêmement précaire, la famille de Fabiano, figure parfaite du *retirante*, ce voyageur migrant en exil quittant les terres appauvries et hostiles de la seca dans l'espoir de trouver un meilleur avenir, dans des régions agricoles plus abondantes, ou venir tenter fortune en ville. Tout comme cette terre demeure inhospitalière à l'homme, les relations entre chaque membre de sa famille restent elles-mêmes particulièrement « sèches », voire douloureuses, attisées par la faim et la fatigue menaçantes. Le film compte aussi comme autres personnages emblématiques : Tomás da Bolandeira, riche propriétaire terrien imposant en toute impunité son autorité dans toute la région, chez qui Fabiano et sa famille trouvent refuge durant une tempête ; puis le soldat jaune, homme corrompu, manichéen, qui aura raison de la vulnérabilité de Fabiano en usant de son titre de représentant du gouvernement dans le village : profitant de son petit pouvoir, il finira par jeter Fabiano en prison à la suite d'un différent. À ce propos, Ramos précise d'ailleurs que :

« La figure du retirante, célébré en prose et vers, a inspiré la compassion et un certain dédain, compassion parce qu'il était évidemment malheureux, dédain pour être pour être un individu inférieur, vagabond et a moitié sauvage. Le sentimentalisme romantique a toujours vu les familles d'émigrants errant par hasard par les chemins, les routes, sales, échangeant enfants pour une poignée de farine de manioc. »<sup>874</sup>

En ce sens, cette figure du retirante réactive de manière radicalement opposée celle du cangaceiro mythique, haut personnage du folklore nordestin et véritable symbole de lutte » politique et de contre-pouvoir. Dès lors, si : « Le type héroïque du cangaceiro du siècle passé, espèce de Dom Quichote que se rebellait contre l'ordre pour corriger les injustices, par des questions d'honneur ou de brouille politique, est une figure qui va disparaître ou qui a disparue complètement », ce héros va alors tomber en disgrâce, trouvant dans celle du cangaceiro rural : « une créature qui lutte pour ne pas mourir de faim. »<sup>875</sup> Cette lutte est ici, de plus, plastiquement

---

<sup>874</sup> Je traduis : « A figura do retirante, celebrado em prosa e verso, inspirou compaixão e algum desprezo, compaixão porque ele era evidentemente infeliz, desprezo por ser um individuo inferior, vagabundo e meio selvagem. O sentimentalismo romântico sempre viu as famílias dos emigrantes vangando à toa pelas estradas, rotas, sujas, trocando crianças por punhados de farinha de manioc. Mario de ANDRADE, *id.*

<sup>875</sup> RAMOS, *op.cit.*, p.188.

accentuée par le traitement lumineux fortement contrasté : la lumière inonde l'espace, venant même jusqu'à le brûler parfois – comme elle vient brûler les lignes des branches sèches d'un arbre comme nous le montre deux des photogrammes sélectionnés –, à travers de violents rapports de contrastes, poussés sans aucun compromis, ni aucune atténuation. Un effet qui finit par distinguer en conséquence profondément le ciel (ultra-lumineux) de la terre (aux modelés eux-mêmes très contrastés, allant jusqu'à une profonde obscurité), et où l'horizon illimité n'est plus signalé que par une simple ligne continue [Fig. 98 - 109].

Tel est donc l'espace qui s'ouvre aux yeux des quatre membres de la famille de Fabiano, homme dont seul le désespoir anime le long et lent parcours à travers ce lieu aride de la caatinga, décrite dès l'ouverture de la première séquence du film. Ce long périple silencieux est entrecoupé de courts monologues où chaque personnage poursuit sa marche somme toute solitaire, au beau milieu d'un environnement rural décalé peint par le cinéaste, c'est-à-dire un lieu au développement économique et infrastructurel en sursis, en proie à une misère extrême, perçu alors comme l'équivalent de l'idéologie précapitaliste, il se base selon des lois fondées sur une structure féodale. Chacun d'entre eux s'enferme dans une profonde solitude, ne pensant qu'à sortir de l'espace de leur propre survivance. Comme le remarque finalement Célia Aparecida Ferreira Tolentino :

« Dans leur drame intérieur, permis au maximum pour leur condition particulière de retirantes, des gens d'aucun lieu, [...] ils souffrent d'une identité transitoire, si nous pouvons le dire ainsi, faisant que la compréhension du monde dépend des conditions immédiates, une fois que le jour suivant puisse apporter d'autres éléments déterminants pour l'existence et, en conséquence, un autre point de vue. »<sup>876</sup>

---

<sup>876</sup> Je traduis : « No seus drama interior, no máximo permitido por suas condição particular de retirantes, gente de lugar nenhum, sofrem de dialética rarefeita de ser ou não ser. [...] Ou seja, padecem de uma identidade transitória, se assim podemos dizer, fazendo que a compreensão do mundo dependa das condições imediatas, uma vez que o dia seguinte pode trazer consigo outros elementos determinantes para a existência e, conseqüentemente, outro ponto de vista. » Célia Aparecida FERREIRA TOLENTINO, « Vidas secas : o ciclo da sobrevivência », in *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo, Universidade Estadual de São Paulo, 2002, pp. 149-150.





98 - 109. Nelson Pereira dos Santos, *Vidas secas*, film Noir et Blanc, 35 mm, 1963  
Photogrammes extraits de la séquence d'ouverture



## 3.1. L'expérience solitaire

Nous atteignons à présent le terme de notre parcours. Plus qu'un sentiment, nous allons découvrir alors que la saudade induit une condition particulière, propre à tout-un-chacun, se transformant en un véritable état d'âme – dont le sens prend ici toute son envergure. Cette condition se construit à partir de deux expériences bien distinctes, bien qu'elles demeurent toutefois en étroite relation. Il s'agit d'une part de la solitude, laquelle peut conduire l'être vers une forme de sublime, provenant notamment du caractère transcendantal de la saudade éprouvé lors de la remémoration de son objet. Mais plus qu'une simple remémoration, le sublime induit en ce sens une liberté de l'être, seulement possible par le renoncement de son objet, projeté dans un devenir futur sans son objet manquant, vers un ultime d'absolu.

Cet absolu, tel celui que Fernando Pessoa put décrire par l'aspiration métaphysique du vers exprimée à travers son hétéronyme Álvaro de Campos, nécessite un rapport au monde hors de soi, à la fois singulier et multiple. Toutefois, notre problème étant ici concentré autour de la représentation contemporaine et photographique de la saudade dans sa dimension spatiale, via les lieux géographiques dans lesquels son esprit semble se percevoir, il s'agira donc de privilégier certaines représentations qui semblent en être les plus révélatrices, en dépit de nombreuses images souvent trompeuses ou qui lui demeurent tout simplement étrangères.

Si nous avons clos le chapitre précédent par l'exemple du film de Nelson Pereira dos Santos, *Vidas secas*, évoquant une forme singulière de l'exil né de l'impossibilité de l'homme de vivre sur une terre particulièrement inhospitalière, fuyant une condition de vie de misère douloureuse, cet exil peut aussi être le choix permettant ainsi l'expérience d'une forme d'errance et de dérive. Cette dérive ne se circonscrit pas seulement aux seuls territoires rendus déserts, mais aussi à ceux qui s'inscrivent au cœur des grandes villes et des terrains vagues. Cette dérive, ou cette errance incertaine, reste l'une des voies préalables qui conduisent donc l'être à vivre l'expérience spécifique de la solitude, nomade, ou sédentaire anonyme déambulant dans les centres urbains. Si ce mode de nomadisme engendre des pratiques particulières, celles-ci convoquent aussi la question de la frontière, de la démarcation,

révélant ainsi comment la limite qui distingue les registres documentaires et artistiques explorés par la photographie, semble à la fois ténue et aporétique. Bien que l'errance, tout comme la dérive, représentent des postures qui se s'affirment directement en corrélation à la solitude, nous ne traiterons ce terme néanmoins par certains aspects nous permettant ce qui peut être de l'ordre d'une *image-saudade* photographique dans son application spatiale et géographique.

D'ailleurs, n'est-ce pas cette expérience de la solitude qui constitue en quelque sorte le rôle moteur de nombreux photographes préférant développer leur approche du monde en adoptant le parti pris de l'isolement. C'est défendre l'idée, comme le souligne Rubens Fernandes Junior, vis-à-vis de l'œuvre de Maureen Bisilliat qu'il faille « avoir besoin de souffrir d'une coupe radicale, couper les amarres et les références et apprendre ce qui est en face de soi. »<sup>877</sup> Mais ne nous méprenons pas néanmoins sur une intention qui pourrait nous induire en erreur : il n'est nullement question de défendre une pensée de la création qui résulterait d'un sacrifice, ou d'un châtement rédempteur.

Au contraire, nous pouvons observer comment de nombreuses œuvres photographiques parviennent au contraire, par la représentation spatiale d'un lieu, à rendre compte de cette condition universelle. Même si, rappelons-le, à l'expérience et la conscience d'un état de *saudade* répond en chacun des hommes « autant d'expériences et de statuts de la solitude qu'il y a d'expériences et de statuts du moi. »<sup>878</sup> C'est la raison pour laquelle nous initions ce point en faisant de nouveau référence à deux photographies de Gerald Bloncourt, particulièrement éclairantes vis-à-vis du passage d'un territoire à l'autre : la première fut prise dans le massif des Pyrénées et la seconde, dans un train reliant Biarritz à Paris. Ces deux photographies sont datées de 1966. En effet, il apparaît que l'expérience de l'exil reste profondément singulière et solitaire [Fig. 110 - 111].

Si ces images témoignent d'un événement douloureux, la solitude dont elles viennent rendre compte n'est pas pourtant le propre fait de la douleur. L'*image-saudade* tout juste « nous en manifeste l'évidence. Mais elle est le propre de toute

---

<sup>877</sup> Extrait de l'article de Casimiro Xavier de Mendonça paru dans le *Jornal da tarde* du 15 juillet 1978, cité in Rubens FERNANDES JUNIOR, *Labirintos e identidades*. São Paulo, Cosacnaify, 2003, p.154.

<sup>878</sup> Nicolas GRIMALDI, « Solitude de l'âme » in *Traité des solitudes*. Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p.43.

sensation. Pas plus ne pouvons-nous jamais sentir ce que sentent les autres. [...] Cette solitude vient biens moins, par conséquent, du combat qui se joue dans notre corps et que nous vivons, que de la représentation que nous en formons. »<sup>879</sup> Elles finissent néanmoins par se rapporter à l'expérience solitaire que l'homme tend à éprouver autant du temps que du monde, d'autant plus exacerbée aujourd'hui que les moyens de communication, tout en rapprochant les hommes finissent par les distancier et les isoler : si l'instant qu'elles consignent, dans ce qu'il contient de singulier « s'ouvre à la fragmentation et thématise l'errance ».<sup>880</sup> C'est tout au long du chemin transitoire qui mènent ces hommes d'un territoire d'origine à un autre, inconnu et inquiétant. Un chemin où tous ces personnages « voient les liens de l'appartenance coupés, introduisant dans un nouveau mécanisme contractuel d'identification pour la ressemblance de l'anonymat », au cœur de leur transit, portés par leur dérive.<sup>881</sup>



110. Gérald Bloncourt, *La traversée des Pyrénées*, 1966, tirage argentique noir et blanc, 16 x 24 cm.

111. Gérald Bloncourt, *Immigrés portugais*, 1966, tirage argentique noir et blanc, 16 x 21 cm.

L'espoir d'un sort meilleur est aussi celui d'un devenir en attente, dont l'expérience plus radicale de notre moi intérieur : « consiste dans ce sentiment d'être originairement unis à ce dont nous sommes tout aussi originairement désunis. C'est ce qu'expriment tous les mythes de la proscription, de la chute et de l'exil, mais aussi toutes les philosophies de la séparation, de la procession, et de la perte. »<sup>882</sup> De

<sup>879</sup> Id., p. 79.

<sup>880</sup> Ibid.

<sup>881</sup> Selon Renato Fernandes Junior, ce sentiment de perte, distinct, reste pourtant commun à tout être vivant une expérience similaire. Dès lors, c'est comprendre que : « Le transit par les non-lieux seul autorise, le temps d'un parcours, la co-existence d'individualités distinctes, ressemblantes et indifférentes les unes aux autres, c'est-à-dire, la communion de destins humains expérimentée solitairement dans l'anonymat du non-lieu. » Je traduis : « O trânsito pelos não-lugares só autoriza, no tempo de um percurso, a coexistência de individualidades distintas, semelhantes e indiferentes umas às outras, ou seja, comunhão de destinos humanos experimentada solitariamente no anonimato do não-lugar. » Cf. FERNANDES JUNIOR, *op.cit.*, p. 179.

<sup>882</sup> GRIMALDI, *op.cit.*, p. 76.

plus, si la photographie de gauche nous retient plus spécifiquement, ce n'est non seulement pour attester de cette condition de solitude selon laquelle pouvaient être alors effectués de tels transits, mais surtout par le contact direct et l'influence d'un paysage chez ceux qui le parcourent, tout au long d'étroits chemins, et dont nous pouvons mesurer tout le silence contenu. Celle de droite nous transmet, quant à elle, toute la tension retenue dans un compartiment d'un wagon de train, lors d'un contrôle d'identité. Si le personnage de gauche, au visage éclairé par la lampe est marqué de cette angoisse vive (du fait des gestes de ses mains), il est intéressant de remarquer le visage de son compagnon de droite : assombri, les bras croisés et résigné. Son expression n'est pas sans évoquer à nouveau celle d'une figure mélancolique qui quitta son rocher aride pour venir prendre place sur la banquette d'une cabine exiguë d'un train, et dont le point d'arrivée se révélera aussi très souvent celui d'un non-retour.

Cette expérience douloureuse de traversée et d'abandon au profit d'un destin meilleur peut également être apprécié dans ces vers extraits du poème *Adieu à la Patrie* [*Adeus à Pátria*] de Domingos Jose Gonçalves de Magalhaes. Un poème dans lequel la figure de la montagne, plus qu'un lieu localisé et indéfini, se transforme en un véritable *lieu-monument* naturel, un *topos* nostalgique d'une terre qu'il est amené à quitter mais qu'il ne cesse de contempler :

« Voici ici la montagne  
Dont les pieds embrassent la mer qui en fleur se heurte.  
Tant de fois assis ici, triste,  
Mon âme dans l'infini se jetait sur le rivage  
Les yeux dérivant  
Sur cette mer, qui doit aujourd'hui m'emmener. »<sup>883</sup>

Cet extrait contient deux aspects prépondérants de la solitude, et vient faire ainsi écho à l'image photographique. Tout comme il invoque également un type de solitude dont la conscience l'associe à une douleur attisée par l'abandon d'un lieu. C'est ce que Antonio Tabucchi nomme une *nostalgie métaphysique*. L'un des poèmes

---

<sup>883</sup>. Je traduis : « Eis ali a montanha/ Cujos pés beijam o mar que em flor se esbarra./ Quantas vezes ali triste, sentado, Minha alma no infinito se espraiaava,/ Os olhos vagueando/ Sobre este mar, que deve hoje levar-me ! » in GONÇALVES de MAGALHAES, *op.cit.*, p. 354.

des plus célèbres qui lui fait allusion concerne le poème composé par Álvaro de Campos, l'un des hétéronymes de Fernando Pessoa, intitulé *Ode maritime*.<sup>884</sup> Un poème où la nostalgie elle-même opère un autre déplacement : l'être n'est plus alors seulement étranger à cette terre qu'il se doit de quitter, mais surtout à lui-même. Nous avons donc de nouveau affaire à une coupure, une coupure créant de surcroît une attente qui nous isole en quelque sorte du mouvement continu du temps absolu, et du monde.

Cette solitude peut être ainsi appréhendée dans l'image en comparaison aux propres fondements de la photographie. Comme il le fût développé précédemment, elle provient d'une coupe spatio-temporelle, en latence jusqu'à sa révélation définitive. Une attente dont cette photographie de João Bizarro Nave Filho, nommée *Canicule* [*Canicula*], prise de 1963 [Fig. 112], semble être singulièrement emprunte. Que nous représente t-elle ? Une personne assise sur un simple banc, face à la mer, se protégeant du soleil dans l'ombre d'une ombrelle noire (motif que l'on retrouve dans nombreuses de ses photographies). On suppose qu'elle regarde l'horizon lointain, ce lointain qui « éloigne prochainement du "prochain", de l'ami, du parent, du voisin, rendant étrangers voire ennemis, tous ceux qui se trouvent à proximité, famille, relations de travail ou de voisinage. »<sup>885</sup> Cet exemple vient dès lors constituer une articulation particulièrement probante, tant par sa relative économie narrative que par un certain minimalisme qui régit la composition de cette représentation allégorique de l'attente, mise en demeure par l'image-saudade.



112. João Bizzaro Nave Filho, *Canicula*, 1963. Pinacothèque do Estado de São Paulo

<sup>884</sup> Antonio TABUCCHI, *La nostalgie du possible. Sur Pessoa*. Paris, col. Points, Seuil, 1998, p. 38.

<sup>885</sup> Paul VIRILIO, *La vitesse de libération*. Paris, Galilée, 1995, p. 33.

Mais cette image, d'autre part, vient de nouveau réactiver ce qui nous retient depuis le début de cette étude et qui semble finalement incarner la manière dont le sentiment de *saudade* peut s'inoculer dans l'image, délimitant un registre iconographique d'autant plus prégnance lorsque celui-ci élude toute intention illustrative. Dans quelle condition pouvons-nous dresser un parallèle entre par cette « solitude de l'attente » et la photographie contemporaine de surcroît? Nous allons constater que les formes et les sujets dans lesquels elle peut être relevée se rapportent à un registre iconographique développé depuis les trente dernières années. Elle résulte ainsi d'un regard qui la saisie et lui confère une présence singulière tout au long d'une posture et d'une pensée issues de cette expérience spécifique de l'attente. Dans son *Traité des solitudes*, Nicolas Grimaldi identifie cette attente de la manière suivante :

« De même, en effet, qu'on ne perçoit une forme qu'en découpant sa prégnance sur un fond qu'elle indifférencie, de même l'attente indifférencie le présent en n'en faisant que le fond sur lequel elle guette que vienne à se profiler la forme qu'elle attend [...] en vivant plus intensément ce qu'elle attend que ce qu'il en sépare, elle corrode le présent, le dévitalise, le destitue, et ne lui reconnaît que la morne consistance d'un délai. Éprouvant alors le présent comme une scène vide, et le temps comme une séparation, l'expérience de l'attente ne peut être que celle d'une solitude. »<sup>886</sup>

La solitude, condition commune à tout un chacun, fut l'objet de bien troublantes expériences. Expériences dont le *telos* nostalgique s'énonce au cours d'un autre type de déplacement : soit un passage qui finit par transposer la valeur documentaire d'une image au sein d'une œuvre de fiction. Nous pouvons citer pour exemple un court-métrage réalisé par Christian Boltanski en 1973, *L'appartement de la rue de Vaugirard*, dans lequel la caméra déambule dans un appartement entièrement vide, pendant qu'une voix off y décrit minutieusement la décoration de

---

<sup>886</sup> Cf. Nicolas GRIMALDI, *op.cit.*, p.76. Et l'auteur de préciser de plus qu'en tant qu' : « Unité d'une dualité, présence qui se transcende elle-même vers l'avenir, l'attente est l'étoffe même de la conscience. Parce qu'elle seule rend possible l'expérience d'aucun délai, l'attente est en outre l'unique fondement possible de la conscience du temps. [...] Car pour vouloir, il faut d'abord attendre quelque chose. Plutôt que la volonté, c'est l'attente qui constitue la plus simple et la plus originaire unité d'une dualité. C'est elle qui scinde la conscience, la sépare d'elle-même autant qu'elle-même est séparée de ses objets. En la dissociant et la plaçant toujours à distance d'elle-même, c'est elle qui rend possible la conscience de soi. » *Id.*, pp. 65 – 76.

chacune des pièces. Ce film sera suivi d'une publication au titre éponyme qui en retrace le parcours [Fig. 113].



113. Christian Boltanski, extrait du livre *L'appartement de la rue de Vaugirard*, 1973.

L'ambiguïté ne s'applique pas tant au rapport référentiel que l'image entretient vis-à-vis d'un lieu désaffecté, mais bien d'une dichotomie née entre l'espace documentaire, et celui fictionnel de l'œuvre au sein de laquelle défilent ces vues d'espaces vides, sans histoires particulières, accompagnées de courtes légendes décrivant chaque pièce et son décor imaginaire. Légendes elles-mêmes impersonnelles et *dés-affectées*, c'est-à-dire transposables – adaptables par leur procédé descriptif qui évacue toute référence autobiographique –, à n'importe quel autre lieu similaire dans lequel ne subsistent alors que les traces d'objets immaculées sur les murs et les sols refroidis d'un espace désincarné.

Mais la solitude se décèle aussi autrement au cœur de notre objet photographique. Ayant vu qu'elle pouvait être transcrite de façon désincarnée, sans affect, elle nous renvoie en quelque sorte à la manière suivant laquelle nous restons paradoxalement attaché à un lieu, ou préalablement tentés d'en décrire le souvenir. Elle peut, de plus, se manifester sous la forme de la dérive, interrogeant de manière plus globale, la posture que nous adoptons vis-à-vis de l'espace architecturé, urbanisé ou naturel, comme y ont invité jadis quelques artistes surréalistes et surtout situationnistes réunis autour de Guy Debord, animés par la mise en pratique de cette

psychogéographie dont le groupe *Stalker*, actif essentiellement en Italie est venu depuis reprendre le relais.

Ce que nous retenons de ce concept trouve son application dans des propositions parmi lesquelles de nombreux artistes ont pu tisser un lien nostalgique avec la ville, et dont les nombreuses photographies qui en dressent le parcours continuent de nous offrir des exemples qui n'ont toujours pas perdu aujourd'hui de leur force évocatrice. Nous pensons bien évidemment aux déambulations de Sophie Calle, dans sa *Filature* de 1978, mise en œuvre dès son retour à Paris. Poursuivant inlassablement, obsessionnellement même, un objet mis en acte dont elle n'avait alors aucune expérience passée, et qui n'est autre qu'elle-même, elle élabore une stratégie visant à être suivie, comme son propre objet d'investigation, en attente d'elle-même. Cette attente est une tendance originaire vécue à la fois comme individu et comme sujet, à partir du moment où cette attente : « cette attente est la conscience même. Aussi n'y a-t-il pas pour elle d'expérience plus originaire que celle de la séparation, de la distance, et de l'écart. [...] L'homme seul reste toujours séparé de lui-même par le seul fait que son telos est aussi indéfini qu'indéterminable. Quoi qu'il n'ait jamais accompli, il aurait toujours pu accomplir autre chose. »<sup>887</sup>

L'influence de ces propositions produira un tel impact non seulement au sein de nombreux projets photographiques réalisés depuis les quinze dernières années, qu'il favorisera ainsi l'affirmation et la légitimation d'un usage subjectif comme tel par la photographie comme médium artistique véritablement autonome (marquant se démarquant, tout en récusant la valeur documentaire comme preuve absolue d'un regard objectif porté sur le monde). Nous pouvons retrouver encore aujourd'hui l'influence d'une telle posture dans une série intitulée *Cidade* de l'artiste-photographe portugaise Rita Magalhaes, menée dans la ville de Porto entre 1998 et 2001 [Fig. 114 - 115]. Un usage où la photographe se met elle-même en scène, tout au long d'un parcours qui réactualise d'un certain point de vue l'expérience menée par le duo Victor Palla et Costa Martins: « Ces scènes qui prétendent relater de la vie des mouvements occasionnels du jour à jour, ayant toujours la présence d'un unique élément mis en scène qui se répète tout au long de la narration. Il parle de la routine de la vie dans les rues, dans ce cas celles de la ville de Porto. »<sup>888</sup>

---

<sup>887</sup> GRIMALDI, *Ibid.*, p. 54.

<sup>888</sup> Je traduis : « São cenas que pretendem relatar a vida dos movimentos ocasionais do dia a dia, havendo sempre a presença de um único elemento encenado, que se repete ao longo de toda a narrativa. Fala da rotina da vida nas





114 - 115. Rita Magalhaes, *Cidade*, 1998-2001. Tirage argentique noir et blanc. 57,5 x 37,5 cm.

L'expérience photographique de la dérive au sein de la ville, à travers ces espaces publics, perpétue une tradition similaire de la figure du flâneur depuis la description apportée par Baudelaire : l'œuvre résulte dès lors d'une séparation de soi envers soi, perçu depuis un regard introspectif et extérieur, comme le rappelle ainsi Gilles A. Tiberghien, à propos de la description que Baudelaire nous en offre dans *Le peintre de la vie moderne*.<sup>889</sup> Le flâneur, tout comme le photographe enregistrant méthodiquement chaque détail du lieu qu'il traverse, retire dès lors de ses déplacements un plaisir particulier qui vient compenser en ce sens sa condition d'homme solitaire. Ce plaisir surgit au moment même où il finit paradoxalement par :

« Élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez-soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. »<sup>890</sup>

Ainsi, ce que l'enregistrement des déplacements de Magalhaes parvient finalement à représenter, comme le souligne Nicolas Grimaldi, n'est autre que cette possibilité que nous puissions depuis le réel immédiat : en partant de ma situation singulière, il est alors envisageable que « je projette de réaliser ce moi que j'imagine,

---

ruas, neste caso o Porto. » Extrait de l'article écrit par Ernesto Souza à propos de la série intitulée « Cidade », consultable sur le site : <http://www.ritamagalhaes.com>

<sup>889</sup> Cf. Charles BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*. Paris, Editions du Sandre, 2009.

<sup>890</sup> Gilles A. TIBERGHIE, « Henri Cartier-Bresson, la photographie comme forme de vie », in Les cahiers du MNAM n°92, Paris, 2005, p. 48. Cependant, Tiberghien admet en définitive que cette posture ne saurait combler les attentes d'un artiste puisque la figure du flâneur diffère dès lors de celle du véritable artiste si l'on considère qu'il « a un but élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. » Id., p. 48.

et auquel je tends comme à l'accomplissement d'une deuxième nature. »<sup>891</sup> Ne nous retrouvons pas situés, en définitive, proches de ce telos final vers lequel nous mènerait cette *saudade du futur*<sup>892</sup>? Une *saudade* qui, à la différence de l'être mélancolique, stupéfié par la propre impossibilité de lutter contre sa résignation, nous apporte ainsi la promesse d'une entière transformation, non plus en ce *moi*, mais en cet *autre* en devenir ? Grimaldi estime ainsi que l'expérience de la solitude n'est possible que dans l'attente venant fonder : « cette originaire transcendance à soi que nous nommons conscience. L'attente est la conscience même. »<sup>893</sup> Une attente dont le visage de l'artiste-photographe ne cesse d'exprimer, notamment dans la photographie de droite, (faussement) résignée à son sort. Cette attente finit par se conjuguer, chez Rita Magalhaes, définitivement au hasard, essence même de ses pérégrinations urbaines.

C'est aussi le hasard qui parvient finalement à régir chacune de ces mises en scène, tout au long des situations et des rencontres enregistrées méticuleusement par la photographe, visant ainsi à « Faire coïncider l'activité individuelle avec la créativité du monde. [...] En même temps que ces attitudes sans préoccupation envahissent mon champ d'action, je suis aussi en train de transformer de manière "éternelle" des moments simples journaliers. »<sup>894</sup> Ces simples moments composent l'un des thèmes que nous allons analyser à présent parmi deux séries d'œuvres dans lesquelles cette solitude contemporaine est saisie dans des lieux ou, plus exactement dans les non-lieux qui, par définition, ne se prêtent à aucun événement ou d'histoires relationnelles particulières.

---

<sup>891</sup> Cf. GRIMALDI, *op.cit.*, p. 55. Et l'auteur d'ajouter que cette solitude constitue la condition sinequanone à l'origine de toute création d'œuvre dans la mesure où : « Comme sujet, je m'éprouve donc en sursis du moi qui m'exprimera et dans lequel on me reconnaîtra. Plus propre à la jeunesse, une forme de solitude consiste donc dans cet écart qui me tient éloigné de moi-même. Une autre solitude s'ensuit de cette distance même. Car nous sommes seuls à, assumer la responsabilité de ce moi en sursis, dont le processus de réalisation est notre identité même. Plus encore, l'accomplissement de cette tâche ne se peut le plus souvent obtenir qu'en se dérochant aux plus ordinaires sollicitations de la sociabilité, et en s'imposant par conséquent un surcroît de solitude. Non seulement une telle solitude est la condition de quelque œuvre que ce soit, mais elle est plus généralement encore la toute banale condition de notre sincérité. » *Id.*, pp. 55 - 56.

<sup>892</sup> Nous pouvons ici tisser un lien entre ce type particulier de *saudade* du futur d'un événement encore non-advenu, dont la figure la plus tangible reste celle du retour et ce que Nicolas Grimaldi identifie dans le devenir comme une tendance de l'être inscrite dans une double médiatisation : « D'une part, il médiatise dans le particulier. D'autre part, la fin qu'il tend à accomplir ne cesse de se médiatiser en lui au long du temps. Toujours tendue vers quelque fin, la vie n'est donc jamais conciliée avec l'instant. Parce que le présent ne fait pour elle qu'ajourner l'à-venir, elle ne peut l'éprouver que comme la compacité d'un délai. Aussi ne s'éprouve-t-elle que dans l'attente et l'inquiétude. » *Id.*, p. 44.

<sup>893</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>894</sup> Je traduis : « Fazer coincidir a actividade e individual com a criatividade do mundo. [...] Ao mesmo tempo que essas atitudes des preocupadas invadem meu campo de acção, também eu estou a intervir tornando "eternos" simples momentos diários. » Cf. Ernesto SOUZA, *op.cit.*

De la première série sont extraits deux exemples de photographies prises par Cristiano Mascaro, réalisées toutes deux à São Paulo. La seconde nous présente deux compositions de Valérie Jouve, provenant d'une série intitulée *Les personnages*, produite entre 1995 et 2002. Deux raisons expliquent ce choix. En premier lieu, il s'agit de savoir comment ces deux photographes appréhendent cette solitude contemporaine, selon une distance temporelle qui nous est plus proche. Parallèlement, il nous semble important de faire un aparté sur deux autres cas qui nous mèneront à envisager notre seconde raison qui insiste quant à elle, sur le caractère anonyme de cette solitude, et du lieu solitaire, à travers lesquels s'esquisse le lien unissant l'individu aux lieux périphériques de nos villes contemporaines.

Ce que les deux photographies de Cristiano Mascaro peuvent offrir à la fois de surprenant et de particulièrement intrigant, provient de toute la simplicité de ses sujets, modèles aux poses "involontaires" saisis au dépourvu, attentifs à leur activité ou bien divagant dans leur songe. De même que leur cadrage, très rapproché, insistant sur le rapport relativement « intime » que le photographe entretient avec ses modèles anonymes. Ce rapport intime/ public, proche/ lointain contraste avec ces vues aux larges plans à l'aide desquels il nous offre un portrait simultanément distant qui magnifient le caractère onirique et chaotique des villes qu'il traverse. Chaotique dans la mesure où ces représentations urbaines contemporaines ne cessent d'insister sur leur « désordre permanent, où tout – personnes, automobiles, architectures, nuages, lumière – celle-ci dans une terrible disproportion, où chaque élément appartient à un mécanisme différent, sur lequel nous n'avons aucun contrôle. »<sup>895</sup>

En ce sens, ces deux portraits viennent non-seulement contredire, mais s'opposent aux tableaux dramatiques qui explorent l'horreur à la manière d'un *prédateur* pour reprendre l'expression de Sebastião Salgado. Il n'est pas ici question de combler le vide d'un discours par des effets d'ampleur spéculant sur l'infâme condition humaine. Au contraire, tout n'est ici qu'une solitude calme et silencieuse quotidienne.<sup>896</sup><sup>898</sup> Une solitude exsangue qui n'est pas dénuée de plus d'une forte

---

<sup>895</sup> Je traduis : « uma desordem permanente, onde tudo – pessoas, automoveis, arquitetura, nuvens, luz – está num terrível descompasso, onde cada elemento pertence a mecanismos diferentes, sobre os quais não temos nenhum controle. » in Rubens FERNANDES JUNIOR, *op.cit.*, p. 165.

<sup>896</sup> Malgré une configuration urbaine particulièrement difficile selon laquelle que peut être structurée la mégapole brésilienne, les photographies de Mascaro n'offrent à leurs lecteurs « Rien de scènes violentes, de la misère extrême de la grande ville, des contrastes faciles et évidents. Il cherche ce que personne n'est capable de percevoir. Instants éphémères et fugaces que le hasard illumine dans une fraction de temps et que son expérience de photographe explorateur du quotidien est capable de rendre visible. » Je traduis : « Nada de cenas violentas, da miséria extrema da grande cidade, dos contrastes fáceis e óbvios. Ele busca o que ninguém é capaz de perceber. »

charge poétique et mélancolique.<sup>897</sup> La photographie de droite traduit parfaitement ce vague à l'âme qui se dessine au fil des jours [Fig. 116 - 117]. Elle représente une femme attendant patiemment un client, séparée du monde extérieur par une *claustra* faite de barreaux de sa caisse, lassée de sa tâche.



116. Cristiano Mascaro, *Votorantim*, SP, 1999, 66,6 x 100 cm

117. Cristiano Mascaro, *São Paulo*, 2003, 66,6 x 100 cm

Instantes efêmeros e fugazes que o caso iluminou numa fração de tempo e que sua experiência de fotógrafo explorador do cotidiano é capaz de tornar visível. » *Id.*, p. 165. En, ce sens, l'œuvre de Cristiano Mascaro s'oppose à ce que Dean Inkster nomme une « image cynique », soit une image « qui se désintègre dans sa propre virtualité et, partant, perdure comme simulacre, une image qui n'articule plus le sens à travers l'extériorité ou l'altérité de l'agencement humain, mais continue d'exister comme fin en soi. » Cette définition est ainsi construite en référence à l'étude proposée par l'écrivain Arthur Kroker à propos des dérives de l'image digitale constituant une mémoire virtuelle détenue par de nombreuses institutions et organismes privés, face à laquelle une culture finit par faire l'expérience de devoir renoncer « à sa capacité de filtrer sa mémoire à travers l'appareil des images. » Ainsi, toujours selon Kroker, cela explique en partie que : « Notre destin le plus singulier est de faire l'expérience de celui, fatal, de l'image, en tant qu'elle est à la fois visée et condition de la culture humaine. » Cf. Arthur KROKER, « Analog is having a Burial and Digital is dancing on its Grave », article consultable sur le site [www.ctheory.net](http://www.ctheory.net). Cité in INKSTER, *op.cit.*, p 84.

<sup>897</sup> Cette valeur poétique est ainsi identifiée par Rubens Fernandes Junior comme le résultat d'un flagrant délit qui consiste, chez Cristiano Mascaro, à photographier « la ville comme un spectacle transitoire et unique, enregistrant le quotidien des rues et des intérieurs, des petites rencontres et désencontres, dans ce tourbillon, ce chaos, cette excitation hallucinée, qui caractérise les métropoles contemporaines. » Je traduis : « como um espetáculo transitório e único, registrando o cotidiano das ruas e dos interiores, dos pequenos encontros e dos desencontros, nesse turbilhão, nesse caos, nessa excitação alucinada, que caracteriza as metrópoles contemporâneas. » Un tel parti pris suppose dès lors un déficit qui s'impose au spectateur déconcerté face à une œuvre photographique « marquée par la répétition, mais aussi par la poésie et par la surprise d'une découverte permanente. » Je traduis : « marcada pela repetição, mas pela poesia e pela surpresa da permanente descoberta. » *Ibid.*, pp. 165 -166.

São Paulo, aujourd'hui la troisième plus grande du monde, reste l'objet privilégié du photographe, qui la parcourt jour après jour, selon un rituel consistant à : « sortir très tôt de sa maison, voir le lever du jour, percevoir la lumière et le mouvement des gens et rechercher le maximum d'informations avant d'initier sa lecture sur l'espace urbain. »<sup>898</sup> Ce qu'il faut surtout retenir d'une telle discipline s'explique à partir d'une certaine contradiction, née de la confrontation entre ces portraits d'anonymes, saisis à leur insu, représentés dans l'espace *off* où ces scènes trouvent lieu. Comme le souligne Nicolas Grimaldi : « La représentation distingue. Elle exclut. Elle sépare. Elle abstrait. Comme elle fonde l'originale solitude de la conscience par ce point de vue qui la place hors toute visibilité, elle suscite une autre forme de solitude par l'image dispersée qu'elle compose de nous. »<sup>899</sup>

Cet espace n'est autre que celui que nous traversons nous-mêmes parfois sans forcément y prêter attention, puisque celui-ci n'est souvent d'ailleurs ni pensé ni construit dans cette intention. En conséquence, ces deux portraits nous invitent, sans que cela soit préalablement directement explicite, à comprendre de manière différenciée ces paysages consignés par Mascaro ; une différenciation qui consiste ici « à valoriser la contradiction de la vertu du vide, comme forme de provocation du lecteur. »<sup>900</sup> Car, plus qu'un regard contemplatif que le lecteur peut accorder à ces images, c'est avant tout l'inviter à penser tout simplement l'image de manière différente, étant donné que le photographe, comme l'estime Pedro Karp Vasquez, se dédit d'ores et déjà « simultanément et intensivement, à effectuer une réflexion sur la nature spécifique de la photographie et de ses limites expressives à travers la propre pratique photographique. »<sup>901</sup>

Ces limites expressives sont elles-mêmes convoquées par ces deux photographies extraites de la série des *Personnages*, de l'artiste-photographe Valérie Jouve [Fig. 118 - 119]. À quoi peuvent-elles se référer, quel est leur contexte? Ces portraits s'offrent à la contemplation autant dans leur silence que dans leur absence,

---

<sup>898</sup> Je traduis : « sair muito cedo de sua casa, ver o amanhecer, perceber a luz e o movimento das pessoas e buscar o máximo de informações antes de iniciar sua leitura sobre o espaço urbano. » *Ibid.*, p. 164.

<sup>899</sup> GRIMALDI, *op.cit.*, p. 167.

<sup>900</sup> Je traduis : « valorizar a virtude do vazio, como forma de provocar o leitor. » Pedro KARP VASQUEZ, cité in Rubens FERNANDES JUNIOR, *id.*, p. 163.

<sup>901</sup> Je traduis : « simultaneamente e intensivamente, a efetuar uma reflexão sobre a natureza específica da fotografia e dos seus limites expressivos através a própria prática fotográfica. » Pedro Karp Vasquez, cité in Rubens FERNANDES JUNIOR, *Ibid.*

qui semblent nimer chacun de leur individus – la valeur de ce mot n’aura jamais prit ici autant de sens et de force –, anonymes perdus au milieu de nulle part. Bien qu’exprimant deux types de situations solitaires, ces deux portraits traduisent ici un sentiment de solitude bien particulier, même si ces deux portraits féminins se distinguent, s’isolent sur un fond de paysage urbain évoquant de façon évidente, la sensation de vide et d’absence. La première photographie représente une femme venant visiter son compagnon détenu dans une prison. La seconde, quant à elle représente une femme assise sur un muret blanc, tête baissée, assoupie ou perdue sans ses songes, n’observant alors rien en particulier.

De ce travail surgit une troublante ambiguïté visuelle, dont la force et l’étrangeté nous met au défit du réel mis en scène. Regardons la première photographie. Rien ne laisse à deviner au demeurant l’objet et la raison de la solitude de cette femme, représentée bouche ouverte, que l’on s’imagine appeler, crier du son muet de sa voix celui dont elle est séparée. Ce portrait explique en ce sens comment toute énonciation constitue également « la limite de toute signification. »<sup>902</sup><sup>904</sup> Que faut-il alors comprendre par cette limite ? Comme le remarque ainsi le critique et écrivain Dean Inkster, ce type de portrait opère non seulement un lien entre l’espace du visuel et du verbal dans l’image, mais il nous rappelle de plus que :

« Dans la représentation photographique, la vie physique du langage est la perpétuelle marcescence des résidus « mortifiés » de nos gestes. Cette limite, ce « cadre » ne marque pas seulement les limites de la photographie dans sa représentation de la parole, mais bien de manière figurative, les limites de la parole elle-même. »<sup>903</sup>

Cette limite trouve dès lors pour application ce second exemple, par l’absence volontaire de toute expressivité de l’individu, au regard dissimulé. Or, si cet exemple démontre bien la manière dont cette non-expressivité de tout affect peut être l’un des enjeux majeurs de la photographie contemporaine, il n’exclut pas pour autant toute tentative de lecture, ou de lisibilité d’une expérience particulière qui nous unit au lieu,

---

<sup>902</sup> Dean INKSTER, « " Sans titre " : pour une approche de l’œuvre photographique de Valérie Jouve », in *Valérie Jouve*, Paris, Hazan, 1998, p. 92.

<sup>903</sup> Id. Et ainsi l’auteur de préciser que : « Ce n’est pas le processus mécanique d’enregistrement du réel sur une surface photosensible qui permet en soi à une telle lecture d’avoir lieu, mais son aptitude à produire du sens indépendamment d’un référent. Et c’est cette aptitude qui nous permet de lire et d’interpréter ledit référent (ce qui est cadré et ce qui est au-delà du cadre) comme étant doté d’une signification, que celle-ci énonce sa propre limite, qu’elle soit le signe-limite d’un énoncé ou celui plus socialement déterminé de l’habitat. *Ibid.* p. 94.

dès lors où « l'expérience du lieu et le lieu de l'expérience se retirent dans une image en devenir. »<sup>904</sup> La lecture que nous propose de telles images, nous invite à partager cette expérience qu'Inkster définit comme celle d'un « être-sans-lieu », c'est-à-dire celle où nous sommes conscients d'être étrangers à nous mêmes, sensation selon laquelle nous ressentons : « étrangement le fait que nous sommes, littéralement photo-graphiés. »<sup>905</sup> Le résultat induit alors cette « tendance à nous sentir bien davantage concernés par l'identité sociale, l'identité de classe de ces personnages immobiles et solitaires semblant se détacher de l'omniprésence du mouvement urbain. »<sup>906</sup>



118. Valérie Jouve, *Sans titre*, extrait de la série *Les personnages*, Tirage couleur d'après négatif, 100 x 130 cm, 1991-1995

119. Valérie Jouve, *Sans titre*, extrait de la série *Les figures*, Tirage couleur d'après négatif, 170 x 210 cm, 1995 - 1996

Ces images insistent également sur l'importance que la figure du non-lieu peut exercer au sein de la représentation du paysage urbain contemporain. Ces deux portraits ne trouvent ni lieu ni cadre de représentation en plein cœur névralgique de la ville, mais bien au sein d'un paysage en bordure périphérique, une périphérie qui se constitue comme décor de fond, anonyme comme ces personnages. L'espace périphérique s'apparente à « l'horizon à partir duquel on entre dans la ville. [...] La périphérie est ainsi le seuil à travers lequel, dans sa quête d'elle-même, la société

<sup>904</sup> *Ibid.*

<sup>905</sup> *Ibid.*

<sup>906</sup> Et L'auteur finalement de conclure comme suit : « Encore un fois, les photographies de Valérie Jouve ne se contentent pas de répéter l'expérience de l'aliénation urbaine car ce qui fait retour en elle, au titre de « tout juste passé », ce n'est pas seulement la perte de capacité de la photographie à véhiculer le sens, mais celle de l'espace urbain lui-même. Tentatives de se réveiller dans la pénombre de l'instant vécu, elles nous font ressentir la difficulté qu'il y a à appréhender le fait que le domaine urbain ne porte plus, aujourd'hui, d'aspirations à l'expérience individuelle et collective comme il a pu le faire auparavant. Ces aspirations autont finalement été absorbées par la dématérialisation croissante de l'espace dominant des réseaux électroniques, de la technologie des médias et du marketing global. » *Ibid.* pp. 102-104

contemporaine manifeste son autorité et ce faisant la révèle comme son propre nihilisme », si bien que nous nous confrontons dès lors à l'impossibilité de distinguer la ville de sa périphérie, « entre l'urbain et ses limites, sans omettre bien sûr ce qui s'étend au-delà d'elles : la nature qu'elle érode. »<sup>907</sup>

### 3.2. L'ultime Eden.

Poursuivons notre propos à partir de cette question d'une nature « érodée » évoquée précédemment vis-à-vis de ces espaces dans lesquels les personnages photographiés par Valérie Jouve trouvent lieu de représentation. Aussi étrange et angoissante que peut être la sensation produite par ces espaces urbains – que l'on peut se réserver de qualifier ici comme espaces d'entre-deux, c'est-à-dire des espaces situés généralement à la lisière de la ville – ils peuvent être apparentés dans ce cas précis à des non-lieux bien spécifiques dans la mesure où ils ne constituent pas en soi des centres structurés à partir de réseaux de transit qu'un individu est censé traverser pour rejoindre un lieu à un autre, comme pu le théoriser Marc Augé. Il s'agit plutôt d'espaces qui ne consignent ou ne créent ni liaisons, ni histoires humaines vouées à perdurer.

Ce point de vue est d'ailleurs confirmé par le géographe Milton Santos pour lequel la structure de ces espaces et des relations qui peuvent y être tissées n'est que le reflet de celles des territoires urbains contemporains :

« [...] les villes actuelles, ouvertes à tous les vents du monde, n'en sont pas moins individualisées. Ces lieux, avec leur gamme infinie de situations, sont l'usine de relations nombreuses, fréquentes et denses. [...] La ville est le lieu où il y a plus de mobilité et de rencontres. L'anarchie actuelle de la grande ville lui assure un nombre plus grand de déplacements, tandis que la génération de relations interpersonnelles est plus intense. »<sup>908</sup>

---

<sup>907</sup> *Ibid*, p. 100.

<sup>908</sup> Je traduis : « [...] as cidades atuais, sobretudo as metrópoles, abertas a todos os ventos do mundo, não são menos individualizadas. Esses lugares, com a sua gama infinita de situações, são a fábrica de relações numerosas, frequentes e densas. [...] A cidade é o lugar onde há mais mobilidade e mais encontros. A anarquia atual da cidade grande lhe assegura um maior número de deslocamentos, enquanto a geração de relações interpessoais é ainda mais intensa. » Cf. Milton Santos, « O lugar e o cotidiano » in *A natureza do espaço*, São Paulo, HUCITEC, 1999, p. 255. Or, si la ville reste un espace qui garanti un nombre considérable de ces déplacements internes, elle n'en reste pas moins le lieu d'une « pression humaine » intense, soulevée par le géographe Gaston Berger en 1964. Cf. Gaston Berger, *Phénoménologie du temps et prospective*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 249 - 250. Berger note qu'elle trouve déjà sa source dans des espaces de plus en plus restreints, qui agissent selon Milton



Ainsi, ce qui résulte d'un paysage urbain « sans histoire » est commenté de manière pertinente par l'écrivain Jean-Christophe Bailly, pour lequel ce phénomène trouverait son explication dans la perte même de la ville :

« En étendant sans cesse son emprise et jusqu'au-delà d'elle-même par les voies et les accès qui la relie aux autres villes, la ville en est venue, et ce n'est pas une surprise pour personne, à se perdre, mais comme on se perdrait dans un bois qu'on a soi-même planté. [...] Ce paysage, car c'est en est un, ce paysage abandonné est notre paysage. De quelque manière et à quelque échelle qu'on aborde, il s'impose comme une masse composite aux traits flous et aux prises incertaines. Il a beau avoir été programmé, décrit, appréhendé, tout se passe comme si aux grosses flèches des schémas directeurs il répondait par la multitude de flèches d'un jeu de piste morcelé et insaisissable. »<sup>909</sup>

Précisons néanmoins, comme le recommande Renato Fernandes Junior, le fait que « Le non-lieu ne construit pas de liens traditionnels de l'identité, mais des relations pragmatiques avec des individus pris comme clients, passagers, usagers, écouteurs. »<sup>910</sup> Cela ne signifie pas néanmoins qu'il reste maintenu dans son entière neutralité, enclavé dans un réseau dense de circulation urbaine. Bien au contraire, le non-lieu est : « l'espace de l'identification, tenant en laisse les discontinuités et les déplacements qui marquent l'expérience sociale des sujets contemporains. »<sup>911</sup> En ce sens, leurs représentations photographiques viennent palier en quelque sorte un manque, celui qui donne justement lieu dans l'image, et par extension, nourrit une mémoire « reconnue » et intégrée dans la sphère publique, lorsque celles-ci finissent elles-mêmes par être exposées sur les cimaises des institutions culturelles, exhibées sur les cimaises du musée. Ceci fut le cas en 2006 de l'exposition *Les peintres de la vie moderne* présentée au Centre Georges Pompidou, offrant ainsi au public une sélection d'œuvres extraites de la collection photographique de la Caisse des dépôts et

---

Santos, dès lors comme « un facteur de changement qualitatif et rapide des relations sociales dans le monde contemporain. » Je traduis : « um fator de mudança qualitativa e rápida das relações sociais no mundo contemporâneo. » *Id.*

<sup>909</sup> Cf. Jean-Christophe BAILLY, extrait d'un texte présenté par l'auteur lors de son intervention aux « Rendez-vous de l'architecture » au parc de la Vilette le 3 octobre 1997. Article disponible sur le site : <http://remue.net/cont/bailly.html>

<sup>910</sup> Je traduis : « O não-lugar não constrói laços tradicionais de identidade, mas relações pragmáticas com indivíduos tomados como clientes, passageiros, usuários, ouvintes. » Cf. Renato FERNANDES JUNIOR, *op.cit.*, pp. 178-179.

<sup>911</sup> Je traduis : O não-lugar é o espaço da identificação, atrelada a descontinuidades e deslocamentos que marcam a experiência social dos sujeitos contemporâneos. » *Id.*

Consignations. Ou encore celui de la sélection présentée chaque année au Musée d'Art de São Paulo venant enrichir les fonds de la fameuse collection MASP/Pirelli.

Ce qui vient constituer la source d'une « tension solitaire » née de la confrontation entre l'espace interne et externe de la ville se retrouve d'autre part dans le processus de création de l'œuvre, et plus précisément d'une œuvre dite « participative. »<sup>912</sup> Celle-ci invite dès lors le spectateur à évoluer au sein de son espace, circonscrite et contrainte aux limites des murs mêmes de l'enceinte d'exposition de l'institution qui la reçoit. C'est l'exemple de l'installation d'Hélio Oiticica intitulée *Eden*, ayant aussi pour titre *The Whitechapel experience*, crée comme son nom l'indique, à la Whitechapel Gallery de Londres en 1969, et dont la photographie suivante nous offre une vue générale [Fig. 120]. Si la question de la solitude trouve son lieu dans la possibilité pertinente du retrait – permettant ainsi à chacun de s'isoler, de se dissimuler du regard d'autrui – c'est aussi retrouver dans l'espace clos d'une simple tente celui de son propre moi intérieur.<sup>913</sup>



120. Helio Oiticica, *Eden*, vue d'ensemble de l'installation.  
Londres, Whitechapel Gallery

<sup>912</sup> Ainsi, Renato Fernandes Junior estime que le non-lieu, en tant que concept se référant aux espaces pensés avant tout dans une logique de circulation et de transition des individus dans l'espace interne et externe à la cité, reste aussi le lieu garant d'une « tension solitaire. » Que faut-il alors comprendre au travers de cette tension solitaire ? Non seulement par ce que l'expérience quotidienne de tels lieux, tout en s'incluant dans l'espace collectif de la ville reste majoritairement individuelle, mais aussi dans la mesure où le non-lieu s'oppose au lieu de la manière suivante. Comme nous l'expose l'auteur, autant : « Le lieu donne racine et identifie, augmentant la dimension grégaire ; le non-lieu déterritorialise et permet les particularismes, rendant possible la dimension solitaire et autiste de l'individu. Le lieu rend plus fort les sentiments d'appartenance et quelque chose qui lui est extérieure et antérieure, la culture, les traditions, la nation – espace de mémoire enracinée. Le non-lieu, en déterritorisant l'expérience de l'individu, intuite la possibilité et la nécessité de revenir à soi-même, ouvrant les possibilités pour la configuration de la subjectivité. » Je traduis : « O lugar enraiza e identifica, fortalecendo a dimensão gregária ; o não-lugar desterritorializa e permite os particularismos, possibilitando o dimensão solitária e autista do indivíduo. O lugar fortalece os sentimentos de pertencimento a algo que lhe é exterior e anterior, a cultura, as tradições, a nação – espaço da memória enraizada. O não-lugar, ao desterritorializar a experiência do indivíduo, institui a possibilidade e a necessidade de voltar-se sobre si próprio, abrindo possibilidades para a configuração da subjectividade. » in *Ibid.*

<sup>913</sup> Je traduis : « todas as experiências humanas estão permitidas – humano enquanto possibilidade da especie humana » in *Ibid.* p. 188.

Mais *Eden* est aussi un manifeste d'une œuvre conçue comme un « campus expérimental » où : « toutes les expériences humaines sont permises – humain en tant que possibilité de l'espèce humaine. »<sup>914</sup> Plus qu'un espace dédié à la redécouverte de l'expérience humaine, celle proposée par *Eden* recouvre ici toute sa dimension mystique, transcendante. Cet espace est alors décrit par l'artiste comme : « une sorte de lieu mythique pour les sensations, pour les actions, pour l'exécution des choses et la construction du cosmos intérieur de chacun – pour cela, les propositions "ouvertes" sont données, même jusqu'aux matériaux bruts et crus pour "faire des choses" que le participant sera capable de réaliser. »<sup>915</sup>

Cette installation attire aussi notre attention par le fait où une telle expérience ravive notre problématique relative à la représentation spécifique de la saudade au sein du paysage contemporain. Et cela dans la mesure où l'évocation d'un paradis édénique endosse ici tout son caractère dynamique, voire jouissif, approuvé au moment même où se présente sa sensation. C'est la mise en application d'une pensée « organique » de l'œuvre structurée et composée à partir de ce que Oiticica nomme des « cellules germinatives »<sup>916</sup>, réunissant en un seul périmètre plusieurs espaces distincts dans lesquels « l'imagination, les sensations et la pensée se libèrent [...] de telle manière que le plus important est l'effet de non- adaptation produit par la fantaisie des participants. »<sup>917</sup> Si le fait de mentionner ce projet d'installation d'Hélio Oiticica peut apparaître quelque peu surprenant, ce choix s'explique ainsi dans cette dernière citation. En effet, tenter de relier la saudade vis-à-vis de son application spatiale photographique, revient à considérer alors toute l'importance que peut revêtir la sensation produite non seulement comme moyen libérateur de la pensée, mais encore en tant qu'élément moteur de l'imagination.

En ce sens, c'est défendre ici l'idée, poursuivie dans les pages suivantes, selon laquelle ce sentiment ne peut se satisfaire de trouver dans l'image photographique

---

<sup>914</sup> Je traduis : « Um campus experimental, uma especie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas – humano enquanto possibilidade da espécie humana. » Cf. Helio Oiticica, in Luciano Figueiredo [org.] *Hélio Oiticica Aspira ao Grande Labirinto, seleção de textos [1954 -1969]*, cité in Celso Favaretto, *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, EDUSP/ FAPESP, 2000, p. 185.

<sup>915</sup> Je traduis : É uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção de cosmo interior de cada um – por isso, proposições « abertas » são dadas e até mesmo materiais brutos e crus para « fazer coisas » que o participante será capaz de realizar. » *Id.*

<sup>916</sup> Je traduis : « O Eden, diz Oiticica, é o projeto de um « contexto para o comportamento, para a vida », as idéias de reprodução, multiplicação e crescimento são operadores de uma experimentação coletiva, imaginada como « comunidade germinativa ». *Ibid.*

<sup>917</sup> Je traduis : « Todos os lugares do Eden são projetados como « células germinativas », em que a imaginação, as sensações e o pensamento se libertam [...] de modo que o mais importante é o efeito de não-ambientação produzido pela fantasia dos participantes. » *Ibid.*, p. 186.

un unique espace de représentation actualisé qui se réfère au passé. C'est comprendre au contraire comment cet espace lui-même peut conjointement stimuler et éveiller – autant chez le photographe qui pense et produit un image que le lecteur potentiel qui la reçoit –, une sensation visuelle quasi tactile, *haptique*, telle que nous pouvons la ressentir dans cette photographie de Michel Campeau extraite de sa série *Humus*. Une situation où le photographe, vêtu de noir, est représenté allongé sur un sol aride, asséché, craquelé, au milieu d'un espace difficilement identifiable [Fig. 121].



121. Michel Campeau, *Sans titre*, extrait de la série *Humus*, 2001

Si cette photographie reste *sans titre*, n'est-ce-pas renforcer même son interprétation cette sensation dont le potentiel agissant semble être contenu sur la surface plane de l'image ? Nous annonçons cette idée en référence à l'argument défendu par Bernard Berenson selon lequel l'espace pictural bidimensionnel contiendrait certaines valeurs tactiles qui viendraient ainsi créer une troisième dimension, quant à elle, illusionniste :

« À présent, la peinture est un art dont les objectifs consistent à donner une impression constante de réalité artistique avec seulement deux dimensions. Le peintre doit, pourtant, faire consciemment ce que nous faisons faire inconsciemment – construire sa troisième dimension. Et il peut accomplir sa tâche si nous accomplissons la nôtre, en donnant aux impressions rétiniennes des valeurs tactiles. Sa première affaire, néanmoins, est d'éveiller le sens tactile pour lequel je dois avoir l'illusion d'être capable de toucher une figure. »<sup>918</sup>

---

<sup>918</sup> Et l'auteur de préciser son propos en commentant les effets de cette illusion de la manière suivante : « Je dois avoir l'illusion de dévier les sensations musculaires au sein de ma paume et doigts correspondant aux projections variées de cette figure, avant que je puisse le prendre pour réel, et le laisser m'affecter de manière permanente. Ceci induit que l'essentiel de l'art de peindre – distinct de l'art de la couleur, je prie le lecteur d'observer –

Vouloir toucher une figure plane, en absorber tout son contenu expressif suscitant au sein de notre conscience, et réactivant cette saudade par le biais de notre imagination, n'aurait-il pas pour seule finalité celle de transcender ce sentiment afin de nous mener vers un ultime possible métaphysique, assimilable au sublime. C'est ce que nous allons tenter de percevoir dans les exemples de postures, projets et démarches, dont le corpus vient réactualiser la possibilité. Ce point par une photographie bien étrange. Étrange étant donné qu'elle semble être « vidée » en quelque sorte de son contenu, son espace réduit à sa plus simple représentation, minimale, transposant dès lors cette solitude en une véritable absence. Pour autant, cette absence provoque paradoxalement ce vide et produit alors ce que nous pourrions déterminer comme une « inquiétante étrangeté » de son objet photographique, c'est-à-dire un sentiment qui émane « du silence, de la solitude, de l'obscurité », et que Sigmund Freud a associé à « l'angoisse infantile qui ne disparaît pas toute entière chez la plupart des hommes. »<sup>919</sup>921

Il s'agit donc d'une photographie intitulée *Chaise avec parapluie* [*Cadeira com guarda chuva*], composée par German Lorca en 1951 [Fig. 122]. En dépit de sa relative simplicité – qui rappelle les arrangements surréalistes des décors peints par Giorgio De Chirico – cette photographie insiste bien également sur cette capacité poïétique du vide particulièrement évocatrice. Elle confirme déjà cette économie narrative face à une certaine tendance accumulant le plus possible de référents afin de garantir son efficacité expressive. Cette scène, au contraire, parvient à générer un climat pertinemment dérangent, puisque : « Tout objet n'est plus ici objet de reconnaissance : il devient objet de stupeur. [...] L'ordre selon lequel cet objet se dispose au regard apparaît énigmatique [...] Car c'est bien de cet écart de la représentation du réel, en tant qu'il est minimal et ne porte pas atteinte à la crédibilité du représenté, que naît l'étrangeté. Il n'y a d'inquiétude que dans la mesure où le réel est expressément posé comme tel et que sa figuration ne représente qu'une déviance, la plus petite possible. »<sup>920</sup>

---

consiste, en quelque sorte, à stimuler notre conscience des valeurs tactiles, puisque la peinture doit avoir finalement plus de pouvoir que l'objet représenté, pour provoquer notre imagination tactile. » Cf. Bernard BERENSON, *Les peintres italiens de la Renaissance*. Paris, Jacques Schiffrin, 1926, p.115.

<sup>919</sup> Cf. Sigmund Freud, « Das Unheimlich » [1919], in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. Marie Bonaparte et Mme E. Marty. Paris, Col. Idées, NRF/Gallimard, 1971, p. 210.

<sup>920</sup> Cf. Jean CLAIR, « De la métaphysique à l'« inquiétante étrangeté », in *Malinconia*. Paris, col. Arts et artistes, Gallimard, 1996, p. 63 - 74. Nous relevons ici de plus une réflexion pertinente de l'auteur vis-à-vis du rapport que Giorgio de Chirico pu entretenir vis-à-vis du paysage, dont la représentation peut elle-même devenir anxiogène. Autant la représentation classique du paysage se devait d'inclure quelques figures humaines, elle finit par se



122. German Lorca, *Cadeira com guarda chuva*, 1951. Tirage argentique.

Il pourrait paraître néanmoins fortuit d'accorder ici une valeur particulière au vide et à l'absence, d'autant plus que leur présence dans l'image photographique tend paradoxalement à s'opposer à notre quête initiale qui n'a cessé *a priori* de chercher à comprendre et à analyser selon quelles modalités la saudade pouvait-elle aussi bien trouver lieu de représentation que de constituer un régime iconographique propre. C'est justement au cœur de ce paradoxe que notre quête vient atteindre son but ultime, c'est-à-dire comprendre comment exprimer et signifier un sentiment si dense et complexe à partir du « peu », sinon du rien. Cette inquiétude reste d'autant d'actualité que cette absence – donnée en tant que possibilité de l'être à se dissimuler –, tend à s'intensifier lorsque nous nous retrouvons submergés au sein d'un environnement principalement urbain, dense et complexe, où la diffusion d'informations et les dispositifs de surveillance visent à exercer un pouvoir de contrôle toujours plus accru.

Ce pouvoir d'*auto-dissimulation* est ainsi invoqué et exploré à travers cet exemple d'installation de Rubens Mano, intitulée *Détecteur d'absences* [*Detetor de ausências*] conçue dans le cadre du projet Art-Ville [*Arte-cidade*] mis en œuvre dans la ville de São Paulo en 1994 [Fig. 123]. Elle est ainsi composée de deux projecteurs de lumière à forte intensité, disposés de part et d'autre de l'un des plus anciens viaducs

---

transformer chez le peintre comme un agencement de figures devenus objets étrangers les uns aux autres. Car autant : « la mélancolie des vues urbaines, que De Chirico croit apercevoir dans "la géométrie des usines, des ateliers et des hautes cheminées comme dans la nostalgie des gares", n'est autre que la manifestation d'un refoulé, la résurgence d'un paysage classique sous le déguisement d'une cité moderne », celle-ci vient s'immiscer également sous « l'apparence rassurante d'une perspective traditionnelle que se propose à l'œil un espace en réalité insolite, analogue à ces lieux capables de susciter en nous, dit Freud, « la détresse de maints états oniriques. » *Id.*, p.73

de la mégapole, le *Viaduc du thé* [*Viaduto do chá*], et illumine ainsi chaque piéton qui le traverse. Ce dispositif rend ainsi visible, le temps d'un passage furtif, une présence éphémère déjà évanouie dans l'ombre. Nous pouvons également citer dans ce cadre un dernier exemple, concernant une photographie de Todd Eberle prise dans la ville de Brasilia représentant une vue nocturne de l'esplanade des ministères depuis la gare routière [Fig. 124].



123. Rubens Mano, *Detetor de ausências*, 1994. Installation conçue pour le projet arte-cidade de la ville de São Paulo



124. Todd Eberle, *Esplanada dos Ministerios e estação rodoviária, Brasilia*, 1998, 127 x 152,4cm, c-print digital

Deux sites réunis en une seule image, elle-même scindée en deux parties distinctes, traversée par une fine ligne d'éclairage médiane : la partie supérieure de l'image nous montre l'esplanade monumentale plongée dans une obscurité quasi totale, d'où ne restent visibles que les immeubles et monuments symboliques (de par leur fonction au sein de la cité) ; la partie inférieure de l'image, représentant une gare routière entièrement déserte, reste, quant à elle, fortement éclairée. Le traitement contrasté de cet éclairage entre ces deux lieux révèle ici une vue nocturne d'une ville vide de ses habitants, et dont l'absence totale fait de ces lieux architecturés l'unique objet désincarné de cette photographie, qui retrouve sa complète visibilité structurale.

Si le vide reste prédominant, cette représentation n'évite pas néanmoins un type d'espace dans lequel Jean-Claude Lemagny perçoit ce qu'il désigne comme une « étendue rêveuse », dans un article paru dans les Cahiers de la Photographie dédié à la question du territoire. En quoi cette étendue peut-elle bien consister ? Cette étendue



n'est pas un espace concret au demeurant, tangible et matériel, ni « un aspect de la matière rêveuse » mais trouve son lieu figuratif précis dans « l'empire immense et mouvant de l'imaginaire. »<sup>921</sup> Toutefois :

« Elle ne se confond pas avec d'autres sortes d'espaces où se déploie aussi notre imagination. Elle n'est pas un espace dynamique, parcouru d'élans et de vitesses; elle n'est pas un espace stagnant et profond comme l'eau morte dont Gaston Bachelard a su si bien décrire les propriétés poétiques. [...] Elle est proprement espace, vide, partie de vide entre des choses, pas toujours nettement mais toujours évidemment délimitée par des objets. Et ce qui caractérise d'abord cette étendue rêveuse – aussi diverse soit-elle – c'est d'être habitée, hantée, par un esprit invisible, l'esprit du lieu, *genius loci*. »<sup>922</sup>

Nous poursuivons à présent notre analyse à partir de ce caractère fantomatique tant nombreux sont les exemples de représentation photographique du paysage contemporain qui semblent être tout particulièrement hantés de son halo. Nous associons ainsi sa présence à cette « étendue rêveuse » au beau milieu des espaces vides qu'ils nous délivrent. Que ces espaces se rapportent à la représentation d'espaces urbains, naturels, ou comme nous le verront dans les pages suivantes, dans un type de représentation d'espaces donnés comme réels, mais dont le traitement résulte d'interventions techniques originales, l'espace contenu par ces paysages ne finit-il pas par en faire le reflet de notre propre espace intérieur ? Un reflet qui réitère ainsi, à deux siècles de distance, cette pensée du paysage romantique partagée entre une perception phénoménologique et sensible de la nature, et une appréhension quasi *mystique* de ses effets sur l'homme. Ainsi, comme pu le décrire Julien Gracq au début du parcours qu'il nous donne à suivre dans son roman *La forme d'une ville*, cette appréhension du lieu finit par créer une sensation contradictoire : « L'ancienne ville – l'ancienne vie – et la nouvelle se superposent dans mon esprit plutôt qu'elles ne se succèdent dans le temps : il s'établit de l'une à l'autre une circulation intemporelle qui libère le souvenir de toute mélancolie et de toute pesanteur ; le

---

<sup>921</sup> Jean-Claude LEMAGNY, « *Genius loci ou l'étendue rêveuse* », in *Cahiers de la photographie* n°14, « Le territoire », p. 87.

<sup>922</sup> *Id.*



sentiment d'une référence décrochée de la durée projetée vers l'avant et amalgame au présent les images du passé au lieu de tirer l'esprit vers l'arrière. »<sup>923</sup>

Ce sentiment diffère ainsi, par ses intentions, de cette conception typiquement romantique de la nature dans la mesure où sa source s'apparente à une faille, une dissolution flagrante des frontières qui séparent l'être de son milieu. Même si celui-ci « dans sa réalité à la fois sensible et factuelle, ignore les substances intrinsèques et les identités propres ; il ne connaît que des flux de relations, qui lient indissolublement les sujets aux objets, et ceux-ci comme ceux-là entre eux. »<sup>924</sup> Néanmoins, comme le souligne Maria Cristina Batalha :

« La dissolution des frontières entre le sujet et son environnement provoque, en même temps, la dissolution de l'ordre temporel, linéaire, et le paysage recrée ici les liens perdus avec le cadre et le temps originaires et immémoriaux. Le paysage protéiforme et ses transformations successives créent un pont entre le présent et le passé, entre le mythe et la réalité. »<sup>925</sup>

Nous effectuons ici un parcours inverse, en partant de l'espace urbain vers l'espace naturel, en initiant notre propos autour de deux œuvres extraites d'une série intitulée *Nocturnes* [*Noturnos*], réalisée par le photographe Cássio Vasconcelos, à l'aide d'un appareil polaroïd, et conçue tout au long d'une série d'une déambulation nocturne à travers différents quartiers de São Paulo, sur une durée de quatre ans. Nous avons ici choisi deux photographies de sites qui rendent compte de nouveau de deux situations différentes. Le premier d'entre eux représente un bâtiment public recouvert d'un filet de protection [Fig. 125]. Le second, quant à lui, se rapporte à un cimetière situé en plein centre ville, et nommé Araça [Fig. 126]. Cette longue déambulation citadine éprouvée et mise en œuvre par la recherche photographique de Vasconcelos peut être comparée à ce que le géographe Milton Santos estime être

---

<sup>923</sup> Ainsi, c'est par cette sensation légère que l'auteur peut alors prendre conscience du poids de ce qu'il nomme une « complaisance aux souvenirs », dont il reconnaît néanmoins l'importance lorsqu'il avoue qu'il lui : « arrive comme à tout autre de faire sa part » et qu'il désirerait « absente de ces pages. » Julien GRACQ, *La forme d'une ville*. Paris, José Corti, 1985, p. 9.

<sup>924</sup> Augustin BERQUE, *Médiance de milieux en paysage*. Montpellier, GIP RECLUS, 1990, p. 40.

<sup>925</sup> Maria Cristina BATALHA, « Le paysage dans Demônios d'Aluísio Azevedo : une troisième rive du naturalisme », in *Paysages de la lusophonie*. Paris, Centre de recherche sur les pays lusophones – CREPAL, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009, p.117.

une *trans-individualité* qui résulte d'une construction établie à partir « des relations interhumaines qui incluent l'usage des techniques et des objets techniques. »<sup>926</sup>



125. Cássio Vasconcelos, *Praça da Sé #3*. 5-2000

126. Cássio Vasconcelos, *Cemiterio do Araça #2*. 10-2001

Si cette notion définie initialement par Gilbert Simondon était incluse, entre-autre, dans un discours qui critiquait les liens assujettissant les nouveaux réseaux de communication face au pouvoir politique, force est de constater que ces deux exemples choisis, tout comme toute la série dans son intégralité, démontrent bien, par leur aspect géographique fragmenté, la manière dont la propre « territorialité est également transindividualité », et l'isolement nocturne du photographe dans la ville n'est alors pas autre chose que l'affirmation d'une posture qui éclaire implicitement la façon dont « le cloisonnement de l'interaction humaine dans l'espace [...] est autant un aspect de la territorialité que de la transindividualité. »<sup>927</sup>

Pour autant, ce que nous remarquons plus précisément ici nous conduit à traiter d'un dernier aspect de ce lien unissant non-seulement l'individu à son espace environnant – mais aussi la présence de la *saudade* inoculée dans un certain type de

<sup>926</sup> Je traduis : « Essa transindividualidade [...] é constituída pelas relações inter-humanas que incluem o uso das técnicas e dos objetos técnicos. » Cf. Milton SANTOS, « O lugar e o cotidiano » in *A natureza do espaço*, *op.cit.*, p. 254. La notion de transindividualité apparaît donc pour la première fois dans la thèse soutenue par Gilbert Simondon en 1958. Initialement publiée en deux tomes en 1964, pour le premier tome intitulé *L'individu et sa genèse physico-biologique* et en 1989, pour le second, intitulé *L'individuation psychique et collective* (1989), je revoie le lecteur vers l'édition vers la publication de ce second volume paru en 2007 aux Éditions Aubier.

<sup>927</sup> Je traduis : « A territorialidade é, igualmente, transindividualidade, e a compartimentação da interação humana no espaço (...) é tanto um aspecto da territorialidade como da transindividualidade. » *Id.*, p. 254.

paysage photographique contemporain –, souligne la relation que l'être entretient vis-à-vis d'un type d'espace que Milton Santos nomme pratico- inerte. Il s'agit d'un espace qui consigne en lui-même « les cristallisations de l'expérience passée, de l'individu et de la société, corporisées en formes sociales, et aussi en configurations spatiales et paysages. »<sup>928</sup> Inclue non seulement dans un contexte naturel, tel que peut le constituer le jardin, par exemple, cette forme reste lisible de façon évidente dans le paysage clos de ce cimetière.

Si le paysage constitue l'objet privilégié du photographe, celui-ci continua en revanche de rencontrer, au travers de cette série, la possibilité de transposer l'aspect profondément documentaire de cette démarche photographique en lui adjoignant un caractère typiquement artistique, pictural, et fortement graphique de surcroît. C'est pourquoi, comme le remarque Nelson Brissac Peixoto : « Un déplacement essentiel intervient ici : la signification de ces monuments n'est plus inscrite directement dans le paysage mais dans l'image. Cássio Vasconcelos est un photographe radicalement contemporain : son point de départ – sa réalité première – est le propre monde des images. »<sup>929</sup> Il parvient tout particulièrement à ce but par le traitement saturé de la couleur par de fortes valeurs de contrastes complémentaires (simultanément dû à l'usage de la pellicule polaroid, mais aussi par un éclairage extérieur artificiel, modifié à l'aide de projecteurs et de filtres colorés) qui confèrent à chacun des tirages un aspect qui n'est pas sans évoquer celui de certaines anciennes photographies peintes. Un caractère dont l'effet s'accroît d'autant plus via le tirage imprimé sur papier obtenu par jets d'encre.

---

<sup>928</sup> Je traduis : « A relação do sujeito com o práctico-inerte inclui a relação com o espaço. O práctico-inerte é uma expressão introduzida por Sartre, para significar as cristalizações da experiência passada, do indivíduo e da sociedade, corporificadas em formas sociais e, também, em configurações espaciais e paisagens. » *Ibid.*, p. 254. La mention de cette notion fait référence à l'expression utilisée par Jean-Paul Sartre dans la Critique de la raison dialectique. Le « pratico-inerte » renvoie vers un milieu – en tant qu'unité extérieure corrélative à l'expérience du travail sur la matière –, dans lequel les hommes agissent sous l'empire de la matière ouvrée, du monde façonné par le travail, des activités réglées par le collectif, assujéti à un effet de « sérialité » qui finit ainsi par transformer les individus en des multiplicités humaines, en les configurant comme autant d'éléments interchangeables. Néanmoins, ce que Sartre nomme "l'enfer du pratico-inerte" en sonnant l'alarme sur les dérives d'une pensée de la productivité, nous renseigne sur la manière dont ce milieu finit par agir sur la propre activité des individus perdant progressivement le contrôle sur ce qu'ils produisent. Nous pensons ici à un renouvellement de cette thématique dans la représentation contemporaine du paysage et des effets dévastateurs que l'homme exerce sur son milieu naturel, le transformant irremédiablement en un espace dévasté et chaotique. Comme nous le constaterons en fin de chapitre, d'autres exemples d'œuvres tentent, au contraire de trouver dans l'espace de l'image, l'ultime – et utopique – retour à la nature, et la croyance à un nouvel Eden pour le moins sublimé. Cf. Jean-Paul SARTRE, "De la praxis individuelle au pratico-inerte", in *Critique de la raison dialectique*. Paris, Gallimard, Tome 1958, p. 219 - 220.

<sup>929</sup> Je traduis : « Um deslocamento essencial está correndo aqui : o significado desses monumentos não está mais inscrito diretamente na paisagem, mas na imagens. Cassio Vasconcelos é um fotógrafo radicalmente contemporâneo : seu ponto de partida – sua realidade primeira – é o próprio mundo das imagens. » Nelson BRISSAC PEIXOTO, « janelas, estátuas » in *Paisagens urbanas*. São Paulo, SENAC, 2004, p. 137.

Cette approche produit alors un climat étrange venant modifier profondément la perception que nous pouvons avoir d'une ville, ici déserte, vidée de toute présence humaine. *Nocturnes* est un projet dont les représentations sont partagées entre désolation et vision futuriste. Les divers portraits urbains qu'il dépeint nous plongent parfois dans une sensation lugubre, voire un sentiment mortifère. C'est donc dans l'intégralité de cette série que s'esquisse tout le paradoxe des images de Cássio Vasconcelos puisqu'elles traitent de faire de la photographie, qui en principe appartient au monde réel – toujours utilisée comme preuve documentaire, évidence de réalité –, être un portrait d'un temps archaïque, mythique. [...] Elles fonctionnent comme un voile, mettant en évidence le mystère qui les enveloppe. »<sup>930</sup>

Ainsi le filet de mailles dissimulant la façade de cet immeuble agit dès lors comme un catafalque recouvrant un corps éteint, teinté de tonalités verdâtres et jaunâtres, tandis que les tombes du cimetière sont teintées d'un voile de lumière rouge, soulignant ici le climat angoissant de ce lieu où s'amoncellent statues de saints et Christ crucifié, le tout composant une scénographie baroque d'une douleur tue à jamais. Ces lieux de mémoire consignent néanmoins en eux une part de cette étendue rêveuse commentée précédemment. Cette part reste justement manifeste dans cette série non seulement par l'absence même de la figure humaine, mais aussi par la puissance évocatrice de ses artefacts. Dès lors, comme le souligne Jean- Claude Lemagny :

« Les choses poétiques ne se passent plus par rencontre et oppositions mais par une qualité de l'espace ou tout objet peut trouver son lieu. [...] Tout ce qui s'y trouve, tout ce qui s'y passe, et qui n'a souvent rien de bien extraordinaire ni d'effrayant, appartient au mystère, lui est consubstantiel. De ce pays du mystère nous sommes menés à dire qu'il est celui de la mort, puisqu'il est un au-delà et que nous ne connaissons pas d'autres alternatives que la vie et la mort. »<sup>931</sup>

---

<sup>930</sup> Je traduis : « elas tratam de fazer a fotografia, que em princípio pertence ao mundo real – usada sempre como prova documental, evidência de realidade –, ser um retrato de um tempo arcaico, mítico. [...] Funcionam como um véu, evidenciando o mistério que as envolve. » *Id.*, p. 140.

<sup>931</sup> Jean-Claude LEMAGNY, op.cit., p. 87. Et l'auteur d'estimer ainsi que » Ce qui est vide est pourtant poétiquement habité. Ce qui est visible est cependant rêvé. Ce qui s'offre au regard de tous, de façon contingente, est néanmoins ressenti comme le secret de chacun. Ce qui est dans le présent semble appartenir aussi au passé, et donc à la mort, comme les lieux préservés de nos souvenirs. » *Id.*, p. 94.

Si nous nous sommes concentrés, jusqu'alors, sur quelques aspects relatifs aux questions de la solitude et de l'absence pouvant évoquer le sentiment de saudade dans sa représentation photographique contemporaine, nous allons dorénavant aborder l'ultime question qui viendra ainsi conclure notre étude. Nous apprécierons tout particulièrement comment la mer, comme la montagne, peuvent ainsi en constituer deux figures qui viennent ainsi jouer un rôle agissant en tant qu'éléments symboliques vis-à-vis de la distance qui nous sépare d'un lieu affectif, un lieu à la fois topographique et sentimental. C'est à partir de cette expérience de la séparation, et par extension celle du voyage, que le paysage endosse alors sa fonction la plus contradictoire, celle d'un véritable dépaysement.

Néanmoins, il serait incomplet de relater du sentiment de saudade dans sa dimension nostalgique en omettant une autre source toute aussi importante, nous aidant à poursuivre notre propos, même si les exemples qui vont suivre ne font pas directement allusion à ces deux figures potentielles de l'espace imaginaire de la saudade. Or, ce n'est pas tant l'importance que cet imaginaire peut accorder à ces deux figures mais bien la posture du photographe-spectateur face à ce qu'il observe. Cette posture est également présente chez le poète, qu'un regard rétrospectif finit lui-même par délocaliser. Voici donc d'un extrait d'un poème intitulé *Ode maritime*, attribué à Álvaro de Campos :

« Ah, tout quai est une nostalgie en pierre !  
Et quand le navire se détache du quai  
Et que l'on remarque d'un coup que c'est ouvert un espace  
Entre le quai et le navire,  
Il me vient, je ne sais pourquoi, une angoisse toute neuve,  
Une brume de sentiments de tristesse. »<sup>932</sup>  
Et le poète de poursuivre :  
« Ah, qui sait, qui sait  
Si je ne suis pas déjà parti jadis, bien avant moi,  
D'un quai ; si je n'avais pas quitté, navire sous le soleil  
Oblique de l'aurore  
Une autre sorte de port. »<sup>933</sup>

---

<sup>932</sup> Cf. Álvaro de CAMPOS, *Ode Maritime* [Ode marítima], in *Livros de versos*, trad. Teresa Rita Lopes. Lisboa, Editorial Estampa, 1993, p. 159, cité in Antonio TABUCCHI, « Álvaro de Campos », in *La nostalgie du possible. Sur Fernando Pessoa*. Paris, col. Points, Seuil, 2003, p.38.

Puisque le sentiment de saudade permet implicitement à l'être qui en fait l'expérience une sorte d'élévation transcendante, la nostalgie exprimée dans ces quelques vers nous conduit à aborder sa dimension métaphysique, à la fois étrange et coutumière, qui rend ainsi parfaitement compte d'un *possible*. Comme nous l'avons annoncé antérieurement, ce qu'Antonio Tabucchi nomme une *nostalgia du possible* ne désigne pas autre chose qu'une « nostalgie oblique, à l'envers, dont la cible n'est pas seulement ce qui pourrait a été, mais aussi ce qui pourrait avoir été. [...] Cette nostalgie du possible est le signe le plus inquiétant, le plus proche de nous, hommes d'aujourd'hui. »<sup>934</sup>

Si Léon Batista Alberti définit en son temps l'espace pictural comme une fenêtre ouvrant sur un paysage, une *storia* les photographies suivantes perturbent cette idée de la fenêtre comme dispositif binoculaire par lequel nous serions conduits à observer le mode extérieur, oblitérant ainsi toute idée de cadre régi par des lignes de fuite organisatrices du paysage. C'est pourquoi nous estimons que les deux photographies de Cássio Vasconcelos commentées précédemment marquent au contraire un renouvellement du potentiel expressif de la photographie, aux antipodes de toute tentative de mise en scène. Et cela dans la mesure où leur force ténue provient en premier lieu du fait que « ces fenêtres urbaines ne montrent pas des ruines, mais un horizon saturé [...] Elle est ce avec lequel s'engage une confrontation, un corps-à-corps », expliquant ainsi paradoxalement qu'« à l'apogée de la visibilité, la ville est devenue invisible. »<sup>935</sup>

Un trait commun peut dès lors relier certaines photographies de paysage qui vont suivre – un paysage perçu en tant que site –, au travers d'un dispositif qui nous invite à sa contemplation, comme nous le suggère ce triptyque de François Méchain intitulé *Grand écran* [Fig. 127]. Un écran dont la vue centrale s'apparente à une membrane-écran artificielle, et face à laquelle nous nous asseyons, comme nous le ferions au cinéma, attendant que le rideau s'ouvre et que débute le défilement

---

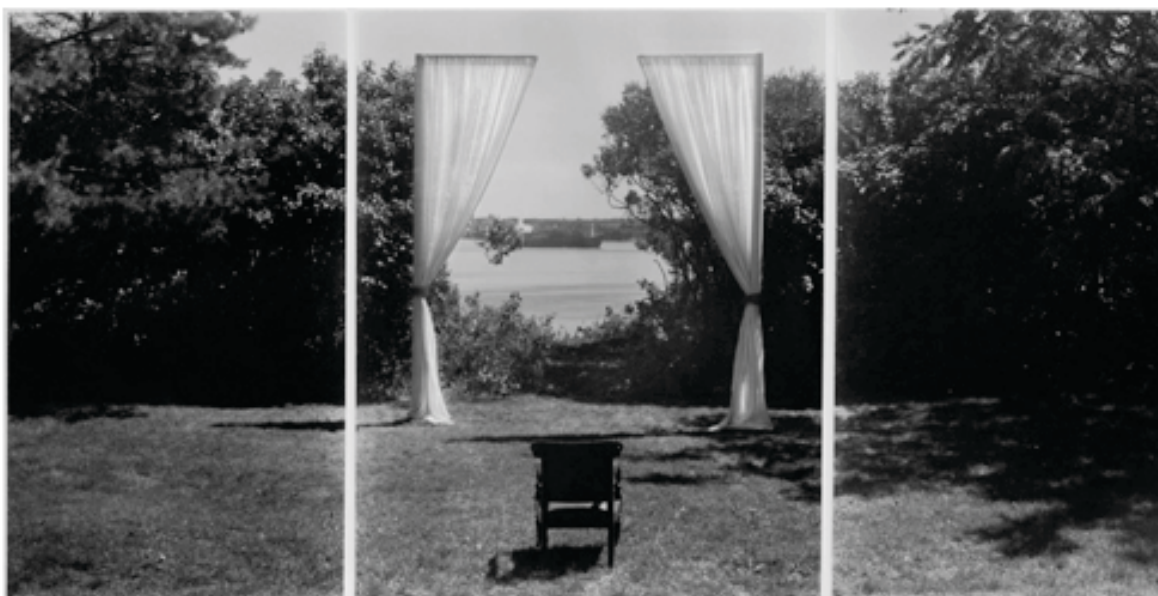
<sup>933</sup> *Id.*

<sup>934</sup> Et l'auteur de préciser que cette nostalgie désigne, dans un premier temps : « une non-acceptation de la réalité pragmatique, une célébration du rêve, du désir, de la liberté de l'esprit », tout comme peut également se manifester en-elle « l'angoisse, le malaise, l'énigme visible du temps, l'héroïque et ironique façon de ne pas croire tout à fait en soi-même, de se contredire, de ne pas s'accepter comme une entité complète et totalisante. » *Ibid.*, p. 40 - 41

<sup>935</sup> Je traduis : « Estas janelas urbanas não mostram ruínas, mas um horizonte saturado. Agora está próxima. Ela é aquilo com que se trava um embate, um corpo a corpo. No auge da visibilidade, a cidade tornou-se invisível. » in BRISSAC PEIXOTO, *op.cit.*, p. 130.

linéaire de la projection d'un film. En ce sens, de la même façon que Jean-Luc Nancy le déclare, dans son essai intitulé *Au fond des images*, le paysage ne reste pas moins :

« [...] une représentation du pays en tant que possibilité d'un avoir lieu de sens, d'une localisation ou d'une localité de sens qui ne fait sens qu'en étant occupé soi-même [...] faisant ouverture et ainsi faisant vue non pas comme perspective d'un regard sur un objet mais comme surgissement, ouverture et présentation d'un sens qui ne renvoie à rien qu'à cette présentation. »<sup>936</sup>



127. François Mechain, *Grand écran*, Cap Lauzon, Quebec, Canada, juillet 2007, triptyque, tirage argentique noir et blanc, 302 x 151 cm

### 3.3. Le paysage comme ultime offrande

Il se présente désormais un type de paysage qui se donne à observer comme un paysage intérieur. Ce paysage forme un registre composé d'un ensemble d'espaces dont la représentation reste homogène et cohérente dans leur lecture, bien que l'effet vibrant de la facture leur confère un aspect trouble et hétérogène. Majoritairement flous, indécis dans leurs contours, ces représentations font de ces espaces des lieux topographiques énigmatiques, tels qu'ils se donnent à observer parmi les deux vastes étendues de champs de café brésiliens, photographiées par le duo de photographes belges Christine Felten et Dominique Massinger [Fig. 128 - 129]. Ce sont des espaces

<sup>936</sup> Jean-Luc NANCY, *op.cit.*, p. 112.

parmi lesquels nous perdons progressivement tous repères, à partir du moment où nous tentons de les saisir dans leur *dimension rêveuse*, au sens où l'a décrit Gaston Bachelard selon lequel « l'unité d'un paysage s'offre comme l'accomplissement d'un rêve souvent rêvé, mais le paysage onirique n'est pas un cadre qui se remplit d'impressions, c'est une matière qui foisonne. »<sup>937</sup>



128. Christine Felten – Dominique Massinger, *Campo do Meio*, Brésil, 2004.

Tirage couleur, 102 x 244 cm. Galerie Ghislaine Hussenot

129. Christine Felten – Dominique Massinger, *Ipanema III*, Brésil, 2004.

Tirage couleur, 102 x 217 cm. Galerie Ghislaine Hussenot

Conçues dans le cadre du projet intitulé *Caravana obscura* – une caravane transformée en appareil et en laboratoire photographique itinérant –, ces photographies ont été obtenues au moyen d'un procédé bioptique (le viseur de l'appareil n'étant tout autre chose qu'un unique hublot par lequel la lumière s'engouffre pour imprimer le paysage désiré directement sur de larges feuilles de papier) et dont l'effet visuel nous rappelle celui produit par un sténopé – ou encore celui des autochromes dont Léon Gimpel s'est révélé l'un des maîtres. Seule la chambre s'est entre-temps transformée et ajustée à l'échelle d'une caravane ambulante.

---

<sup>937</sup> Gaston BACHELARD, *L'Eau et les rêves*. Paris, José Corti, 1991, p. 6.



Entreprise périlleuse, ces deux photographes parcourent les routes du vaste territoire brésilien, tout au long d'un voyage immobile où il aura fallu : « apprivoiser la nouvelle caravane, la déplacer sur les routes et la manier comme un nouvel appareil » et au terme duquel : « Elles ont su éviter les pièges de l'exotisme, de la description, malgré la beauté du pays. »<sup>938</sup> Chacune de ces œuvres offre : « à la contemplation une empreinte saturée de la manifestation organique des lieux, des choses et des êtres, qui relève d'un imaginaire poétique et exalte le sentiment du beau.»<sup>939</sup> Néanmoins, comme le souligne Maria Christina Batalha, c'est aussi une représentation de paysage dont l'ambition ne consiste pas tant à emphatiser cette idée du beau que de tenter « de refléter la réalité la plus crue, capté par le regard d'un témoin qui cherche à en fixer les nuances, évolue vers un espace méconnu, fugitif et évanescent, prenant une allure cosmique. »<sup>940</sup>

Tel est le climat que nous offre cette photographie de Ze Frota, extraite d'une série intitulée *Espaces intérieurs* [*Espaços Interiores*] réalisée dans la ville de João Pessoa en 2008, exposée récemment lors du 17<sup>e</sup> salon de la photographie au Musée d'Art de São Paulo [Fig. 130]. Nous pouvons ainsi rapprocher cet espace intérieur de celui de la saudade si nous partons du principe que celui-ci peut se présenter lui-même comme un lieu similaire. C'est Georges Bataille, entre-autres, qui en a décrit l'une des sensations des plus exactes dans son roman intitulé *L'expérience intérieure*, le conduisant vers un état qu'il nomme lui-même « L'extase », soit un phénomène dont il assimile l'intensité à ce qu'il décrit comme proche d'« états mystiques. »<sup>941</sup> Or, de la même manière que la sensation fugitive provoquée par la première bouchée de

---

<sup>938</sup> Et Xavier Canone, alors commissaire en charge de représenter la Communauté française Wallonie-Bruxelles à la XXVI<sup>e</sup> Biennale de São Paulo ayant eut lieu en 2004, de préciser que cette expérience photographique menée du Brésil ne constituent pas « une parenthèse ou un intermède dans leur travail » mais résulte bien d'une posture significative d'« elles-mêmes, là-bas comme ici, avec des images essentielles, sans concessions ou renoncement, une poursuite et non une conclusion. » Xavier CANONE, in catalogue *Felten-Massinger. Caravana Obscura*, Bruxelles, Commissariat général aux Relations Internationales de la Communauté française Wallonie-Bruxelles, septembre - décembre 2004, pp. 58 - 59.

<sup>939</sup> Cf. Michelle CHOMETTE in *id.*, p. 34.

<sup>940</sup> Maria Cristina BATALHA, « Le paysage dans Demônios d'Aluísio Azevedo : une troisième rive du naturalisme » in *Paysages de la lusophonie*, op.cit., p. 115.

<sup>941</sup> Cette expérience est décrite par Bataille de la façon suivante : « Au moment où le jour décline, où le silence envahit un ciel de plus en plus pur, je me trouvais seul, assis dans une étroite véranda blanche, ne voyant rien d'où j'étais que le toit d'une maison, la frondaison d'un arbre et le ciel. Avant de me lever pour aller dormir, je sentis à quel point la douceur des choses m'avait pénétré. Je venais d'avoir le désir d'un mouvement d'esprit violent et, dans ce sens, j'aperçus que l'état de félicité où j'étais tombé ne différait pas entièrement des états « mystiques ». Tout au moins, comme j'étais passé brusquement de l'inattention à la surprise, je ressentis cet état avec plus d'intensité qu'on ne fait d'habitude et comme si un autre et non moi l'éprouvait. Je ne pouvais nier qu'à l'attention près, qui ne lui manqua que d'abord, cette félicité banale me fût une expérience intérieure authentique, distincte évidemment du projet, du discours. Sans donner à ces mots plus qu'une valeur d'évocation, je pensai que la « douceur du ciel » se communiquait à moi et je pouvais sentir précisément l'état qui lui répondait en moi-même. » Georges BATAILLE, « L'extase » in *L'expérience intérieure*. Paris, col. Tel, Gallimard, 2006, pp. 130 -131.

la madeleine dégustée par Proust, tout comme le souvenir ravivé par le punctum photographique de Barthes, cette sensation disparaît aussitôt qu'elle apparaît, bien que l'auteur tente de croire au demeurant en son caractère immuable et perpétuel.<sup>942</sup>



130. Ze Frota, João Pessoa, Paraíba,  
Extrait de la série *Espaços Interiores 2*, 2008.  
Tirage procédé chromogène, 60,5 x 90,0 cm

Ce paysage intérieur, au sens propre comme au figuré, photographié par Ze Frota nous offre une représentation dont le lieu choisit – un simple terrain, une rue depuis laquelle nous entre-apercevons deux panneaux publicitaires peints à même le mur – nous apparaît une fois de plus dans sa plus grande banalité. Son traitement plastique mérite toutefois notre attention : tout d'abord, le flou général dans lequel baigne cette image nous amène à considérer un aspect particulier de la photographie, localisé par Bernard Berenson dans l'art pictural en tant que valeurs tactiles. Les tons sombres et sourds qui dominent ce paysage nocturne mettent en évidence ces valeurs qui résonnent ici par la présence de zones plus lumineuses, « piquées » d'une lumière blafarde qui vient éclairer, comme par touches localisées, la rue et les slogans peints de la palissade.

<sup>942</sup> Et Bataille de décrire ce moment spécifique où il pensa « que cette jouissance rêveuse ne cesserait pas de m'appartenir, que je vivrais désormais nanti du pouvoir de jouir mélancoliquement des choses et d'en aspirer les délices. Il me faut convenir aujourd'hui que ces états de communication ne me furent que rarement accessibles. » *Id.*, p. 131. L'auteur finit alors par déplorer que « [...] L'extase devant le vide est toujours fugitive, furtive et n'a que peu de souci de « persévérer dans l'être », la félicité où j'étais ne demandait qu'à durer. J'aurais dû, de ce fait, être averti [...] Il est vrai qu'en elle, je me perds, accède à l' " inconnu " de l'être, mais mon attention étant nécessaire à la plénitude, ce moi attentif à la présence de cet " inconnu " ne se perd qu'en partie, il se distingue aussi de lui : sa présence durable demande encore une contestation des apparences connues du sujet que je suis demeuré, et de l'objet, qu'elle est encore. Car je dure : tout échappe si je n'ai pu m'anéantir, ce que j'ai entrevu est ramené au plan des objets connus de moi. » *Ibid.*, p. 133.

L'effet de trouble est aussi renforcé par le flou provoqué par le tremblement de l'obturateur, conférant alors à cette image un aspect âpre et poreux, proche de la propre matérialité organique de ce lieu, où ne subsistent que la terre, le bois, ou encore les murs repeints. Mais ce trouble confère à ce paysage par la même occasion un aspect aussi étrangement silencieux qu'angoissant. Rapprocher cette photographie de potentielles valeurs tactiles mérite d'être souligné, non seulement parce que celles-ci supposent une part active du spectateur dans sa lecture, mais c'est aussi estimer que le traitement plastique de sa facture agisse de manière similaire à ces valeurs, dont l'effet finit par produire des stimuli, que Berenson décrits comme :

« Intensément réels dans le sens où ils excitent de toute leur force notre imagination tactile, puisqu'ils s'imposent subitement, dans toutes choses qui stimulent notre sens du toucher pendant qu'ils se présentent à nos yeux, afin d'approuver leur existence. Et c'est seulement lorsque nous pouvons prendre comme approuvée l'existence de l'objet peint qu'il commence à nous donner le plaisir qui est réellement artistique, séparé de l'intérêt que nous avons des symboles. »<sup>943</sup>

L'étrangeté de ce climat nous conduit enfin à traiter d'un dernier cas de figure représentation photographique du paysage contemporain. Un paysage qui, selon Nelson Brissac Peixoto, reste difficile à comprendre tant il semble, selon l'auteur, faire face à l'impossibilité de nous transcender « contaminé par le regard mécanique de la photographie et du cinéma » puisque, à l'inverse de la peinture, la photographie : « évoque tout ce qu'elle n'est pas [...] pour questionner son propre regard mécanique. »<sup>944</sup> Même si l'auteur admet néanmoins qu'au sein de ce paysage

---

<sup>943</sup> Je traduis : « We still feel them to be intensely real in the sense that they still powerfully appeal to our tactile imagination, thereby compelling us, as do all things that stimulate our sense of touch while they present themselves to our eyes, to take their existence for granted. And it is only when we can take for granted the existence of the object painted that it can begin to give us pleasure that is genuinely artistic, as separated from the interest we feel in symbols. » Selon Bernard Berenson, ces valeurs – auxquelles, précisons-le nous avons recours afin de décrire une image d'un objet et parmi lesquelles nous pouvons relever entre-autres la densité, la légèreté, la rugosité, le modelé ou encore le volume –, ne sont pas des phénomènes d'ordre optique mais bien tactiles. Ceci dans la mesure où elles restent localisées au sein de notre imaginaire, qui recréent « virtuellement » la sensation à laquelle chacune d'entre-elle est assimilée. Si bien que notre imaginaire est stimulé de telle manière que le spectateur, face à ce qu'il regarde, en l'occurrence un tableau, est amené à ressentir le volume des objets, jusqu'à tester leur potentiel de résistance. Bien que mise en contact avec ces objets grâce au recours à ces valeurs, celles-ci le mènent à éprouver simultanément le désir de les toucher, tout en étant accompagné d'un sentiment de distance. Cf. Bernard BERENSON, in *The florentine painters of the Renaissance*. New York, G.P. PUTNAM'S SONS, The Knickerbocker Press, 1909, p. 11.  
Texte intégral disponible sur le lien : <http://www.gutenberg.org/files/17408/17408-h/17408-h.htm>

<sup>944</sup> . Cf. BRISSAC PEIXOTO, *op.cit.*, p. 125.

contemporain : « quelque chose se produit entre le regard et le monde, qui n'est pas de simples représentations mais qui se donne à la reproduction artistique : la présence de l'image. »<sup>945</sup> Ce quelque chose n'est peut être pas autre que le mystère de sa *magie du rien*.

Si la représentation du paysage reste significative d'un certain vide qui y opère non par soustraction, mais bien par accumulation, celle-ci ne reste pas exempte également d'un *rien*, notion qui n'est pourtant pas aussi contemporaine qu'elle semble le paraître. Elle reste cependant essentielle à partir du moment où l'on désire apprécier de manière plus précise le lien que la saudade peut induire vis-à-vis de sa manifestation photographique. Pour cela, nous pouvons prendre appui sur l'analyse que nous propose Pierre Wat eu égard de l'œuvre du peintre anglais John Constable :

« Au grand, qu'il refuse de peindre, Constable substitue la peinture de ce qu'il nomme le " rien ". [...] Peindre le rien, pour Constable, c'est tout d'abord, nous l'avons vu, choisir de peindre ce qui ne prend valeur de sujet qu'à ses yeux. Faisant " l'histoire de ses affections ", guidé uniquement par sa relation empathique avec les lieux, il peint ce qui, dans la bouche des critiques, est désigné comme " rien ". Ce qui pour les critiques est un défaut, est précisément cela même qui, aux yeux de Constable, permet de définir la finalité de sa peinture. »<sup>946</sup>

Si la référence faite à la peinture romantique peut surprendre, elle n'est pas cependant fortuite. En effet, deux photographies viennent récemment réactualiser en quelque sorte le propos, si nous considérons que « la nature, dans la conception romantique, se suffit à elle-même. Dès lors que le regard du peintre réhabilite sa valeur symbolique, le sujet au sens classique tend à disparaître au profit d'une plus

---

<sup>945</sup> Je traduis : « A fotografia, ao inverso, evoca tudo aquilo que ela não é [...] para questionar seu próprio olhar mecânico. [...] Algo se produz entre o olhar e o mundo, que não é simples representação mas se dá à reprodução artística : a presença da imagem. » in, *ibid.*, p. 125.

<sup>946</sup> Pierre Wat nous précise de plus que dans ce contexte : « faire quelque chose de rien » n'est ici, ni faire de la peinture abstraite avant la lettre, ni de peindre qu'avec son imagination, mais bien voir la peinture comme un " art d'imitation ", " un art qui consiste à réaliser, non à feindre ", un art né de la fusion romantique de l'abstraction avec le naturalisme. [...] Et cette vérité, autrement dit ce qui doit être peint, c'est la nature perçue dans sa diversité. Pour qui sait voir la peinture ainsi, il n'y a pas de petit sujet. À l'homme qui sait regarder, la nature livre ses sujets, sa " vérité ". La peinture est un art d'imitation en ce qu'elle obéit aux mêmes lois que la nature. » Pierre WAT, « Peindre le rien » in Naissance de l'art romantique, Paris, Flammarion, 1998, pp. 103-104. Et l'auteur de mentionner un peu plus loin une lettre datée du 17 décembre 1824 et adressée à son ami et peintre de paysages John Fischer, dans laquelle Constable s'exprime sur cette question en ces termes : « Il n'est que juste d'admirer la vérité, la couleur, la vivacité générale et la richesse des surfaces, cependant ce sont là comme les préludes en musique et les chants abondants de la lyre éolienne, qui ne signifient rien. » Cf. Charles Robert LESLIE, *John Constable d'après les souvenirs recueillis par C.R Leslie*, trad. L. Bazalgette [1905]. Édition révisée et préfacée par Pierre WAT. Paris, col. Beaux-Arts Histoire, ENSB-A, 1996, p. 130.

grande attention portée à la peinture elle-même. »<sup>947</sup> Il est alors question d'une attention qui s'oppose aux paysages tels que Nicolas Antoine Taunay put peindre lors de son séjour à Rio de Janeiro, dès son arrivée en 1816, comme nous le montre cette *Vue du tertre, de la plage et de l'église de la Gloire* [*Vista do Outeiro, Praia e Igreja da Glória*] datant de 1817. Sa composition semble dès lors résulter en elle-même d'une logique d'agencement et non d'une transcription fidèle d'un modèle d'après nature – si l'on observe la manière dont il peignit notamment le ciel, suivant la grande tradition picturale néo-classique française des tableaux de genre, par exemple au profit de l'observation minutieuse du temps météorologique au moment de l'exécution de son tableau. En ce sens, cette représentation du paysage s'oppose à « la revalorisation romantique de la notion de nature individuelle » qui « va de pair avec l'abandon des principes de sélection et de combinaison. » [Fig. 131].<sup>948</sup>



131. Nicolas Antoine Taunay, *Vista do Outeiro, Praia e Igreja da Glória* (1817)  
Museu Castro Maya – IPHAN / MINC Rio de Janeiro

Cet exemple prouve que le clivage qui semble opposer l'image photographique à l'image peinte pour Brissac Peixoto est loin d'être si évident. Les peintres modernes de paysage n'ont-ils d'ailleurs pas eu recours à divers moyens optiques leur permettant d'ordonner de manière rationnelle une représentation du paysage afin, justement, de parvenir à être ce qu'elle n'a d'ailleurs peut être jamais cessé d'être, une matérialisation iconographique d'un regard porté sur le monde ? Or, plus qu'une question de regard, ne s'agirait-il pas de celle d'un seuil qui, une fois franchi, nous conduirait vers l'un des espaces des plus mystérieux parce que illimité, comme nous y

<sup>947</sup> *Id.*, p. 103.

<sup>948</sup> *Ibid.*, p.105

invitent ces deux dernières photographies récentes prises par André Paolielo : entièrement nimbé de brume, l'espace photographique entre ici en relation avec l'infini. Si bien que l'absence de bordure induit alors que : « les relations qui existent entre l'espace photographique et la position du sujet qui regarde sont totalement incertaines, indépendantes »<sup>949</sup> [Fig. 132 - 133]. Ainsi, ce « retour » assurément anachronique peut trouver son interprétation dans une lecture que nous propose Jean Clair :

« Plus généralement, toute réaction classique ne peut qu'entraîner sans doute ce sentiment d'étrangeté et d'inquiétude à faire resurgir dans le temps présent des configurations, des formes et des situations qui appartiennent au passé (...) c'est toujours celui de la chose inanimée qui prend les apparences de la vie ou bien, ce qui revient au même, de l'être qui se manifeste sous les traits d'un passé que l'on croyait mort : ce qui était souvenir enfoui au plus intime, ce que l'on savait depuis toujours faire partie d'un savoir commun oublié, revient et prends corps, comme une apparition. »<sup>950</sup>

Cette apparition semble donc être celle du spectre du peintre romantique. L'effet n'en reste que plus inattendu. Mais ce trouble qui n'a cessé de traverser ces dernières images parvient à trouver ici le lieu ultime de son expression : chacune de ces images finit par être « entièrement libérée, coupée de ses amarres, flottant dans le ciel, exactement comme un nuage. »<sup>951</sup> Nous y remarquons dès lors une posture qui adopte un parti-pris étrangement équivalent à celui défendu à l'époque par la peinture romantique. Partant du principe qu'ils viennent composer une représentation de l'espace qui dépasse la simple conception naturaliste de l'espace photographié, ils se contemplent alors comme « le fruit du regard romantique tel que l'éducation de l'œil le conçoit : un regard qui restaure la nature dans sa vérité, c'est-à-dire rend sa dimension d'infini au tout petit, à l'insignifiant. »<sup>952</sup>

---

<sup>949</sup> Je traduis : « As relações entre o espaço fotográfico e a posição do sujeito que olha são totalmente incertas, independentes. » Cf. Nelson BRISSAC PEIXOTO, *id.* p. 125.

<sup>950</sup> Cf. CLAIR, *op.cit.*, pp. 78-79.

<sup>951</sup> Je traduis : « Uma imagem inteiramente liberada, cortada de suas amarras, flutuando no céu, exatamente como uma nuvem. » Cf. Nelson BRISSAC PEIXOTO, *ibid.*

<sup>952</sup> WAT, *Naissance de l'art romantique*, *op.cit.*, p. 108.

Car, enfin, si adopter une vision romantique du monde n'a pour autre dessein que celui de l'imaginer, c'est-à-dire aller « contre le désenchantement du monde, accorder au rien sa dimension véritable, retrouver l'infini au sein du vide, et restaurer ainsi l'unité perdue entre l'individu et l'infini »<sup>953</sup>, chacune de ses représentations se donnent alors comme une offrande sublime. Toutefois, comme le précise Jean-Luc Nancy, celle-ci, dès lors, se doit non seulement d'être offerte mais aussi : « offrir elle-même – offrir la liberté, dans l'effort de l'imagination, avec le sentiment de l'effort, cette chose sera plutôt une chose de l'art (la nature elle-même, d'ailleurs, est toujours saisie ici comme une œuvre d'art : d'une liberté suprême). »<sup>954</sup>



132. André Paisiello, *Sem tipule, Paray*, Rio de Janeiro, 2008

133. Andre Paoliello, *Sem titulo, Taquarémbo*, Uruguai, 2007

<sup>953</sup> Et l'auteur de préciser en ce sens que : « L'art romantique, au sens de l'art qui romantise le monde, est donc un art de mémoire. » *Id.*

<sup>954</sup> « Dans ce qui, aujourd'hui, offre l'art à son avenir, il y a de la sérénité. [...] Ce n'est pas la réconciliation, ce n'est pas non plus l'immobilité, ce n'est pas la beauté paisible – mais ce n'est pas le déchirement sublime, si le sublime devait être déchirant. L'offrande renonce au déchirement lui-même, à l'excès de la tension, aux spasmes et aux syncopes sublimes. Mais elle ne renonce pas à la tension et à l'écart infinis, elle ne renonce pas à l'effort et au respect, ni au suspens toujours renouvelé qui rythme l'art comme une inauguration et comme une interruption sacrées. Simplement, elle les laisse nous être offerts. » Jean-Luc NANCY, « L'offrande sublime » in *Le sublime*. Paris, Belin, 1988, p. 75.

## CONCLUSION

Nous voici arrivés à la fin de notre parcours, au long duquel nous avons tenté de lever le voile de l'énigme de cette étrange *image-saudade*, au fur-et-à-mesure que surgirent les principaux indices de son mystère. Néanmoins, une question demeure, inéluctablement : dans quelle mesure ce sentiment de saudade vient-il influencer notre approche et notre perception de l'image photographique ? Si une étrange impression semble dès lors maintenir son spectre, voulant que toute photographie puisse être une *image-saudade*, *a priori*, ou du moins contenir certains de ses aspects, cette impression semble trouver elle-même non-seulement sa valeur au cœur de la valeur sémantique de ce mot, mais surtout du lien riche et complexe que celui-ci entretient avec le temps, tout comme l'espace à travers sa représentation photographique.

C'est un rapport complexe, sinon contradictoire, qui unit donc le mot à l'image. La contradiction qu'il induit explique en ce sens que ce lien échappe à toute tentative de classement taxinomique, notamment lorsqu'il s'agit d'en analyser les principales applications. Car une telle approche se serait rapidement heurtée à une impasse, dont la conséquence majeure finirait par réduire sa magie opératoire. C'est justement la crainte de cette impasse, tout comme celle de l'archétype, qui nous a conduit à élargir le champ de ses possibles présences, explorant toute la diversité des liens à partir desquels ce sentiment vient désigner un large panorama iconographique. Si *l'image-saudade* surgit subitement au sein de notre imaginaire, réanimant son objet, de la même manière que sa révélation photographique brûle la marque de son événement sur le support qui la reçoit, nous gardons alors en mémoire ses caractères les plus prégnants et agissants.

Au même titre que de sa dérivée mélancolique, nous avons pu constater, patiemment, qu'un registre iconographique de la saudade pouvait bel et bien vis-à-vis être considéré. L'un de ses premiers aspects nous renvoie ainsi à la relation spécifique de l'image vis-à-vis du temps, dont l'effet majeur du phénomène apparaît comme en pointant le souvenir son objet telle une piqure d'aiguille, finissant par modifier notre rapport au temps absolu ; l'un des pouvoirs des plus inattendus de cette piqure parvient à nous situer en quelque sorte hors de nous-mêmes, dans notre propre mondanité. Elle se pose comme un repère, un signe, qui nous localise dans un



temps que l'espace photographique en tension. Même lorsque ces deux paramètres se retrouvent réduits à leur plus simple expression, comme en témoigne par exemple l'œuvre de l'artiste On Kawara, *5 FEB 2006* amorcée depuis les années soixante, réduite à ses rudiments chromatiques, noir et blanc et spatiaux de vide et de plein, signalant ainsi sa présence originaire à un endroit du monde par une simple date mentionnée initialement sur une carte postale, puis transférée sur une toile peinte [Fig. 1]. Ou bien qu'il s'agisse encore des autoportraits photographiques de Roman Opalka, qui s'éclaircissent progressivement que son âge avance, de manière similaire à ses toiles composées d'une suite illimitée de chiffres, rendant plus perceptible le déroulement impassible du temps sur son propre corps.



1. On Kawara *5 FEB. 2006*, 2006-, extrait de la série *Today, No. 4*, 1966-  
Liquitex sur toile 26.7 x 34.3 cm. Galerie David Zwirner

Un second exemple, quant à lui, se rapproche en quelque sorte de notre exemple précédent, puisqu'il vient questionner les propres limites de son espace de représentation, et interroger certaines applications photographiques contemporaines de cette image-saudade qui n'a cessé de nous accaparer. Cet aspect, bien que fortement présent dans l'image, semble pour autant toujours dans une fuite perpétuelle. Ou plus exactement, il invoque cette possibilité de l'image photographique de nous livrer sa magie tout en nous échappant, au creux de la faille ; soit une rupture du réel présent de l'événement lui donnant forme, mais qui n'est déjà plus qu'une portion de passé.

Une échappée du réel, donc, fantomatique et virtuelle, finissant néanmoins par raviver, par contiguïté, une image réelle, actuelle, depuis sa matrice de consignation vers sa révélation latente. C'est le croisement de ces deux visages qui se rejoignent par leur reflet respectif sur la vitre d'une chambre d'hôtel, pour ne faire plus qu'un

[Fig. 2]. Cette fuite finit également par rendre la quête photographique perpétuelle, interminable, pour reprendre le titre d'un long entretien de Gilles Mora et de Denis Roche, offrant au lecteur un regard rétrospectif sur son œuvre. Denis Roche, qui vécut une curieuse expérience, qui lui fut aussi révélée en ce sens en dépit de toute attente anticipatrice : « J'ai fait un jour une photo que je cherchais à faire depuis longtemps, mais sans le savoir, sans m'en être jamais douté. Une photo tout simple, une photo absolue, celle qui dirait le tout de ce que je pensais, une image qui serait la géométrie en quelque sorte de ce que je prétendais dire en photographie. Je me disais : " Il faut que je photographie la photographie". »<sup>955</sup>



2. Denis Roche, Atlantic Hôtel, chambre 301. 24 Décembre 1984, Les Sables d'Olonne.  
Tirage argentique noir et blanc. Collection de l'auteur

De ce rapport temporel complexe naît néanmoins la liberté de sa présence. Il serait ainsi erroné et pour le moins insuffisant d'affirmer que toute photographie, par son pouvoir de consigner ce « ça-a-été » ou ce qui « s'est passé » soit, par essence, représentative d'une image-saudade. De la même manière qu'elle désigne pour objet de représentation ce qui n'est déjà plus, faut-il encore qu'elle se perçoive universelle, eu égard à son objet, particulier. C'est-à-dire qu'elle puisse être reconnue et partagée, bien que non transmissible, de manière commune entre les individus qui en font l'expérience.

Ce que nous devons néanmoins retenir ici, se rapporte à la différenciation que le sentiment de induit en relation à sa comparse mélancolique. Cette différence trouve notamment pour explication le fait que l'image dans laquelle elle trouve son application et son expression, défie le simple regard mélancolique que nous

---

<sup>955</sup> Denis ROCHE, La photographie est interminable. Entretien avec Gilles Mora., Paris, Seuil, Fiction & Cie, 2007, p.102

accordons, à un moment donné de notre existence, envers ce que nous croyons avoir définitivement perdu. En ce sens, l'image-saudade est une image qui doit être entendue comme l'élément finalement annonciateur d'une promesse future, indéfinie, d'une félicité de l'être. Et cela, par le biais du souvenir ou de l'espoir dans le retour de ce dont nous restons distants. Elle pourrait être comparée à ce génie que les poètes et peintres de la Renaissance localisaient au dessus de notre épaule ; un génie créateur et inspirateur d'un idéal, même lorsque son sujet est plongé dans une profonde amertume, atteint par l'exquise épine de son chagrin. C'est la raison pour laquelle la complexité de ce sentiment, difficilement définissable, explique alors que « nous percevons bientôt qu'il n'est pas permis de chercher un standard approprié en dehors de lui-même [dans sa nature], mais simplement en lui-même. C'est une perfection comparable à elle seule. C'est pourquoi il apparaît que le sublime ne peut être regardé dans la nature des choses, mais dans nos propres idées. »<sup>956</sup>

Loin de toute posture apathique longtemps associée à une mélancolie sans issue salvatrice, c'est aussi cet espoir possible qui distingue, de plus, une image-saudade contemporaine de toute intention – photographique, dans le cas qui nous occupe –, dissimulée derrière son masque compassionnel, n'offrant en définitive que l'apologie et le regard toujours plus cynique porté sur la condition humaine. Et cela, même si « la photographie ne peut ignorer le grand défi de révéler et de célébrer la réalité »<sup>957</sup> mais une réalité dont la *re-présentation*, du fait de ses nombreuses manipulations techniques, s'avèrera toujours plus aporétique et décontextualisée.

L'image-saudade nous a offert, au contraire, par son caractère paradoxal atemporel et anachronique l'accès à un espace singulier parce que hétérotopique que

---

<sup>956</sup> « If... we call anything not alone great, but, without qualification, absolutely and in every respect (beyond all comparison) great, that is to say, sublime, we soon perceive that for this is not permissible to seek an appropriate standard outside itself [in nature], but merely in itself. It is a greatness comparable to itself alone. Hence it comes [about] that the sublime is not to be looked for in the things of nature, but in our own ideas. » Cf. Edmond HUSSERL, « Foundational investigations of the Phenomenological investigations of the Phenomenological Origin of the spatiality of Nature », in *Shorter Writings*, Trad. F. Kersten, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1981, p. 228, cité in Edward S. Casey, « Apocalyptic and contemplative sublimity » in *Representing Place, Landscape Paintings and Maps*. Mineapolis, The University of Minesota Press, 2002, p. 47.

<sup>957</sup> « Photography cannot ignore the great challenge to reveal and celebrate reality. » Cf. Berenice ABOTT, « From a Talk Given at the Aspen Institute, Conference on Photography, 6 october 1951 » in *New York in the thirties : The Photographs of Berenice Abott*. Newcastle, Side Gallery, 1977, p. 23, cité in John TAGG, « the Currency of the Photograph: New deal Reformism and Documentary Rhetoric, in *The Burden of representation. Essays on photographs and histories*. Mineapolis, University of Minesota Press, p. 153. Vis -à-vis de cette croyance d'Abott John Tagg précise néanmoins : « Indubitablement, elle croyait le réalisme – ou " la valeur documentaire " - être inhérente au processus photographique lui-même et présente dans chaque « bonne photographie » dont l'image n'avait pas été falsifiée par des techniques de manipulations exagérées ». Je traduis : « Undoubtely, she believed realism – ' or documentary value' to be inherent in the photographic process itself and present in every 'good photograph' whose image had not been falsified by exaggerated technical manipulation. » *Id.* p. 154.

sa praxis ne cesse en ce sens de réactualiser. Cet espace est celui où peut être appréciée toute sa dimension *poïétique*, au sens du terme grec de *poïesis*, signifiant « porter l'être », notamment par sa fonction archivistique. Ceci, dans la mesure où, comme le souligne Giorgio Agamben, « l'expérience qui se trouvait au centre de la poïesis était la pro-duction dans la présence, c'est-à-dire le fait que, en elle, quelque chose advienne du non-être à l'être, de l'occultation à la pleine lumière de l'œuvre. »<sup>958</sup> Dès lors, nous observons toujours aujourd'hui comment cette lumière agit comme une force qui anime la magie de son dispositif puisse toujours aujourd'hui opérer, capturant et rassemblant par ses plus infimes particules de matière l'empreinte du moindre indice saisi dans ce court instant du déclic, plongé dans l'obscurité.

Cette notion de *poïesis* s'est ainsi esquissée, de mode implicite, tout au long de notre recherche, évoquée notamment à travers cette *senscience* que Paul Valéry nomma en d'autre terme *esthétique*, soit la « science du beau ». C'est notamment la conjugaison de ces deux termes *sens* et science qui devait « lui livrer bientôt tous les secrets de l'art », conduit vers « l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard » visant à examiner de près ses « moyens et suppôts d'action. »<sup>959</sup> En ce sens, procédant comme un véritable agencement hétérogène, l'image-saudade ne naît pas d'une image unique et figée, c'est-à-dire « au sens où nous devons voir l'œuvre comme un assemblage de matériaux « très disparate », nous devons faire une coupure radicale avec l'idée d'une œuvre comme un entier organique, complet et ordonné. »<sup>960</sup>

Si la saudade ne cesse de trouver toujours sa localisation dans le cœur, elle n'induit pas pour autant toute absence de l'esprit, sans lequel notre conscience et notre perception prioritaire du temps serait impossible, et notamment en ce qui concerne sa relative élasticité temporelle. Phénomène qui apparaît comme un état vécu en temps présent se remémorant le passé d'un objet absent ou perdu tout en

---

<sup>958</sup> <sup>959</sup> Giorgio AGAMBEN, « Poïesis et praxis » in *L'Homme sans contenu*. Paris, Circé, 1996, p. 92.

<sup>959</sup> <sup>960</sup> Cf. Paul VALÉRY, *Variété IV*. Paris, Gallimard, 1939, pp. 235-265.

<sup>960</sup> <sup>961</sup>. « In the sens that we have to see the work as an assemblage of " very disparate materials ", we have to make a radical break with the idea of the work as an organic, complete and ordered whole. » Et l'auteur d'ajouter « La meilleure notion d'une frontière définissable entre " interne " et " externe " est remise en question. Nous découvrons dorénavant une " unité " qui est précisément historique et idéologique, pour la multiplicité des codes qui maquillent l'œuvre est pointée par la meilleure conjoncture historique dans laquelle elle est livrée. » The very notion of a definable boundary between « internal » and « external » relations is called into question. Yet we do discover a « unity » that is precisely historical and ideological, for the multiplicity of codes which make up the work is focused in the very historical conjuncture within which it is delivered. » Cf. TAGG, *id*, p.176.

envisageant, par sa propre représentation son retour futur, la saudade induit dès lors une faculté d'abstraction qui trouve lieu autant dans le « cœur » que dans l'esprit.

Née d'une rupture dont la photographie vient consigner bien souvent toute l'expérience « traumatologique », la simple évocation visuelle de son objet vient ainsi palier le manque créé du fait de son absence, voire de sa perte. Si iconographie de la saudade il existe, conservant alors au plus profond d'elle-même cette aptitude à faire renaître virtuellement un objet ou un événement passé, n'appelle t-elle pas paradoxalement cette inquiétante force qui consiste à faire place nette, de détruire l'objet, véritable algolagnie de notre cruelle, mais non moins délicieuse, souffrance ?

Force est d'admettre alors que cette possibilité puisse se révéler paradoxalement agressive, et précisément lorsqu'elle vient composer ce que Giorgio Agamben estime être un extraordinaire pouvoir d'*extranéation* ; un pouvoir que l'auteur identifie dans l'œuvre de Walter Benjamin à travers la figure du collectionneur. Dès lors, si cette *extranéation* s'applique à tout objet quelconque, elle est également valable vis-à-vis de soi. Cette possibilité explique, de plus, comment pourquoi la saudade, par sa faculté transcendante qui achève par nous guider hors de nous-même, constitue en ce sens une véritable voie libératrice dans le rapport qui nous unit au monde et à autrui. Cette force, localisée dans l'image, semble en conséquence rendre ainsi toutes images-saudade libres de cette nécessité voulant que : « Les images se conforment rarement à ce quoi nous pouvons avoir le dessein de les relier [...] Elles se conforment plus volontiers à leur mystère, et la résolution de ce mystère n'a pas d'obligation d'apparaître [...] ce que pour lui-même un autre a vu est très intime. Somme-nous capables, et avons-nous seulement le courage, de pénétrer une aussi secrète intimité ? »<sup>961</sup>

Suivons peut être alors le geste du collectionneur. Car ce geste de collectionner des photographies ne consiste t-il pas finalement à dénuer chacun de ces objets de leur valeur, c'est-à-dire de cette « valeur d'usage que de la signification éthico-sociale dont elles étaient investies par la tradition » ? C'est rompre alors l'ordre qui en régit la valeur immanente, prélevées de leur contexte. Si le risque de les priver pour autant de leur sens tout comme de leur valeur existe, ce geste arbitraire finit néanmoins par transformer l'objet même de représentation, en lui conférant une autre présence, celle d'une véritable transcendance, mystique, sublime.

---

<sup>961</sup> Alain COULANGE, *La magie sinon rien*. Trézélan / Paris, Filigranes, 1999, p. 37.

Si le risque pu être apparenté auparavant, à travers la photographie, à une rupture vis-à-vis de la tradition, picturale notamment et : « pour laquelle elle construisait les lieux et les objets où se réalisait sans cesse la soudure entre le présent et passé », force est de constater que la photographie – et l'image-saudade, par sa reproduction photographique, de surcroît –, est progressivement devenue ce lieu étrange où ne cesse toujours pas de s'accomplir le plus « ineffable des mystères » : celui de son épiphanie. Ce mystère ne peut alors cesser d'exister qu'au moment où il ne rencontre pour issue que celle du propre geste destructeur que ce mystère retient paradoxalement. Nous embarquons alors, en réponse à l'invitation lancée par Miguel Torga, vers un autre voyage, quittant le quai qui nous amarre, sans nécessairement prévoir un retour :

« J'amarrai la barque de l'illusion

Et renforçai la foi du marin.

Il était loin mon rêve, et la mer traître...

(Seule nous est concédée cette vie que nous avons; Et c'est en elle qu'il est nécessaire de rechercher le vieux paradis que nous avons perdu).

Rapide, j'ai largué la voile

Et dis adieux aux quais, à la paix paralysée

Démesurée, l'immensité retournée

Transforme jour à jour l'embarcation

En une sépulture errante et ailée...

Mais je coupe les ondes sans me décourager.

En quelconque aventure,

Ce qui importe est de partir, ce n'est pas d'arriver. »<sup>962</sup>

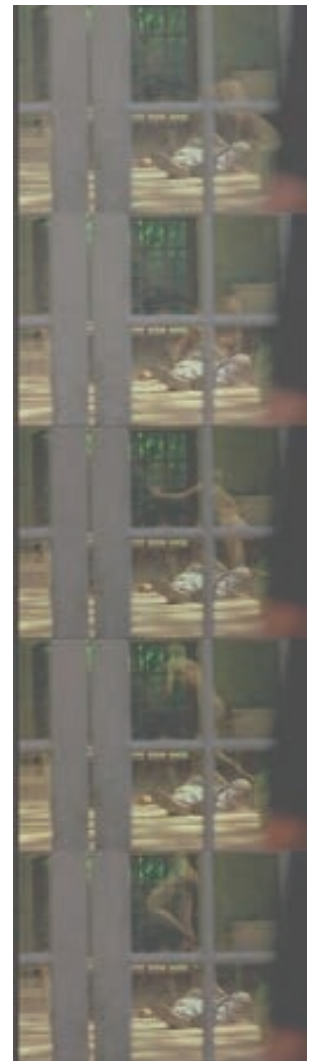
C'est l'instant parfait où rien ne reste à attendre. C'est aussi l'ultime jour au terme duquel nous sortons peut-être définitivement de nous-mêmes. C'est le ce vertige sublime d'une montée ascensionnelle que nous ce dernier plan qui vient clôturer la dernière séquence du film *Last days* réalisé par Gus Van Sant en 2005 et nous offre l'une des plus belles incarnation de cette possible sortie [Fig. 3]. Hors de

---

<sup>962</sup> 963. « Aparelhei o barco da ilusão/ E reforcei a fé de marinheiro./ Era longe o meu sonho, e traiçoeiro o mar.../ (Só nos é concedida/ Esta vida que temos;/ E é nela que é preciso/ Procurar/ O velho paraíso/ Que perdemos)./ Prestes, larguei a vela/ E disse adeus ao cais, à paz tolhida./ Desmedida, A revolta imensidão/ Transforma dia a dia a embarcação/ Numa errante e alada sepultura.../ Mas corto as ondas sem desanimar./ Em qualquer aventura,/ O que importa é partir, não é chegar. » Miguel TORGA, « A viagem » in *Libertação*. Coimbra, 1952, p. 13.

soi., loin de notre propre mondanéité vis-à-vis de ce qui nous entoure, cet espace nous ouvre une fois de plus les portes du autre monde, infini :

« Or que conçoit-on en évoquant ce qui ne laisserait plus rien à attendre ? Comme autant de transcendants, il ne peut s'agir que de l'infini, de l'éternité, de la perfection, de la plénitude, de la béatitude, mais aussi de notre mort. Parce qu'ils constituent l'horizon transcendantal de l'attente, tous ces concepts dessinent l'horizon de toute représentation. Ainsi est-ce sur fond d'infini que toute chose est perçue comme finie, sur fond d'éternité qu'elle est perçue comme temporelle, sur fond de plénitude que nous nous représentons sa précarité, de même que nous sentons l'urgence de tout ce que nous vivons sur fond de notre propre mort.»<sup>963</sup>



3. Gus Van Sant, photogrammes extraits du dernier plan de *Last Days*, film 35mm, couleur, 2005

---

<sup>963</sup> Nicolas Grimaldi, *Traité des solitudes*, op.cit., p. 77.

## **ANNEXES**



## INDEX DES NOMS

### A

Adorno, Theodor W, 172-173  
Agamben, Giorgio, 96; 103; 108; 529-530  
Aigner, Eduardo, 417  
Alexandre VI, 43  
Almasy, Paul, 234  
Almeida Garrett, João Batista de, 21; 34; 42; 57 133-134; 145; 307; 315  
Almeida, Júnior José Ferraz de, 22; 25; 79, 80-83; 132; 160-161  
Alquié, Ferdinand, 64-65; 208;  
Amaral, Tarsila de, 49; 147; 149-150; 199  
Anchieta, José de, 44  
Andrade, Alecio de, 248-249  
Andrade, Carlos Drumond de, 49  
Andrade, Mario de, 49; 80; 147; 154-155; 481  
Andrade, Oswald de, 22; 49; 145-149; 481  
Andujar, Claudia, 440-441  
Antelme, Robert, 230-232; 264  
Apollinaire, Guillaume, 50; 158  
Aquin, Saint Thomas d', 94; 104-105; 287  
Arago, François, 214  
Arioste, 11  
Aristote, 68; 92; 98-101; 106; 108; 120; 355; 381  
Atget, Eugène, 219-220; 314; 366; 395-399; 419; 444; 459  
Aumont Jacques, 204-205; 213; 345  
Auscher, Christian, 52; 90  
Auvergne, Guillaume d', 108  
Avicenne, 98

### B

Bailly, Jean-Christophe, 125; 502  
Balzac, Honoré de, 53; 249; 253  
Bandeira, Manuel, 42; 49; 182-183;  
Baqué, Dominique, 448-449  
Barros, Geraldo de, 198; 226-228; 282-289; 424  
Barthes, Roland, 182; 223; 235; 248-255; 297-303; 308-308; 315-327;  
339; 342; 436; 519  
Batalha, Maria Cristina, 510; 518  
Baudelaire, Charles, 47-48; 177-178; 215, 298; 343; 362; 366; 382;  
413; 437; 494  
Bazin, André, 191-192; 212; 361  
Becher, Bernd, 7  
Becher, Hilda, 7  
Beham, Hans Sebald 118  
Belin, Valérie, 325  
Belting, Hans, 165-166  
Bell, Clive, 153; 161

Bellérophon, 92  
 Benjamin, Walter, 202, 217, 221-223; 296; 305; 371, 394-396; 400;  
 405-409; 448; 530  
 Bénoliel, Joshua, 265  
 Berenson, Bernard, 430; 505-506; 519-520  
 Bergman, Ingmar, 363-363; 365  
 Bergson, Henri, 327; 342; 346-348  
 Bidermanas Izis, voir Izis  
 Bill, Max, 282  
 Bisilliat, Maureen, 481; 487  
 Bizarro Nave Filho, João, 490  
 Bloch, Ernst, 17  
 Bloncourt, Gerald, 234; 368; 461-462; 467-469; 472; 487-488  
 Boff, Adriana, 337-338  
 Boltanski, Christian, 297; 332-333; 491-492  
 Bonnefoy, Yves, 120-123  
 Bosch, Jérôme, 95-97; 106; 124-126  
 Boubat, Edouard, 218; 232; 234; 243; 258-260  
 Boulet, Jacques, 116; 148  
 Bourdieu, Pierre, 212  
 Bluteau, Rafael, 31  
 Braakman, Adrian, 110  
 Brant, Sébastien, 95  
 Brassai, 230-234; 243; 289; 312  
 Braz, Adelino, 51-52; 57-59; 61-62; 66; 86; 89; 133  
 Brécheret, Victor, 49  
 Bréchon, Robert, 67  
 Brissac Peixoto, Nelson, 512; 515; 520; 522;  
 Brouillet, André, 163  
 Bry, Théodore de, 334; 380  
 Burton, Robert, 107; 125  
 Buonaroti, Michel-Ange, 165

## C

Cabanne, Pierre, 199; 203  
 Cabral, Marcelino Rocha, 7  
 Cabral, Pedro Alvares, 43  
 Caeiro, Alberto, 41  
 Cahun, Claude, 221; 226; 363  
 Calafate, Pedro, 27; 63  
 Calle, Sophie, 312-322; 493  
 Caetano, Marcelo, 269  
 Caiubi Novaes, Silvia, 438  
 Camões, Luis de, 29-32; 36; 44-45; 59; 144; 272; 274  
 Camp, Maxime du, 191-192  
 Campeau, Michel, 505  
 Campos, Álvaro de, 41; 486; 490; 514;  
 Cândido, Antônio, 148; 482  
 Carmo, Cândido Alves Clavel do. 71  
 Carneiro, Antonio, 20-23; 25; 68; 75; 132; 373

Cartier-Bresson, Henri, 197; 230-232; 236; 241; 234; 256-257; 271;  
 278; 439-440  
 Carus, Carl Gustav, 157; 427  
 Carvalho, Joaquim de, 55-56; 58-59; 74; 78  
 Cassas, Louis-François, 254  
 Casey, Edward S; 471  
 Cassien, 104  
 Cassirer, Ernst, 115; 198; 216;  
 Castel, Louis-Bertrand, 156  
 Castello-Lopes, Gérard, 234; 255-256; 271-272; 277-279  
 Castiglione, Baldassar, 97  
 Castiglione, Comtesse de, 206  
 Castro, Eugénio de, 36  
 Castro, Inês de, 31-32  
 Cayrol, Jean, 231  
 Cendrars, Blaise, 149  
 Certeau, Michel de, 469  
 Cesari, Giuseppe; dit Le Chevalier d'Arpin, 107; 112  
 Charcot, Jean-Martin, 162  
 Chardin, Jean-Baptiste-Siméon, 159-160; 283; 354  
 Chateaubriand, François-René Vicomte de, 282  
 Cicéron, 333; 335  
 Coelho, Jorge de Albuquerque, 45  
 Coelho, Duarte de Albuquerque, 45  
 Constable, John, 521  
 Cortesão, Jaime, 38; 42  
 Costa, Helouise, 150; 280; 282; 288; 294; 300  
 Costa, Cláudio Manuel da, 45  
 Costa-Martins, 270, 276-278; 493  
 Couturier, Stéphane, 424-425; 428-429  
 Croce, Benedetto, 425  
 Crowley, Martin, 31  
 Cruz e Souza, João da, 46-48

## D

Damascène, Jean, 96  
 Damisch, Hubert, 13; 15  
 Damm, Flavio, 61; 188; 237, 263-264, 285-286; 315-316  
 Daney, Serge, 225  
 Dante, Alighieri, 164  
 Danto, Arthur, 205-207  
 David, Jacques-Louis, 214  
 Debord, Guy, 448; 492  
 Debray, Régis, 137; 224  
 Debret, Jean-Baptiste, 150-151; 382-383  
 De Jesus, José-Théophilo, 140-141  
 Démoris, René, 160  
 Depardon, Raymond, 127; 130;  
 Derrida, Jacques, 184; 336-338; 355  
 Descartes, René, 19; 64;

Deleuze, Gilles, 12-13; 85; 87; 89; 91; 174, 305-306; 309-310; 326, 346;  
 348, 359-360; 404, 464; 458; 462;  
 Diderot, Denis, 358; 414-416  
 Dieuzaide, Jean, 71; 75-78; 80; 234; 238; 256-258; 269; 368  
 Didi-Huberman, Georges, 225; 245; 305; 340; 403-404  
 Diogène, 92  
 Doisneau, Robert, 236  
 Dom Diniz, 374  
 Dom Duarte, 26; 29; 53; 71; 92; 144;  
 Dom João III, 43  
 Dom João V, 146  
 Dom João VI, 146  
 Dom Henrique, dit Henri Le navigateur, 66; 134  
 Dom Sébastien, 29; 45; 66; 68; 144  
 Dossi, Dosso, 10-11  
 Dubois, Philippe, 191-194; 222-223; 308-309; 324; 360-361  
 Duchamp, Marcel, 199-205  
 Durand, Gilbert, 136-138; 140; 143-144  
 Durand, Régis, 297; 413-414; 420-421;  
 Dürer, Albrecht, 118; 159; 412  
 Dumestre, Vincent, 19  
 Durosoir, Georgie, 19  
 Dussaud, Georges, 266; 368

## E

Eberle, Todd, 361; 508  
 Edinger, Claudio, 127-129  
 Evagre le Pontique, 94  
 Evans, Walker, 316-317; 366; 418-419

## F

Faria e Sousa, Manuel de,  
 Farkas, Thomaz, 282; 290-291  
 Fatorelli, Antonio, 460-463  
 Fellini, Federico, 326-327  
 Felten, Christine, 316-317  
 Fernandes Junior, Renato, 502  
 Fernandes Junior, Rubens, 487-488  
 Ferreira, João, 53  
 Ferreira da Cunha, 270  
 Ferreira Tolentino, Célia Aparecida, 484  
 Ferrez, Marc, 151-152; 280;  
 Fetti, Domenico, 163  
 Ficini, Marcile, 97; 107; 113; 119  
 Fitzgerald, Francis Scott, 87-88  
 Floch, Jean-Marie, 217-218  
 Florence, Hercule-Antoine, 213-214  
 Fludd, Robert, 334-335  
 Foucault, Michel, 11-12; 128-131; 162; 335; 367  
 Fox-Talbot, William Henry, 222

Frampton, Hollis, 370  
Franck, Robert, 271  
Freud, Sigmund, 53-55; 93; 99  
Fried, Michaël, 160  
Friedrich, Caspar David, 157; 427; 447  
Frizot, Michel, 268  
Frota, Zé, 518-519  
Fry, Roger, 153  
Fussler, Nicolas, 16-17

## G

Gaio, Manuel da Silva, 36  
Gasparian, Gaspar, 234; 283-285; 292  
Garban, André, 235  
Garic, Jean-Philippe, 255  
Gautherot, Marcel, 280  
Gimpel, Léon, 517  
Goethe, Friedrich Wilhelm von, 62; 146  
Gonçalves de Magalhães, Domingos José, 465, 489  
Gonçalves, Nuno, 134  
Goya, Francisco, 177; 215  
Green, Eugène, 167; 169; 399  
Greuze, Jean-Baptiste, 218-219  
Grimaldi, Nicolas, 491; 493-495; 498  
Guédron, Pierre, 19  
Guerra, Jorge, 270; 276; 278-279  
Guimarães, Fernando, 41  
Guimarães Rosa, João, 266

## H

Heidegger, Martin, 353; 355; 359; 473; 475  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 115, 172  
Herzog, Werner, 126-127; 177  
Hirszman, Léon, 82-84; 166-167  
Hippocrate, 92  
Höfer, Candida, 6-7  
Hollanda, Antonio de, 380  
Homère, 170  
Horvat, Franck; 271

## I

Inkster, Dean, 499-500  
Izis, 234; 238-241; 243-248;

## J

Jarry, Alfred, 22

## K

Kandinsky, Vassily, 172; 201  
Karp Vasquez, Pedro, 300; 373-374  
Kawamata, Tadashi, 476-479  
Keuken, Johan Van der, 185-186

Klibanski, Raymond, 117  
Kossoy, Boris, 213; 268  
Krauss, Rosalind, 221-222; 397;  
Kubitschek, Juscelino, 280; 315-316

## L

Lange, Dorothea, 247; 366, 418  
Langer, Suzanne K, 153-154; 161  
Larue, Anne, 91; 93; 95  
Lartigue, Jacques-Henri, 189; 343-344  
Lee, Wesley Duke, 178  
Le Gray, Gustave, 216  
Leibowitz, Annie, 206  
Lemos, Fernando, 243; 271; 275-276; 363-364  
Lemagny, Jean-Claude, 508; 513  
Lerisse, Chrystèle, 406-409  
Lessing, Gotthold Ephraïm, 344  
Leutrat, Jean-Louis, 443  
Leutzing, Georges, 280  
Lévi-Strauss, Claude, 190-191; 268; 280; 431-440  
Lipps, Théodor, 430  
Lispector, Elisa, 480,  
Lissofsky, Mauricio, 260, 268, 287, 343  
Lobo, José, 270  
Lopes, Fernando, 76-77; 83-84  
Lopo Homem, 380; 382  
Lorca, German, 282; 291; 294-295; 363; 363, 506-507  
Lourenço, Eduardo, 40; 132; 135; 303; 376  
Lugon, Olivier, 251

## M

Magalhães, Rita, 493-495  
Magellan, 380  
Magritte, René, 362  
Malfatti, Anita, 49  
Mallarmé, Stéphane, 21-22  
Malhoa, José, 79-82  
Malta, Augusto, 302; 305; 307; 432  
Man Ray, 202; 204; 215; 221; 275  
Manet, Edouard, 21; 214  
Manheim, Karl, 115-116  
Mano, Rubens, 416-417; 424; 507-508  
Marcadé, Bernard, 204  
Marchant, Guy, 102-103  
Marey, Etienne-Jules, 174  
Marinetti, 49  
Marques, Manuela, 209-211  
Martinelli, Pedro, 345  
Martins, Jorge, 210  
Martins, João, 275

Martins, Juca, 323-324  
 Mascaro, Cristiano, 361; 496-498  
 Massinger, Dominique, 316-317  
 Matta, Roberto da, 139; 145  
 Matta-Clark, Gordon, 425-426  
 Matos, Guerra Grégorio de, 44  
 Mauss, Marcel, 145; 152  
 Méaux, Danielle, 400  
 Méchain, François, 477; 515-516  
 Mello, Francisco Manoel de, 52; 57; 144  
 Meireles, Cecilia, 49  
 Mendelssohn, Felix, 157  
 Mendès Pinto, Fernando, 33  
 Messenger, Annette, 457  
 Mickaëlis de Vasconcelos, Carolina, 28; 35-36; 60; 62-63  
 Moissès, Maussaud, 45  
 Moholy-Nagy, Laszlo, 215-216; 274; 282  
 Molder, Jorge, 210-211; 455-460  
 Moon, Sarah, 317-318  
 Mora, Gilles, 527  
 Moraes, Vinicius de, 49; 69; 85-86  
 Moreau, Gustave, 21  
 Moreau de Tours, Jacques-Joseph, 99  
 Motonaga, Sadamasa, 476  
 Mounin, Georges, 64  
 Munch, Edvard, 22  
 Muniz, Vik, 301; 361

## N

Namuth, Hans, 301  
 Nancy, Jean-Luc, 330; 387; 446-448; 516; 524  
 Negreiros, Almada, 42  
 Neto, Germano, 266  
 Nobre, Antònio, 21; 36; 42; 135  
 Nòbrega, Manuel da, 44

## O

Oiticica, Helio, 503-504  
 Oiticica Filho, José, 285-286  
 Oliveira, Carlos de, 76  
 Oliveira, Manoel de, 133-135  
 On Kawara, 526  
 Origène, 93-94  
 Ovide, 109

## P

Palla, Victor, 270; 276-278; 493;  
 Paoliello, Andre, 523-524  
 Pardinhas, Alves, 54  
 Parmiggiani, Claudio, 400-405  
 Pascoaes, Teixeira de, 20; 36-37; 40-42; 49; 65-68;

Pastore, Vincenzo, 160-161; 163  
 Pataut, Marc, 328-329  
 Pederneiras, Mario, 48  
 Pereira, Mario Eloy, 226-227  
 Pernot, Mathieu, 421-424  
 Pereira dos Santos, Nelson, 466; 481-482; 485-486  
 Pessoa, Fernando, 27; 34-35; 41-42; 65-67; 89; 104; 129; 133-134; 155; 161; 170; 277; 372-374; 390; 486; 490; 496-498; 514-518  
 Pierce, Charles S, 223; 396  
 Pierson, Jack, 185-186  
 Pierson, Pierre-Louis, 206  
 Pigeaud, Jackie, 100  
 Piñeiro, Ramon, 53; 60-62; 64  
 Platon, 57; 65; 68  
 Poivert, Michel, 181; 386;  
 Pollock, Jackson, 301; 361  
 Portinari, João Candido, 49; 226  
 Prévert, Jacques, 230; 238; 241  
 Proust, Marcel, 180; 304-306; 308-312; 356

## Q

Quintas, José Manuel, 39

## R

Rameau, Jean-Philippe, 155-156  
 Ramiro, Mario, 377-338  
 Ramos, Graciliano, 49; 481-483  
 Rancière, Jacques, 388; 390; 393-394; 454  
 Reinel, Jorge, 382  
 Reinel, Pedro, 382  
 Reis, Ricardo, 41  
 Rennó, Rosângela, 173-174; 297; 320; 321; 339-340  
 Resnais, Alain, 231; 297; 351-352; 356; 367; 431; 441-447  
 Rimbaud, Arthur, 158-159  
 Ribeiro, João Batista, 98  
 Riboud, Marc, 467  
 Riegl, Aloïs, 116; 148; 430  
 Rio Branco, Miguel, 357; 402-403; 409-410  
 Ripa, Cesare, 93; 107; 108-112; 141; 412  
 Ristelhueber, Sophie, 392  
 Rivas, Pierre, 379; 384  
 Roche, Denis, 303; 527  
 Rondepierre, Eric, 330-332  
 Ronis, Willy, 235-239; 242-246  
 Rosenbaum, Yudith, 183  
 Rosier, Bruno, 175-176  
 Rouillé André, 222-224; 314; 327-328  
 Rousse, Georges, 427-428

## S

Sà-Carneiro, Mario de, 41



Saint Antoine, 93-95  
 Saint Jérôme, 94  
 Salazar, Antônio de Oliveira, 255; 269; 272  
 Salazar, Dinis, 270  
 Salvatore, Eduardo, 294-295  
 Sardinha, Antônio, 39  
 Sardo, Delphim, 457  
 Saggese, Antonio, 15  
 Salgado, Deniz, 270  
 Salgado, Sebastião, 129; 268-270; 301; 397-392; 410; 496;  
 Sanzo, Raphaël, 97  
 Schaeffer, Jean-Marie, 213  
 Schwab, Eric, 232-233  
 Seawright, Paul, 4701  
 Segall, Lasar, 49; 246-247  
 Semprun, Jorge, 231; 442  
 Sena, Antonio, 255; 266-268  
 Sena da Silva, Antonio, 271-272  
 Sena, Jorge de, 272-274  
 Sherman, Cindy, 457  
 Soupault, Philippe, 239-241  
 Spina, Segismundo, 29  
 Solis, Virgil, 411-412  
 Sontag, Susan, 386; 440  
 Starobinski, Jean, 178; 413-414  
 Strand, Paul, 418

## T

Tabucchi, Antonio, 489; 515  
 Tahara, Keiichi, 245-246  
 Tarkovski, Andreï, 449-455; 465  
 Taunay, Nicolas-Antoine, Vicomte de, 141; 214; 383; 522  
 Teixeira, Bento, 45  
 Thevet, André, 380  
 Thoreau, David, 478,  
 Tiberghien, Gilles A., 440-441; 473; 494  
 Tobias, Antonio, 27; 68-70; 122  
 Tomkins, Calvin, 203  
 Torga, Miguel, 319-323; 373-375; 467; 531;  
 Trassard, Jean-Loup, 312-314

## U

Ulysse, 130; 264; 372-373; 470

## V

Valeriano, Piero, 112-113  
 Valery, Paul, 358; 529  
 Van Sant, Gus, 531-532  
 Varda, Agnès, 234; 260-265; 315, 373; 441-442; 462  
 Vargas, Gétulio, 269; 481  
 Varini, Felice, 428

Vasconcelos, Cássio, 510-513; 515

Verger, Pierre, 71-75, 368

Vésale, André, 124

Vieira, Antonio, 365

Viggiani, Ed, 74

Villegagnon, Nicolas de, 43

Voltaire, 32-33

## W

Warburg, Aby, 14; 113; 119; 262; 305

Warhol, Andy, 205-206

Wat, Pierre, 521

Weegee, 271

Weiss, Sabine, 233-234; 237-238; 242-244; 246

Weston, Edward, 274,

Winogrand, Garry, 271

Worringer, Wihelm, 148

## X

## Y

Yalenti, José, 282; 290; 294

Yates, Frances, 335

## Z

Zaourar, Hocine, 487

Zilsel, Edgar, 120

## BIBLIOGRAPHIE

### ESSAIS, ROMANS ET ÉTUDES GÉNÉRALES

ADORNO, Théodor W. Adorno,

- *Mahler. Une physionomie musicale*. Paris, Éditions de Minuit, 1976.
- *Théorie esthétique*. Paris, Klincksieck, 1989.

ALAIN, *Système des beaux-arts*. Paris, Tel, Gallimard, 1983

ALBERTI, Léon Battista, *De pictura*, Vol. II, trad. J.L Schefer. Paris, Macula, 1992

ADHÉMAR, Jean, *La France romantique. Les lithographes de paysage au XIXe siècle*. Paris, Somogy Éditions d'art, 1997

AGAMBEN, Giorgio, *Stanze*, trad. Yves Hersant. Paris, Petite bibliothèque, Rivages, 1998

ALEKAN, Henri, *Des lumières et des Ombres*, Paris, Éditions du Collectionneur, 1998

ALGHIERI, Dante, *La Divine Comédie*, trad. Arnaud de Montor, Paris, J. Smith, 1812

ALMEIDA GARRETT, João Batista de,

- *Plaisir et souffrance*. Paris, L'escampette, 1996
- *Camões* [1825 ], trad. Henri Faure. Paris, A. Quantin, 1880.

ALQUIÊ, Ferdinand, *La nostalgie de l'être*. Paris, P.U.F, 1973

ALVES DAS NEVES, João, *Fernando Pessoa, O poeta singular e plural*, São Paulo, Expressão Editora, 1985

AMARAL, Aracy, (org.), *Tendencias del arte moderno*. São Paulo, EDUSP, 2001

ANTELME, Robert, *L'espèce Humaine*, Paris, Tel, Gallimard, 1978.

ARANTES, Otilia [org.], Mario Pedrosa. *Modernidade cá e lá*. São Paulo, EDUSP, 2000

ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris, Flammarion, 1996

ARISTOTE,

- *De l'âme*, Paris, Folio Gallimard. Paris, 2005
- *L'homme de génie et la mélancolie*, trad. Jackie Pigeaud. Paris, Rivages Poche, 2006

ASSIS, Machado de, *Relíquias de casa velha*. Rio de Janeiro, Garnier, 1990

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992

AUMONT, Jacques,

- *L'image*. Paris, Nathan-Université, 1990
- *De l'esthétique au présent*. Louvain, De Boeck Université, 1998

AUSCHER, Christian, *Portugal*. Paris, Points, Seuil, 1992

AUSTIN, John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*. Paris, trad. Gilles Lane, Points Essais, Seuil, Paris, 1970

BACHELARD, Gaston,

- *La psychanalyse du feu*. Paris, Folio Essais, Gallimard, 1985
- *L'air et les songes*. Paris, Biblio essais, Le livre de poche, 2004
- *L'instuition de l'instant*. Paris, Biblio essais, Le livre de poche, 2006

BALZAC, Honoré de,

- *La recherche de l'absolu*. Paris, Flammarion, 1993
- *Ferragus*. Paris, Garnier-Flammarion, 2001

BANDEIRA, Manuel, *Antologia poética*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2002

BARBOSA BASTOS, Neusa [org.], *Língua portuguesa. Lusofonia, memória e diversidade cultural*. São Paulo, EDUC, 2008.

BARROS, Manoel de, *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro, Record, 2007

BARTHES, Roland, *Mitologias*, trad. Rita Buongiorno. Rio de Janeiro, Difel, 2007

BARTHES, Roland,

- *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Écrivains de toujours, Seuil, 1975
- *Essais critiques*. Paris, Points essais, Seuil, 1981
- *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris, Points Essais, Seuil, 1982
- *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Cahiers du cinéma/ Seuil/ Gallimard, 1994

BASTIDE, Roger, *Brésil. Terre des contrastes*, Paris, Hachette, 1957

BAQUÉ, Dominique, *Histoires d'ailleurs. Artistes et penseurs de l'itinérance*. Paris, Éd. du regard, 2006

BAUDELAIRE, Charles,

- *Le spleen de Paris*. Paris, Garnier-Flammarion, 1987
- *Critique d'art*. Paris, Folio Essais, Folio, Gallimard, 1992
- *Les fleurs du mal*. Paris, Folio, Gallimard, 2004

BAZIN, André, *Qu'est ce que le cinéma?* Paris, Cerf, 2002

BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Le temps des images, Gallimard, Paris, 2004.

BENJAMIN, Walter,

- *L'homme, le langage et la culture*. Paris, Denoël / Gonthier, 1971
- *Écrits français*, trad. Jean Maurice Monnoyer. Paris, Folio Essais, Gallimard, 1991
- *Sur l'art et la photographie*, trad. de Marc B. de Launay. Paris, Éd. Carré, 1997
- *Images de pensée*. Paris, Détroits, Christian Bourgois, 1998.
- *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris, Folio Essais, Gallimard, 2000

BENJAMIN, Walter,

- *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2000
- *Obras escolhidas II. Rua da mão única*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2000
- *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2000

BECKETT, Samuel, *Proust*. São Paulo, Cosacnaify, 2003

BERARDINELLI, Alfonso, *Da poesia a prosa*. São Paulo, Cosacnaify, 2007

BERGSON, Henri,

- *Matière et mémoire* [1939]. Paris, Quadrige, PUF, 2004
- *Durée et simultanéité*. Paris, Quadrige, PUF, 2007

BLAKE, William, *Poems, selected by Patti Smith*. London, Vintage Classics, Vintage books, 2007

BOTELHO, Afonso – BRAZ TEIXEIRA, António [orgs.], *Filosofia da saudade*. Lisboa, Pensamento Português, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986

BORER, Alain, *Un sieur Rimbaud. La terre et les pierres*. Paris, Lachenal et Ritter, 1984

BRASSAÏ, *Proust e a fotografia*, trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005

BRIGHT, Timothy, *Traité de la mélancolie* [1586], trad. Eliane Cuvelier. Grenoble, Éd. Jérôme Millon, 1996

BRISSAC PEIXOTO, Nelson, *Paisagens Urbanas*. Rio de Janeiro, SENAC/FAPESP/Marca d'Água, 1996

BOISSIERE, Anne, *Adorno, La vérité de la musique moderne*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999

BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Éd. De Minuit, 1965

BRAZ, Adelino, *L'universel et le particulier dans la saudade. Une philosophie de l'interculturel*. Paris, Éd. Lusophones, 2005

BRÉCHON, Robert, *Étrange étranger*. Paris, Christian Bourgois, Paris, 1996.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio, *Visão do Paraíso*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2007

BURTON, Robert, *Anatomie de la mélancolie*, Éd. de Gisèle Venet. Paris, Folio, Gallimard, 2005

CABANNE, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris, Belfond, 1967

CABANNE, Pierre, *Marcel Duchamp. Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo, Debates, Perspectiva, 2008

CAÏRON, Marta, *Pour fixer la trace: photographie, littérature et voyage au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Droz, 2003

CAMÕES, Luis de, *Os Lusíadas* [1572]. Belo Horizonte, Ateliê Editorial, 1999

CARUS, Carl Gustav - FRIEDRICH, Caspar David, *De la peinture de Paysage dans l'Allemagne romantique*. Paris, L'esprit et les formes, Klicksieck, 1983

CAMUS, Albert, *La peste*. Paris, Folio, Gallimard, 1972

CALAFERTE, Louis, *Droit de cité*. Paris Folio, Gallimard, 1992

CAMPOFIORITO, Quirino, *A missão artística francesa e seus discípulos. 1816 – 1840*. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1988

CÂNDIDO, Antônio,

- *Formação da literatura brasileira*, Vol. I, Belo Horizonte/ Rio de Janeiro, Editora Itatiaia, 1997
- *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*, São Paulo, Fundação Persen Abramo, 1998

CAIUBY NOVAES, Sylvia/FERRARI, Florencia/SZTUTMAN, Renato [orgs.], *Escrituras da imagem*, São Paulo, EDUSP / FAPESP, 2004

CALVINO, Italo, *As cidades invisíveis*, trad. Diogo Mainardi. São Paulo, Companhia Das Letras, 1998

CASSIRER, Ernst, *Essai sur l'homme*, trad. Norbert Massa. Paris, Le sens commun, Éditions de minuit, 1975

CASTANT, Alexandre, *La photographie dans l'œil des passages*. Paris, L'Harmattan, 2004

CHASTEL, André, *Le geste dans l'art*. Paris, Liana Levi, 1995

CHIRAT, Raymond, *Dictionnaire du cinéma*. Paris, Larousse, 2001.

CICÉRON, *De l'Orateur – Tome II*, trad. fr. Edmond Courbaud. Paris, Les Belles Lettres, 1959

CIORAN, *Histoire et utopie*. Paris, Folio, Gallimard, 1987

COULANGE, Alain, *La magie sinon rien. Remarques sur des images. Photographies d'Arnaud Claass*, Paris, Filigranes, 1999

CROS, Louis, *Les images retournées*. Paris, Cinégraphiques, Édilic, 1981

CROWLEY, Martin, *Robert Antelme : l'humanité irréductible*, trad. Edgar Morin. Fécamp, Éd. Lignes, 2003.

DA MATTA, Roberto, *Conto de mentiroso. Sete ensaios de antropologia brasileira*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994

DAMISCH, Hubert, *La dénivelée. À l'épreuve de la photographie*. Paris, Seuil, 2001

DANEY, Serge, *La rampe, Cahier critique 1970-1982*. Paris, Gallimard, 1983.

DANTO, Arthur, *La transfiguration du banal*, trad. Claude Hary-Schæffer. Paris, Seuil, 1989

D'AQUIN, Thomas, *La somme théologique*, Tome 2. Paris, Éd. du Cerf, 1985

D'AQUIN, Thomas/ DACIE, Boèce de, *Sur le bonheur*, trad. Ruedi Imbach et Ide Fouche. Paris, Translatio – Philosophies médiévales, Vrin, 2005

DAVILA, Thierry, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Éd. du regard, 2002

DE ANDRADE, Carlos Drummond de, *Poesia errante*, Rio de Janeiro, Record, 1988

DE ANDRADE, Mario,

- *Música e jornalismo, Diário de São Paulo*. São Paulo, EDUSP/HUCITEC, 1993
- *Obras completas. Aspectos da Literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Itatiaia, 2002

DE ANDRADE, Oswald,

- *Manifesto antropofago, Revista de Antropofagia*. São Paulo, Ano 1, N° 1, 1928
- *Obras completas de Oswald de Andrade*, Tome V, Vera Cruz-Literatura Brasileira, Vol. 153. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971
- *Obras completas. Poesias reunidas*, Vol. 7. Rio de Janeiro, MEC/ Civilização Brasileira, 1972

DE BOURBON, Louis-Auguste, *Mémoires pour l'histoire des sciences & des beaux-arts. Recueillies par l'ordre de Son Altesse Serenissime Monseigneur Prince souverain de Dombes*, [Mémoires de Trévoux], Tome CCLXV. Paris, Pierre-François Didot, Décembre, 1767

DEBRAY, Régis,

- *Vie et mort de l'image*. Paris, Folio Essais, Gallimard, 1992.
- *L'Œil naïf*. Paris, Le Seuil, 1994

DÉCANDIN, Michel, *Anthologie de la poésie française du XXe siècle*. Paris, NRF/ Gallimard, 1985

DE CARVALHO, Joaquim, *Obra Completa de Joaquim De Carvalho*, dir. J.V Pina MARTINS, 9 vols. Lisbonne, FCG, 1978 - 1997

DE CERTEAU, Michel,

- *L'écriture de l'histoire*. Paris, Folio, Gallimard, 1975
- *L'invention du quotidien I. Arts de faire*. Paris, Folio, Gallimard, 1990
- *L'invention du quotidien II. Habiter, cuisiner*. En collaboration avec Luce Giard et Pierre Mayol. Paris, Folio, Gallimard, 1990

DE MATOS E GUERRA, *Obras Completas de Gregório de Matos*, Vol. I. São Paulo, Cultura, 1943

DE MORAES, Vinicius, *Livro de Letras*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005

DEMARCHI BAREL, Ana beatriz, *Um modernismo a oeste. Modelo Francês, identidade nacional*. São Paulo, FAPESP/Ana Blume, 2002

DÉMORIS, René, *Chardin, La chair et l'objet*. Paris, Adam Biro, 1991



DE PASCÕES, Teixeira,

- *Os poetas lusíadas* [1919]. Lisboa, Assírio & Alvim, 1987
- « O Génio Português O Génio Português na sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa » [1913] in *Obras completas* Vol. II. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987

DE SENA, Jorge, *Quarenta Anos de Servidão*. Lisboa, Arcádia e Moraes, 1979

DESCARTES, René,

- *Correspondance* [1648 - 1650], Tome VIII. Paris, P.U.F, 1963
- *Méditations métaphysiques* [1641]. Paris, Quadrige, P.U.F, 2000

DEULEUZE, Gilles,

- *Cinéma II. L'image temps*. Paris, Éd. de Minuit, 1985
- *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris, L'ordre Philosophique, Seuil, 2002
- *Différence et répétition*. Paris, Épipiméthée, PUF, 2008

DELEUZE, Gilles, *Proust e os signos*, trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro, Florence Universitária, 2006

DELEUZE, Gilles - PARNET, Claire, *Dialogues*. Paris, Champs, Flammarion, 1996

DERRIDA, Jacques,

- *L'écriture de la différence*. Paris, Points, Seuil, Paris, 1979
- *Apories*. Paris, Galilée, 1996
- *Mal d'archives*. Paris, Galilée, 2005

DIDI-HUBERMAN, Georges

- *La peinture incarnée*, suivi du Chef d'œuvre inconnu d'Honoré de Balzac. Paris, Éditions de Minuit, 1985
- *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris, Éditions de Minuit, 1990
- *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Éditions de Minuit, Paris, 1992
- *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris, Éditions de Minuit, 2000.
- *L'invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris, Macula scènes, Macula, 2000.
- *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Paradoxe, Éditions de Minuit, 2002
- *Ex-Voto. Image, organe, temps*. Paris, Bayard, 2006
- *La ressemblance par contact. Archeologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris, Éditions de Minuit, 2008

DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique*. Paris, Nathan, 1990

DO CARMO, Cândida Alves Claves, *Subsidio para o estudo da saudade e Nostalgia no Povo Cabo-verdiano*. Lisboa, 1956

DOM DUARTE, *O Leal Conselheiro, o que fez Dom Duarte*, [1<sup>ère</sup> éd. J.L Roquette / Vicomte de Santarém, Paris, 1854]. Lisboa, Livraria Bertrand, 1942

DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*. Paris, Champs, Flammarion, 1994

DU LIGIER DE LA GARDE, Antoinette, dite Madame Deshoulières, *Oeuvres de Madame et de Mademoiselle Deshoulières*. Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1803

DUMESTRE, Vincent – DUROSOIR, Georgie, Pierre Guédron. *Le concert des Consorts, Le Poème Harmonique*, Label Alpha, 2002

DUMÊZIL, Georges, *Tarpeia*. Paris, Gallimard, 1947

DURAND, Gilbert, *As estruturas antropológicas do imaginário*, trad. Hélder Godinho. São Paulo, Livraria Martins Fontes, 2002

DURAND, Régis,

- *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*. Paris, La différence, 1990
- *Le temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*. Paris, La différence, 1995

DURAS, Marguerite, *La maladie de la mort*. Paris, Éditions de Minuit, 1982

DUVE, Thierry de, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*. Paris Éditions de Minuit, 1989

DYER, Geoff, *O instante continuo. Uma historia particular da fotografia*. São Paulo, Companhia Das Letras, 2005

ELIADE, Mircea,

- *Le sacré et le profane*. Paris, Folio, Gallimard, 1987
- *La nostalgie des origines*. Paris, Folio, Gallimard, 1991

FERREIRA, João, « Nova dimensão Psíquica do Homen », in *Miscelânea de Estudos a Joaquim de Carvalho*. Figueira da Foz, 1963

FERREIRA, Glória/ COTRIM Cecília [org.] *Escritos de artistas anos 60 e 70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 2006

FLAUBERT Gustave, *La tentation de saint Antoine*. Paris, Folio, Gallimard, 1983

FLOCH, Jean-Marie, *Petites pythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*. Paris, Actes sémiotiques, Hadès-Benjamin, 1985

FLUSSER, Wilhelm, *Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, Conexões/Relume Dumarã, 2002

FORMIGARI, Lia, *La sémiotique empiriste face au Kantisme*, Wavre, Philosophie et langage. Wavre, Pierre Mardaga, 1994

FORT, Paul, *Ballades du beau hasard*. Paris, Garnier-Flammarion, 1985

FOUCAULT, Michel,

- *L'archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1969
- *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Tel, Gallimard, Paris, 1972
- *Dits et écrits* [1955-1988], Tome IV [1980 – 1988]. Paris, Bibliothèque des sciences humaines, NRF/ Gallimard, 1994
- *La peinture de Manet*. Paris, Traces écrites, Seuil, 2004
- *Dits et écrits*, Tome I [1954 – 1975]. Paris, Quarto, Gallimard, 2001

FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, trad. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis. Paris, Folio, Gallimard, Paris, 1986

FREYRE, Gilberto, *Casa grande e senzala*. Lisboa, Livros do Brasil, 2003

FRIED, Mickaël, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris, NRF/Gallimard, 1990

FRY, Maxwell, *A arte na era da maquina*. São Paulo, Debates, Perspectiva, 1976

FRY, Roger, *Vision and design*. London, Chatto and Windus, 1969

GAILLARD, André, *Les mythes du Christianisme*. Publibook, Paris, 2005

GARIC, Jean-Philippe, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*. Wavre, Pierre Mardaga, 2004

GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Paris, Poétique, Seuil, 1994

GOMBRICH, Ernst, *Norma e forma*, trad. Jefferson Luiz Viera. São Paulo, Martins Fontes, 1990

GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos José, *Suspiros poéticos e saudades. Brasília*. Editora Universidade de Brasília, 1999

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo ,

- Sergio Millet. *Critico de arte*. São Paulo, Critica, EDUSP/Perspectiva, 1992
- *A arte Brasileira no século XX*. São Paulo, ABCA/Imprensa oficial, 2007.

GOULART REIS FILHO, Nestor, *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo, Debates, Perspectiva, 1976

GREEN, Eugène, *Présences*. Paris, Desclée de Brouwer, 2003

GREENBERG, Clément, *Estética domestica*, São Paulo, Cosacnaify, 2002

GUIMÃRAES, Fernando, *Poética do Saudosismo*. Lisboa, Presença, 1988

HEGEL, G.W.H., *Esthétique des arts plastiques*. Paris, Éd. Bernard Teyssèdre, Paris, Hermann, 1993

HEIDEGGER, Martin,

- *Être et temps*. Paris, Bibliothèque de philosophie, NRF/Gallimard, 1986
- *Essais et conférences*, trad. André Préau. Paris, Tel, Gallimard, Paris, 2008

HOMERE, *L'Odyssée*, trad. Frédéric Mugler. Arles, Babel, Actes Sud, 1999

JACOBI, Erwin R., *Complete theoretical writings, Miscellanea, 1, 3*. New York, American Institute of Musicology, 1967

JACOBY, Mario, *Saudades do Paraíso. Perspectivas psicológicas de um arquétipo*. São Paulo, Paulus, 2007

JUDICE, Nuno, *Un chant dans l'épaisseur du temps*, suivi de *Méditation sur les ruines*, trad. Michel Chandeigne. Paris, NRF/ Gallimard, 1996

KANT, Emmanuel,

- *Critique de la faculté de juger*, éd. de Ferdinand Alquié. Paris, Folio, Gallimard, 1985
- *Prolégomènes à toute métaphysique future qui aura le droit de se présenter comme science*, trad. Louis Guillermit. Paris, Vrin, 2000

KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris, Folio, Gallimard, 2001

KOSSOY, Boris

- *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo, Ateliê editorial, 2002
- *Dicionário Histórico - fotográfico Brasileiro. Fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil [1833 - 1910]*. Instituto Moreira Sales, São Paulo, 2002
- *Fotografia e história*. São Paulo, Ateliê editorial, 2003
- *Hercule Florence. A Descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo, EDUSP, 2006.
- *Os tempos da fotografia*. São Paulo, Ateliê editorial, 2007.

KRAUSS, Rosalind,

- *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. Marc Bloch et Jean Kempf. Paris, Macula, 1990
- *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Crique. Paris, Macula, 1993

LANGER, Suzanne K., *Sentimento e forma*. São Paulo, Estudos, Perspectiva, 2006

LANTELME, Michel, *Malraux. Portait avec mains*. Villeneuve d'Ascq, col. Objet, Septentrion presses universitaires, 2003.

LARUE, Anne, *L'autre mélancolie. Acedia où les chambres de l'esprit*. Paris, Savoir : lettres, Hermann, Paris, 2001

LECLERCQ, Stéfan,

- *La limite de la subjectivité. Essai sur la constitution de l'image individuelle*. Mons, Sils Maria, 1998
- *Plotin et l'expression de l'image*. Mons, Sils Maria, 2005

LEMAGNY, Jean-Claude, *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*. Paris, Essais et recherches, Armand Colin, 2005

LEMOIS, Fernando/ Moreira Leite, Rui (org.) *A missão portuguesa, rotas entrecruzadas*. São Paulo, EDUSC/UNESP, 2008

LENAIN, Thierry,

- *Eric Rondepierre. Un art de la décomposition*. Paris, La lettre volée, 1999.
- *Esthétique et philosophie de l'art, Repères historiques et thématiques*. Louvain, Le point esthétique, De Boeck Université, 2002

LESSING, Gotthold Ephraïm, *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*. Paris, Miroirs de l'Art, Hermann, 1964

LERY, Jean de, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. Paris, Le livre de poche, 1994

LÉVY - STRAUSS, Claude,

- *Saudades de São Paulo*. São Paulo, Instituto Moreira Salles/Companhia das Letras, 1996
- *Saudades do Brasil*. São Paulo, Instituto Moreira Salles/ Companhia das Letras, 1994
- *Tristes tropiques*. Paris, Plon, 1955

LISPECTOR, Clarice, *A hora da estrela*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998

LISPECTOR, Elisa, *En exil*. Paris, Des femmes, Paris, 1987

LISSOVSKI, Mauricio, *A máquina de esperar. Origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro, Mauad X, 2008

LOURENÇO, Eduardo :

- *O labirinto da Saudade*. Lisboa, Dom Quixote, 1978
- *Mitologia da saudade seguindo de Portugal como destino*. São Paulo, Companhia Das Letras, 1999
- *La splendeur du Chaos*, trad. Annie de Faria. Brdeaux, L'escampette, Col. Essais, 2002
- *A nau de Ícaro, seguido de Imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa, Gradiva, 2004

LUGON, Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920 – 1945*. Paris, Macula, 2001

LUIZI TUCCI CARNEIRO, Maria [org.], *Minorias silenciadas*. São Paulo, Imprensa oficial/ FAPESP/ EDUSP, 2001

LUSSAGNET, Suzanne, *A. Thevet, Le Brésil et les Brésiliens*. Paris, Les Classiques de la colonisation, PUF, 1953

MACHADO, Arlindo, *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro, N-Imagem, Contracapa/ Marca d'Água, 2001

MARCADÉ, Bernard, *Marcel Duchamp*. Paris, Grandes Biographies, Flammarion, 2007

MANWELL, Roger, *Film* [1945], Pelican Books, Londres, 1950

MASHECK, Joseph, *Marcel Duchamp in Perspective*, Cambridge-Massachusetts, Da Capo Press, 2002

MAUSS, Marcel, *Œuvres*, Vol. III. Paris, Le sens commun, Éd. de Minuit, 1969

MÉAUX, Danièle/ VRAY, Jean-Baptiste [dir.] *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, col. Lire au présent, 2004

MENDONZA TELES, Gilberto, *Vanguarda Européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1973

MENDRAS, Henri, *La Seconde Révolution française 1965-1984*. Paris, Folio, Gallimard, 1994

MICKAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina, *A saudade portuguesa* [1912 ], Coimbra, Guimaraes Editores, 1996

MILTON, John, *Paradise lost*, Introduction by John Leonard. London, Penguin Classics, 2000

MITCHELL, W.J. Thomas, *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, The University of Chicago Press, 1987

MOISES, Massaud, *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo, Cultrix, 2001.

MOLEY, Christian, *Les abords de chez-soi. En quête d'espaces intermédiaires*. Paris, Éditions. de la Villette, Penser l'espace, 2006

MONS, Alain, *Paysage d'images. Essai sur les formes diffuses du contemporain*. Paris, L'Harmattan, 2002

MORA, Gilles, *Walker Evans*. Paris, Les grands photographes, Belfond/Paris Audiovisuel, 1989

MOUNIN, Georges,

- *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris, Gallimard, 1963
- *La linguistique*. Paris, Seghers, 1987.

MOREAU DE TOURS, Jacques - Joseph, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire*. Paris, Victor Masson éditeur, 1859

NANCY, Jean-Luc,

- *Du sublime*. Paris, L'extrême contemporain, Belin, 1998
- *Au fond des images*, Paris, Galilée, Ecritures/ Figures 2003

MORITZ SHWARCZ, Lilia, *O sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de Dom João*. São Paulo, Companhia Das Letras, 2008

NIETZSCHE, Frédéric, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*. Paris, Allia, 2003

NOBRE, Antonio, *Só*. Porto, Livraria Tavares Martins, 1968

ORICO, Osvaldo, *A saudade portuguesa*. Rio de Janeiro, Editôra A Noite, 1940

OVIDE,

- *Les Fastes, Livre I*, trad. et notes de R.Schilling. Paris, C.U.F/Les Belles Lettres, Paris, 2003
- *Les Métamorphoses, Livre IV*, trad. G. Lafaye. Paris, Folio, Gallimard, 1992

PAGEAUX, Daniel-Henri, *Imagens do Portugal na cultura Francesa*. Lisboa, Biblioteca Breve, Institut de Culture et de langue portugaise/ Livraria Bertrand, 1984

PANOFSKY, Erwin/ KLIBANSKY/ Raymond - SAXL, *Saturne et la mélancolie. Etudes historiques et philosophiques, nature, religion, médecine et art*. Paris, N.R.F/Gallimard, 1989

PELBART, Peter Pál, *Da clausura do fora ao fora da clausura. Loucura e desrazão*. São Paulo, Iluminuras, 2009

PEDROSA, Mario, *Arte, forma e personalidade*. São Paulo, Kairos, 1979

PEREIRA DA COSTA, Dalila/ GOMES, Pinharanda, *Introdução a saudade*. Porto, Lello & Irmão Editores, 1976

PESSOA, Fernando,

- *Le gardien de troupeaux et les autres poèmes d'Alberto Caeiro avec Poésies d'Alvaro de Campos*. Paris, Poésie, Gallimard, 1987
- *Lisbonne*. Paris, Domaine étranger, 10/18, 2000

PESSOA, Fernando,

- *Obra Poética-Cancioneiro*. Rio de Janeiro, Cia. José Aguilar Editora, 1972.
- *O Eu profundo e outros Eus*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1980.
- *A língua portuguesa*. São Paulo, Companhia Das Letras, 1999
- *Aforismos e afins*. São Paulo, Companhia Das Letras, 2006
- *Mensagem*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008

PHILOSTRATE, *Le Merveilleux dans l'Antiquité : Apollonius de Tyane, sa vie, ses voyages, ses prodiges, et ses lettres par Philostrate*, trad. du grec par Alexis Chassang. Paris, Didier, 1862

PIAGET, Jean,

- *Introduction à l'épistémologie génétique. La pensée mathématique*, Tome I, Paris, PUF, 1950
- *La Formation du Symbole chez L'enfant. Imitation, Jeu et Rêve, Image et Représentation*. Genève, Delachaux & Niestle, 1976
- *Vygotsky aujourd'hui*. Neuchâtel/Paris, Delachaux et Niestlé, 1992

PIERCE, Charles S., *Ecrits sur le signe*, trad. Gérard Deledalle. Paris, Seuil, 1978



PIGEAUD, Jackie,

- *De la mélancolie. Fragments de poétique et d'histoire*. Paris, Dilecta, 2005
- *Théroigne de Méricourt - La lettre mélancolie*. Paris, Verdier/ L'Ether vague, 2005

PINA MARTINS, J.V [dir.], *Obra Completa de Joaquim De Carvalho*. Lisbonne, FCG, 1978

PIÑEIRO, Ramon, *Pra unha filosofia da Saudade*. Vigo, Galaxia, 1953

PLATON, *Philèbe*. Paris, Garnier - Flammarion, 2002

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle, Livre XXXVI*, trad. R. Bloch. Paris, P.U.F/Les Belles Lettres, 1997

PLUTARQUE, *La conscience tranquille*, trad. Myrto Gondicas. Paris, Arlea, 1991

PORFIRIO, José Luis, *La tentation de Saint Antoine*. Paris, Adam Biro, 1989

PRÉVERT, Jacques, *Paroles*. Paris, Le point du jour/NRF/Gallimard, 1949

PRALL, David Prall, *Aesthetic analysis*, New York, Thomas Crowell, 1967

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Tome I Gallimard, Paris, 1992

QUENEAU, Raymond, *L'instant fatal*. Paris, Gallimard, 2008

RAMEAU, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Genève, Slatkine, 1992

RAYMOND, Marcel, *Marsile Ficin (1433-1499)*. Paris, Les classiques de l'Humanisme, Les Belles Lettres, 1958

RANCIÈRE, Jacques :

- *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris, La Fabrique, 2000
- *Le destin des images*. Paris, La Fabrique, 2003
- *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique, 2008

RICHARD, Jean-Pierre, *Stendhal-Flaubert*. Paris, Points, Seuil, 1970

RICOEUR, Paul,

- *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Points essais, Seuil, 2000
- *Soi-même comme un autre*. Paris, Points essais, Seuil, 1990

RËGL, Alöis, *Le culte moderne des monuments*, trad. Jacques Boulet. Paris, L'Harmattan, 2003

- RIMBAUD, Arthur, *Reliquaire*. Paris, L. Genonceaux Éditeur, 1891
- RIVAS, Pierre, *Diálogos interculturais*. São Paulo, HUCITEC, 2005
- ROCHE, Denis,
- *Denis Roche*. Paris, Les Cahiers de la photographie n° 23, 1984
  - *Le boîtier de mélancolie*. Paris, Hazan, 1999
  - *La photographie est interminable*. Paris, Seuil, 2007
- ROCHLITZ, Rainer, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*. Paris, Essais, NRF/ Gallimard, 1992
- ROSENBAUM, Yudith, *Manuel Bandeira : uma poesia da ausência*. São Paulo, EDUSP, 2002
- ROUILLÉ, André, *La photographie*. Paris, Folio, Gallimard, 2005
- ROUSSEAU, Jean - Jacques, *Confessions*. Paris, Folio, Gallimard, 1995
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Poemas*, Édition de Teresa Sobral Cunha. São Paulo, Companhia das Letras, 2004
- SADOUL, Georges, *Histoire du cinéma Mondial*. Paris, Flammarion, 1963
- SAINT - AUGUSTIN, *Les confessions, XI – XIV*. Paris, Garnier/ Flammarion, 1993
- SANTOS, Gilda [org.] *Jorge de Sena. Ressonâncias e cinquenta poemas*. Rio de Janeiro, 7letras, 2007
- SANTOS, Milton,
- *A natureza do espaço*, São Paulo, HUCITEC, 1999
  - *O espaço do Cidadão*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2002
  - *A Urbanização Brasileira*, São Paulo, EDUSP, 2005
- SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*. Paris, Petite Bibliothèque, Payot, 2004
- SARDOEIRA, Ilídio Sardoeira/ DE PASCOAES, Teixeira de, *Antologia poética*. Lisboa, Guimarães Editores, 1962
- SARTRE, Jean-Paul, *La nausée*. Paris, Folio, Gallimard, 1972
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris, Poétique, Seuil, 1987
- SCHUSTER, Peter-Klaus, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, Tome1. Berlin, Mann, 1991

SCLIAR, Moacyr, *Saturno nos trópicos. A melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003

SEABRA, José Augusto [org.] *Fernando Pessoa, Mensagem. Poemas esotéricos*. Paris/São Paulo, ALLCA XX Université Paris X/CNRS/Scipione Cultural, 1997

SENA, Antonio, *Uma historia da fotografia. Sínteses da cultura portuguesa*. Lisboa Imprensa nacional/Casa de moeda, 1991

SENA, Jorge de, *Trinta anos de Camões 1948-1978 (Estudos Camonianos e Correlatos)*. Lisboa, Ed. 70, 1980

SIMMEL, Georg, *La tragédie de la culture*. Paris, Rivages poche, Rivages 2006

SIMON, Michel, *Paul Verlaine et le Brésil*. Rio de Janeiro, Agir, 1948

SONTAG, Susan, *Sob o signo de Saturno*, São Paulo, L & PM Editores, 1986.

SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia da fotografia*. Rio de Janeiro, Dinalivro, 2001

SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie*. Paris, Armand Colin, 2005

SOUPAULT, Philippe, *Les dernières nuits de Paris*. Paris, L'imaginaire, Gallimard, 1997

SOUZA MARTINS, Antonio de, *Sociologia da fotografia e da imagem, Contexto*. São Paulo, 2001

SPINA, Segismundo, *Apresentação em toda a sua complexidade*. Rio de Janeiro, livraria académica, 1956

SPITZER, Leo, *Três poemas sobre o êxtase*, trad. Samuel Titan Júnior, seguido de *Três poemas sobre o êxtase* de John Donne, San Juan de la Cruz e Richard Wagner, trad. Augusto de Campos, Carlito Azevedo, Haroldo de Campos. São Paulo, Cosacnaify, 2002

STAROBINSKI, Jean, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris, Julliard, 1997

STRIEDER, Peter, *Dürer*. Paris, Albin Michel, 1982

TABUCCHI, Antonio, *La Nostalgie du possible. Sur Pessoa*. Paris, Points, Seuil, 1998

TAGG, John, *The Burden of representation. Essays on photographs and histories*. Mineapolis, University of Minesota Press, 1993

TANIZAKI, Junichirô, *Eloge de l'ombre*, trad. René Sieffert. Paris, Publications Orientalistes de France, 1977

TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir o tempo*. São Paulo, Martins Fontes, 1990

TEIXEIRA, Bento, « Canto III », in *Prosopopéia*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional Das Letras, 1972

THEVET, André, *Les Vrais Pourtraits et Vies des hommes illustres Grecz, Latins et Payens, recueillez de leurs tableaux, livres, medalles antiques, et modernes*. Paris, veuve Jacques Kerver et Guillaume Chaudière, 1584

TISSERON, Serge, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*. Les belles Lettres, 1996

TOBIAS, Jose Antonio, *O mistério da Saudade*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, 1966

TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Poétique, Seuil, 1978

TOMKINS, Calvin, *Marcel Duchamp: A Biography*. New York, Henry Holt and Company, 1996

TORGA, Miguel :

- *Nihil Sibi*. Coimbra, 1956
- *Orfeu rebelde*. Coimbra, 1968
- *Diario XII*. Coimbra, 1978.
- *En franchise intérieure*. Paris, Aubier/ Montaigne, 1991

TOUSSAINT, Jean-Philippe, *L'appareil photo*. Paris, Éditions de Minuit, 1988

VAN LIER, Henri, *Histoire photographique de la photographie*. Paris/ Bruxelles, Les impressions nouvelles, 1992

VOLTAIRE, François Marie Arouet, *La Henriade, Poème en dix chants*, suivie de *Essai sur les guerres civiles* et de *Essai sur les poètes*. Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1848.

VON HERDER, Johann Gottfried, *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* [*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. 1784], Tome II - VII, trad. Edgar Quinet. Paris, F.G Levrault, 1834

VOUILLOUX, Bernard, *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*. Paris, Droz, 1989

WALL, Jeff, *Essais et entretiens*. Paris, ENSBA, 2004

WARSAWSKI, Jean-Marc, « Les Ecrits relatifs à la musique de Boèce à Jean-Philippe Rameau. Inventaire, index, commentaires », thèse soutenue à l'Université de Paris 8 le 17 novembre 1995.

WAT, Pierre, *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris, Flammarion, 1998.

WORRINGER, Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung*. Paris, Klincksieck, 1978

XIBERRAS, Martine, *La pratique de l'imaginaire, lecture de Gilbert Durand*. Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2002

YATES, Frances A., *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse. Paris, Bibliothèque des histoires, NRF/ Gallimard, 1975

ZILSEL, Edgar, *Le génie: histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, trad. de Michel Thévenaz. Paris, Paradoxe, Éditions de Minuit, 1993

## CATALOGUES GÉNÉRAUX

- *A imprensa confiscada pelo DEOPS 1924 – 1954*, Maria Luiza Tucci Carneiro / Borris Kossoy [dir.], São Paulo, Ateliê Editorial/Imprensa oficial/Arquivo do Estado, 2003
- *A fotografia moderna*, Helouise Costa – Renato Rodrigues Da Silva, São Paulo, Cosacnaify, 2004
- *A new history of photography*, FRIZOT, Michel [dir.], Köln, Könemann Verlagsgesellschaft, 1998.
- *Brasil Desfocos* [O olho de fora], Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2007
- *Coleção Pirelli*, 17e édition, São Paulo, MASP/MINC, 2009.
- *Imagens de fotografia brasileira*, vol. I-II, Simonetta Persichetti, São Paulo, Estação Liberdade/SENAC, 2000
- *Labirinto e identidade, Panorama da fotografia no Brasil 1946 - 1998*, Rubens Fernandes Junior [dir.], São Paulo, CosacNaify/Centro Universitario Maria Antonia/USP, 2004
- *La Cosmographie universelle d'André Thevet, cosmographe du Roy*, Tome I-IV, Paris, Pierre L'Huillier et Guillaume Chaudière, 1575
- *La photographie contemporaine*, Michel Poivert, Paris, La question contemporaine, Flammarion, 2002
- *La photographie humaniste*, Laure Beaumont - Maillet – Françoise Denoyelle – Dominique Versavel [orgs.], Paris, Galerie de photographies, Bibliothèque Nationale de France, 2006

- *Le Breton e a missão artística francesa de 1816*. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes/Ministério da Educação e Cultura, 1960
- *Mélancolie. Génie et folie en occident*, Jean Clair [dir.], Paris, RMN/Gallimard, 2008
- *Cesare Ripa, Iconologia*, Milan, P. Buscaroli, 1992.
- *Visões e Alumbramentos, Fotografia contemporânea brasileira na coleção Joaquim Paiva*, São Paulo, BrésilConnects, 2002
- *Victor Palla, Roteiro da Coleção do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão*, Lisboa, Centro de Arte Moderna/Fundação Calouste Gulbenkian, 2004

## CATALOGUES MONOGRAPHIQUES

### PHOTOGRAPHIE

- Alecio de Andrade, *Alecio de Andrade*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2008
- *Alfred Stieglitz at Lake George*, John Szarkowski [dir.], New York, MOMA/Harry N. Adams Inc, 1996
- Joël Bartoloméo, *Cahier des rêves*. Lyon, CRAC-Alsace/ENSBA-Lyon, 2002.
- Valérie Belin, *Valérie Belin*. Paris/Arles, Actes Sud/Fondation CCF pour la photographie, 2000.
- Christian Boltanski, *Christian Boltanski*. Paris, Flammarion, 1992
- Sophie Calle,
- *M'as tu vue ?* Paris, Centre Pompidou/Xavier Barral, 2003
- *Douleur exquise*. Arles, Actes Sud, 2003
- Henri Cartier -Bresson,
- *Images à la sauvette*. Paris, Verve, Paris, 1952.
- *L'imaginaire d'après nature*. Paris, Fata Morgana, 1997
- Stéphane Couturier, *Mutations*. Paris, BNF, 2004.
- Denis Roche, *Elipse et laps*. Paris, Photo - Cinéma, Maeght Editeur, 1991
- Flavio Damm, *Flavio Damm, Uma retrospectiva – 60 anos de fotografia 1944 – 2004*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2005

- Geraldo de Barros, *Fotoformas/ Sobras*. São Paulo, Cosac&Naify, 2008
- Jean Dieuzaide,
  - *Voyages en Ibérie*. Paris, Contrejour, 1983
  - *Jean Dieuzaide. Retrospectiva- Rétrospective*. Atzera begirakoa, San Telmo museoa, 2001
- Walker Evans.
  - *La Soif du regard*. Paris, Seuil, 1993.
  - *Simple Secrets*. Atlanta, High Museum of Art/Harry N. Abrams Inc, 1997
- Thomaz Farkas, *Thomaz Farkas*. São Paulo, EDUSP, 2002
- Thomaz Farkas, *Notas de viagem*, Rubens Fernandes Júnior/ Suely Nakagawa / Diogenes Moura [dir.], Cosacnaify, São Paulo, 2006
- Christine Felten/ Dominique Massinger, *Caravana Obscura*. Bruxelles, Communauté Française de Belgique, 2004
- Marc Ferrez, *Espaços da arte brasileira*. São Paulo, Cosacnaify, 2002
- Gilberto Ferrez. *Iconografia do Rio de Janeiro. 1830 – 1890*, Vol. II. Rio de Janeiro, Casa Jorge Editorial, 2000.
- Voltaire Fraga. *Abundante Cidade. Dessemelhante Bahia*. São Paulo, Pinacoteca do estado, 2008
- Robert Franck, *Hold still. Keep going*. New York, Scalo, 2001
- Nicolas Fussler, *Le long de la ligne*, Madrid, Slovento Éditions, 2006
- Gaspar Gasparian, *Gaspar Gasparian. Um fotografo Paulista*. São Paulo, Editora Marca d'Água, 1988
- Mario Giacomelli, *Mario Giacomelli, L'ermite de Sénigaglia*. Paris, Galerie Paris, 2004.
- Izis, *Paris des rêves*. Lausanne, La guilde du livre, 1950
- Valérie Jouve, *Valérie Jouve*. Paris, Centre National de la Photographie, 1998
- Fernando Lemos, *A sombra da luz, A luz da sombra, fotografias 1949 - 1952*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2004
- Chystèle Lerisse,

- *Photographies 1995-1998*. Bièvres, Musée français de la photographie, 1999.
- *Intérieur(s)*. Paris, Baudoin Lebon, 2001
- *Chystèle Lerisse*. Limoges, Artothèque du Limousin, 2003
- German Lorca. *Fotografia como memoria*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2006.
- Vik Muniz, *Reflex. Vik Muniz de A a Z*. São Paulo, Cosacnaify/Mc Kinsey and Company, 2007
- Mathieu Pernot, *L'Etat des lieux*. Paris, 779/Société française de photographie, 2004
- Antonio Saggese, *Antonio Saggese*. São Paulo, col. Fotoportatil n°4, Cosacnaify, 2006
- August Sander, *Hommes du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Chêne/ Hachette, 1981.
- Patrick Taberna, *Au fil des jours*. Paris, Actes Sud/ Fondation CCF pour la photographie, 2004
- Agnès Varda, *Varda par Agnès*. Paris, Cahiers du cinéma, 1994
- Cassio Vasconcelos, *Nocturnos*. São Paulo, Bookmark Publishing, 2002
- Pedro Karp Vasquez, *Fotografia - Reflexos e reflexões*, Porto Alegre, L&PM editora, 1986
- Pierre Verger, *Bahia de tous les poètes*. Lausanne, Clairefontaine, 1955
- Pierre Verger, *Saida do Laô*. São Paulo, Axis mundi Editora/Fundação Pierre Verger, 2002
- Sabine Weiss, *Intimes convictions*. Paris, Contrejour, 1989

## MONOGRAPHIES D'ARTISTES

- *José de Almeida Júnior, Um criador de imaginários*. São Paulo, Pinacoteca do Estado/ Governo do Estado de São Paulo, 2007
- *Arte Concreta Paulista*, João Bandeira [dir.]. São Paulo, CosacNaify/Centro Universitário Maria Antonia, 2002
- *Philippe Cognée*. les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix /FRAC-Auvergne, 2002



- *Antonio Manuel. Fatos*, São Paulo/Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2007
- Rosângela Renno,
- *Rosângela Renno*, Artistas da USP nº9, São Paulo, EDUSP/ Empresa Oficial, 1998
- *Rosângela Renno*, Belo Horizonte, Circuito Atelier, 2003
- *Rosângela Renno, O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo, Cosac&Naify, 2003

## ARTICLES

- ALCIDES, Sergio, « Sous le signe de l’iconologie », in *Revue Topoi*, Rio de Janeiro, sept. 2001, pp. 132-142.
- ALVES PARDINHAS, Manuel, « A Psicologia da Saudade », in *revue Lumen*, nº 23, Lisboa, 1959, pp. 126-135
- BARTHES, Roland, « L’effet de réel », in *Communications* nº11, 1968, pp. 84-89
- BIZZOCHI, Aldo/ PACHECO, Miriângela Amândio, « A distância entre ser e estar », in *Estudo comparativo de alguns aspectos do léxico de quatro línguas européias ocidentais do ponto de vista neológico*, Anais da 42ª Reunião Anual da SBPC, Porto Alegre, 1990, pp.316-317
- BORGES, Cristian/ De JESUS Samuel, « Mémoires de gestes dans l’œuvre d’Agnès Varda », in Anthony Fiant – Roxane Hamery – Eric Thouvenel [orgs.], *Agnès Varda : le cinéma et au- delà*, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 64
- BURGERS, Fabienne, « Foucault et Baudelaire. L’enjeu de la modernité. » in Pierre-François Moreau (org.), *Lectures de Michel Foucault, sur les Dits et écrits*. Vol. 3, ENS Éditions, Lyon, 2003, pp. 79-92
- BURGIN, Victor, « Olhando as fotografias» in Gloria Ferreira-Cecilia Cotrim, *Escritos de artistas. Anos 60 /70*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2006
- CORTESÃO, Jaime, « No 40º Aniversário da fundação da Renascença Portuguesa », in *Portucale*, supl. a 3a série, nº1 (1928-1962)
- CARERI, Giovanni, « Aby Warburg Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire » in *revue L’Homme* nº165, janvier 2003
- COSTA, Hélouise, « Obra em contexto » in *Catalogue d’exposition Tarsila do Amarali*, Museu de Arte Contemporânea - USP, São Paulo, 2002

- DE ANDRADE, Mario, « As artes plásticas no Brasil. » Revista da Academia Paulista de Letras, ano VII, n° 26, 12 juin 1944, Article cité in Almeida Júnior: Vida e Obra. Art Editora, São Paulo, 1979
- DE BARROS, Geraldo De Barros, « Fotogramas », article cité in Boletim Foto Cine n°81, Février 1953, São Paulo.
- DE CARVALHO, Joaquim, « Elementos constitutivos da Consciência Saudosa », in Revista
- Filosofica, Ano III, N° 6, Coïmbra, 1952
- DE SENA, Jorge, « Discursos da Guarda » in Trinta anos de Camões II, Ed. 70, Lisboa, 1980
- DIAS DE MAGALHÃES, Antonio Pereira, « Metafísica e saudade », in Actas do Primeiro Congresso Nacional de filosofia, Braga, 1955
- DIDI-HUBERMAN, Georges,
  - « Sismographies du temps. Warburg, Burckhardt, Nietzsche », in Cahiers du Musée national d'Art moderne, 1999, n°68, pp. 5-23
  - « Aby Warburg et l'archive des intensités », article cité in revue Études Photographique n°10, La ressemblance du visible/Mémoire de l'art, Paris, novembre 2001, pp. 144-168
- DUBOIS, Philippe, « Palimpsestes ou la photographie comme appareil psychique », in Mythologies du photographe, Cahiers du Centre Universitaire sur l'image, le symbole, le mythe, n°8. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1991, pp. 102-124.
- DUBROUX, Danielle, « Un auteur face à Hollywood », in Cahiers du Cinéma n° 331, janvier 1982, pp. 49-80.
- DURTAİN, Luc, « La technique et l'homme » in Vendredi, 13 mars 1936, n° 19, pp. 9-74
- GAUTRAND, Jean-Claude, « Regarder les autres », in Michel Frizot (org.) A new history of photography, Bordas / Könemann, Köln, pp. 612-620
- GULLAR, Ferreira, « Exposição de José Oiticica Filho », in Boletim Foto clube n°88, avril 1954
- HANNOOSH, Michèle, « La femme, la ville, le réalisme. Fondements épistémologiques dans le Paris de Balzac », in Romanic Review n° 82, pp. 127-145

- HARANG, Jean-Baptiste, « Profondeur de champs », article paru dans le journal Libération du 17 juin 2004
- KUON, Peter, « Ecriture et ré-écriture du paysage urbain. Les dernières nuits de Paris de Philippe Soupault » in Gérard Peylet / Peter Kuon / Beate Steinhäuser [orgs.] in Paysages urbains de 1830 à nos jours, Revue Eidolon, Presses Universitaires de Bordeaux, n° 68, mars 2005, pp. 211-226
- LAOUYEN, Mounir, « Ruptures et signification dans Les romanesques d'Alain Robbe-Grillet », in Isabelle Choll [org.], Poétiques de la discontinuité, de 1870 à nos jours, Presses Universitaires Blaise Pascal, Université de Clermont-Ferrand II, pp. 173-188
- MARGOLIN, Jean-Claude et MATTON, Sylvain, « Marsile Ficin et l'alchimie. Sa position, son influence » in Alchimie et philosophie à la Renaissance. Actes du colloque international de Tours, 4-7 déc. 1991, Paris, Vrin, 1993, pp. 123-192
- MAUSS, Marcel, « L'expression obligatoire des sentiments » (rituels oraux funéraires australiens) », in Journal de psychologie, n° 18, 1921, pp. 423-435
- MEDINA, João, O Pelicano e a Seara, in revista « Homens Livres, Lisboa, 1978.
- MORAIS, Frederico, « A fotografia como forma artistica », in Boletim Foto Clube n°106, fev. 1959
- OLIVEIRA JUNIOR, Luis Carlos, « Uma questão do tempo. O cinema de Fernando Lopes visto através de Berlarmino e Uma abelha na chuva. » in catalogue de la rétrospective intitulée « Cinema novo. Os verdes anos do cinema português », Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2008
- SCHOSLER, Lene, « Grammaticalisation et dégrammaticalisation », in Emmanuelle Labeau, Carl Vetters, Patrick Caudal (orgs.), Sémantique et diachronie du système verbal français, Cahiers Chronos n°16, Rodopi, Amsterdam, 2007, pp. 91-121
- STRAND, Paul, « The art motive in Photography » in The british journal of Photography, vol. 70, London, 1923
- SWENSON, G.R, « What is Pop Art ? Answers from eight painters, Part I », New York, Art news 62, n°7, November 1963, p. 26.
- TEIXEIRA SCAVONE, Rubens, « Considerações sobre o fotograma », in Boletim Foto Cine n°101, août / septembre 1956
- VIERA, João Luiz, « Meandros imprevisíveis da memória » in Cristian Borges et Ines Aisengart [orgs.], Alain Resnais, a revolução discreta da memória, catalogue de la rétrospective organisée par le Centro Cultural Banco do Brasil en octobre 2008

- WALDEMAR, George, article cité in *Le photographe*, n°684, Novembre 1948
- YALENTI, José, « A linguagem das linhas », revue *Iris*, n°15, São Paulo, avril 1948

## ENTRETIENS

- BISILLIAT, Maureen, entretien publié dans le journal *O estado de São Paulo*, le 4 septembre 1996
- GULLAR, Ferreira, « Oitica : fotografia se faz no laboratorio », entretien avec José Oitica Filho in supplément du *Jornal do Brasil* du 24 août 1958
- IZIS, entretien avec M. Voyeux, in catalogue de la rétrospective Izis, Caisse Nationale des Monuments Historiques, 1988
- MARTINS, João, *Boletim do Grupo Câmara*, Coimbra, 1957
- MOULIN, Raoul-Jean, Entretien avec Sabine Weiss, in Sabine Weiss, 100 photos, Galerie municipale de Vitry-sur-Seine, février 1985.
- PASSERON, Jean-Claude, Entretiens, in revue *Tracés* n° 4, Paris, automne 2003
- RENNO, ROSÂNGELA, entretien donné à Angélica Melendi et Wander Melo Miranda, publié partiellement sous le titre « Un monde parallèle - Entretien dans Margens/Márgenes », in *cadernos de cultura* n°1, Belo Horizonte / Mar del Plata, mai 2001
- TRASSARD, Jean-Loup, entretien avec Blandine Benoît et Philippe Arbaizar, in *La campagne de Jean-Loup Trassard. Ecrits et photographies*, Bibliothèque Publique d'Information. Centre Georges Pompidou, 1992. SOURCES ELECTRONIQUES
- ALEKSANDRAVICIUS, Maisa, « Brasil e Portugal : reflexões em torno da saudade. » Article consultable sur le site : [www.realgabinete.com.br](http://www.realgabinete.com.br)
- BOUBAT, Edouard, Entretien avec Frank Horvat, texte disponible sur : [www.horvatland.com](http://www.horvatland.com) BEAUMONT-MAILLET, Laure, « La Photographie humaniste. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis », in *Études photographiques* n°20, Juin 2007, texte disponible sur : [www.etudesphotographiques.revues.org](http://www.etudesphotographiques.revues.org)
- CALAFATE, Pedro, « Dom Duarte », texte disponible sur le site : [www.instituto-camoes.pt](http://www.instituto-camoes.pt)

- DELEUZE, Gilles, « Bergson, propositions sur le cinéma », Cours de Vincennes du 18/05/1983. Texte intégral disponible sur [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)
- DELEUZE, Gilles, « Image temps, image mouvement ». Cours de Vincennes du 17 mai 1983. Texte intégral disponible sur [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)
- DERRIDA, Jacques, « Trace et archive, image et art. » Entretien donné lors d'une conférence organisée par l'Université de Paris 8, le 25 juin 2002. Texte disponible sur : [www.jacquesderrida.com](http://www.jacquesderrida.com)
- LESTRINGANT, Franck , « L'Histoire d'André Thevet, de deux voyages par lui faits dans les Indes Australes et Occidentales (circa 1588) », rédigé dans le cadre du Colloque International Voyageurs et images du Brésil, organisé à la Maison des Sciences de l'Homme à Paris, le 10 décembre 2003. Texte disponible sur : [www.editions-villegagnon.com](http://www.editions-villegagnon.com)
- MAHIEU, Eduardo, « Giorgio Agamben et la mélancolie, philosophie de la clinique », Centre d'Etudes Psychiatriques Henri Ey de Paris, octobre 2006. Texte disponible sur le site [www.eduardo.mahieu.fr](http://www.eduardo.mahieu.fr)
- MOLDER, Jorge, « La reine vous salue » et « O tamanho da memória », articles mis en ligne le 15 janvier 2007. Textes disponibles sur le site : [www.jorgemolder.com](http://www.jorgemolder.com)
- PEEL, James, « The scale and the spectrum » in revue Cabinet n° 22, été 2006. Texte disponible sur : [www.cabinetmagazine.org](http://www.cabinetmagazine.org)
- QUINTAS, José Manuel, « Integralismo Lusitano, uma sintese », in revue électronique Unica Semper Avis, Lisbonne, avril 2000, p. 2. Texte disponible sur : [www.lusitana.org](http://www.lusitana.org)
- VERGER, Pierre, entretien donné à Véronique Montaigne daté du 15/09/1992. Texte disponible sur le site: [www.pierreverger.org](http://www.pierreverger.org)

## **Non-lieux. Hors-temps. Pour une iconographie contemporaine et photographique de la saudade.**

Quels liens la saudade, expression majeure de la littérature portugaise du XVI<sup>e</sup> siècle peut-elle a priori entretenir vis-à-vis de la photographie contemporaine ? Si la saudade, phénomène que le poète Almeida Garrett apparenta à une « délicieuse douleur du cœur » née de la piquûre d'«une cruelle épine », éveille le souvenir d'un être ou d'un lieu chers – dont l'absence, le manque ou la perte nous cause autant de tristesse que joie –, elle demeure difficilement traduisible, et reste souvent assimilée à la mélancolie. Pourtant la saudade se révèle aussi comme une pensée singulière opérant une synthèse temporelle et spatiale de l'expérience que l'homme éprouve vis-à-vis du monde, un montage « virtuel » régi comme un véritable agencement d'images. Comment ce sentiment peut-il dès lors trouver dans la photographie lieu de représentation ?

Quels symptômes, quelles « marques » viennent ainsi nous révéler ses possibles formes d'application ? Quels paradoxes peuvent aussi surgir, dès que nous tentons de retirer depuis leur dormance ou révéler présent par leur absence, tout ce qui fut mais qui n'est plus, ou peut-être, l'espoir de ce qui n'est pas encore advenu ? C'est à ses questions majeures que cette thèse tentera de répondre, en explorant un corpus constitué principalement parmi un choix de photographies françaises et brésiliennes contemporaines, mais qui n'omet pas néanmoins d'autres sources visuelles qu'il s'agisse de peintures, de gravures, ou encore de films, de performances ou d'installations souvent éphémères. C'est aussi tenter de comprendre comment ce concept vient finalement composer une iconographie photographique d'une image-saudade qui se révèle elle-même riche, complexe et paradoxale.

Mots clefs : Photographie, Arts Plastiques, Cinéma, Brésil, France, Portugal, Saudade, Mélancolie, Théorie des arts, Philosophie

**Withdrawals places. Out of time.**

**For a contemporary and photographic iconography of the saudade.**

Which relations can the saudade, major expression of the Portuguese literature of the XVI<sup>th</sup> century, maintain a priori with contemporary photography? If the saudade, phenomenon described by the poet Almeida Garrett as a « delicious pain of the heart », born of the puncture of « a cruel spine », wakes up the remembrance related to a beloved being or place – whose absence, lack or loss cause us as much sadness as joy –, remains not easily translatable, and often continues to be comparable with the melancholy. However, saudade also appears as a singular thought operating a temporal and spatial synthesis coming from man's experience of the world, a « virtual » collage governed like a true layout of images. How can this feeling consequently find in photography a place of representation?

Which symptoms, which “marks” thus come to reveal us its possible forms of application? Which paradoxes can also emerge, as soon as we try to withdraw them since their dormancy, or to reveal present by their own absence, all that was, one day, but which is not anymore, or perhaps, the peculiar hope of what has not occurred yet? It is with these main questions that this thesis will try to answer, by exploring a corpus made up mainly among a choice of French and Brazilian contemporary photographs, but does not omit nevertheless other visual sources, such as paintings, engravings, films, performances, or often ephemeral installations. It is also trying to understand how this concept finally comes to compose a photographic iconography of an image-saudade that reveals itself as rich as complex and paradoxal.

Key words: Photography, Fine Arts, Cinema, Brazil, France, Portugal, Saudade, Melancholy, Art theories, Philosophy