

# COMPOSITION D'UN PAYSAGE URBAIN

REPRÉSENTATIONS D'UN LIEU OÙ SE PERDRE

(MICHEL COLLOT – DANIEL FARIA)

PAOLO ALEXANDRE NÊNÉ\*

**Resumo:** O fenómeno «paisagem» tem sido, no campo literário, quase sempre relacionado com espaços naturais a que nos convida por exemplo a poesia bucólica rendida ao locus amoenus. Contudo, Michel Collot, no seu último livro, afirma que a cidade, ainda que desprovida de horizonte pela sua configuração moderna e extensão, também se torna paisagem. O nosso propósito passa por interrogar a imagem da cidade, como paisagem, na poesia de Daniel Faria. Do mesmo modo, uma tal perspectiva só é realizável se conseguirmos extrair a noção de paisagem da sua rigorosa fundamentação; trabalho a que nos propomos a partir do último pensamento de Michel Collot.

**Palavras-chave:** Paisagem; Construção; Cidade; Poesia.

**Abstract:** The «landscape» phenomenon has in literature often been related to natural spaces to which we are invited for example by bucolic poetry surrendered to the locus amoenus. However, Michel Collot affirms in his last book that the city, even if deprived of horizon by its modern configuration and extension, can also take the form of a landscape. Our objective is to question the image of the city, seen as landscape, in the poetry of Daniel Faria. Similarly, such a perspective can be realized only if we are able to extract the notion of landscape from its rigorous concept; this is our proposal in this paper based on Michel Collot's last reflection.

**Keywords:** Landscape; Construction; City; Poetry.

En sa qualité d'urbaniste, Paul Virilio n'a cessé de s'interroger quant à la perception du paysage urbain, à son face-à-face, comme si nous n'étions jamais devant la ville mais toujours dedans. Un tel positionnement du sujet va alors à l'encontre de la notion de paysage, car il est dépourvu de la distance nécessaire à une vue d'ensemble. Nous trouvons cette problématique dans *L'espace critique* où P. Virilio demande: «À quel moment la ville nous fait-elle face?»<sup>1</sup>. Dans un ouvrage récent, Michel Collot semble répondre à l'interrogation du philosophe français:

*La ville devient paysage dès qu'elle est perçue par un sujet comme insérée dans son environnement et formant avec lui un ensemble dont la cohérence sensible est porteuse de sens. Or, c'est une telle perception qui est aujourd'hui rendue souvent difficile par l'extension des mégapoles contemporaines, ces endless cities dont le centre est partout et la circonférence nulle part, et dont les limites se diluent au profit d'une périurbanisation, voire d'une rurbanisation généralisée. Au sein de ce tissu urbain indifférencié, le citoyen se sent parfois perdu, fautes de repères<sup>2</sup>.*

Il en ressort une chose fondamentale: c'est le regard qui toujours transforme tout site en paysage. Toutefois, pour que la ville puisse être appréhendée et perçue comme pay-

---

\* Université Paris III – La Sorbonne Nouvelle/ Faculdade de Letras do Porto. Email: alexandre\_nene@hotmail.com.

<sup>1</sup> VIRILIO, 1984: 12.

<sup>2</sup> COLLOT, 2011: 69.

sage, elle doit constituer une homogénéité spatiale qui ne donne pas seulement à voir, comme nous l'explique l'essayiste français, mais aussi à penser. C'est ce que M. Collot appelle la Pensée-paysage:

*C'est le regard qui transforme le site en paysage et qui rend possible son «artialisation», même si l'art peut en retour l'orienter et l'informer. Il constitue une première mise en forme de données sensibles; il est à sa manière artiste, «paysageur» avant d'être paysagiste. C'est un «acte esthétique», mais aussi un acte de pensée. La perception est un mode de penser intuitif, pré-réflexif, qui est la source de la connaissance et de la pensée réflexive<sup>3</sup>.*

Il s'agit alors d'une modalité spécifiquement humaine qui fait interagir le dehors et le dedans, traçant de la même manière les directions significatives d'une présence au monde, indissociable d'un point de vue sur son milieu. L'acte de la perception ne donne pas tout à voir; inopinément il sélectionne. C'est donc déjà une construction signifiante, «une première mise en forme de données sensibles», qui donne à voir une image subjective du paysage au même temps qu'une pensée. Pour M. Collot, il n'y a donc pas opposition entre la perception et la sphère imaginaire, mais bien plutôt le prolongement de la première par la dernière: «Ce qu'on a appelé parfois le «réalisme subjectif», [...], repose sur l'idée que la conscience ne saurait s'exprimer qu'à travers une certaine vision du monde»<sup>4</sup>. Selon M. Collot, c'est sur l'émancipation de l'art et de la littérature que s'appuie la critique littéraire lorsqu'elle définit le paysage comme cette image du monde, inséparable d'une image de soi, qu'un écrivain compose à partir de traits dispersés mais récurrents dans son œuvre. Dans ce contexte, la notion de paysage ne se limite évidemment plus aux paysages champêtres dépeints par tel ou tel texte, à tel ou tel référent bucolique, mais désigne davantage une image du monde intimement liée à l'expérience d'un auteur:

*Il s'agit, aux yeux du critique, de thèmes issus de la vie sensorielle et émotionnelle de l'auteur, qui reviennent avec insistance dans son œuvre, où ils se chargent d'une signification spécifique [...]. Ces thèmes privilégiés sont porteurs de résonances subjectives et de valeurs éthiques et esthétiques, et construisent donc, en même temps qu'une image du monde, une image du moi. [...] Cette image du monde et du moi est bien sûr une construction littéraire, indissociable des structures sémantiques et formelles de l'œuvre: «C'est en somme cet espace de sens et de langage dont le critique essaie de manifester la cohérence unique, de fixer le système»<sup>5</sup>.*

En tant que construction littéraire, le paysage n'est plus paysage *in situ* ni sa représentation picturale. Ce n'est donc plus exclusivement un paysage réel, c'est le pays perçu du point de vue d'un sujet. «Ainsi le paysage est toujours-déjà une image du pays; il relève à la fois du réel et de l'imaginaire, d'une perception et d'une construction, de l'objectif et du subjectif»<sup>6</sup>, écrit encore M. Collot. La ville, au même titre que la campagne ou une

<sup>3</sup> *Ibid.*: 18.

<sup>4</sup> COLLOT, 2005: 181.

<sup>5</sup> *Ibid.*: 179.

<sup>6</sup> *Ibid.*: 180.

quelconque étendue naturelle, s'affirme ainsi, indépendamment de ses contraintes, comme paysage: image mentale qui surgit en nous refigurée selon une organisation qui n'a plus rien de mimétique, mais qui possède bien plutôt une richesse poétique. Car, «le sentir est inséparable d'un ressentir»<sup>7</sup>, selon l'essayiste français. La Pensée-paysage fait alors évoluer l'idée de paysage et la notion restrictive de ce «phénomène»: «le rapport sensible au monde n'est pas [plus] celui d'un sujet posé en face d'un objet, mais celui d'une rencontre et d'une interaction permanentes entre le dedans et le dehors, le moi et l'autre»<sup>8</sup>. La relation de ces deux pôles refonde alors la position du sujet. Le paysage, étant produit par le point de vue du sujet qui toujours lui apporte un sens nouveau, provoque une mutation spatiale. On comprend donc que le sujet créateur qui élabore une image du paysage *in arte* à partir d'une expérience première *in visu* d'un paysage *in situ*, n'est plus face à un paysage extérieur, mais bien déjà dedans. C'est ainsi que, par exemple, Daniel Faria «allume dans la ville/ sa pensée»<sup>9</sup> en vue de donner une image poétique d'un monde qui l'inquiète: «Cada cidade acrescentou a minha fuga»<sup>10</sup>. Il est intéressant sur ce point de noter que, pour Leibniz, il n'existe pas de bonne volonté de penser. Seule la rencontre avec des signes nous force à penser. Ainsi, la pensée n'est pas l'affaire d'une volonté subjective, mais plutôt une question corporelle, une collision qui donne à penser, une pensée-paysage à dérouler ou encore à «allumer», comme chez le poète portugais. Le mode de penser leibnizien exalte dès lors le rapport critique qui se pose entre la ville et le poète, propos qui nous intéresse particulièrement. La relation au paysage urbain dans l'œuvre littéraire de M. Collot revêt toutefois une importance qui permet de poser les questions inhérentes à la condition de la ville.

Dans *Chaosmos*, M. Collot présente une ville dont les attributs physiques rendent difficile la perception de celle-ci, empêchant ainsi le sujet de saisir le paysage urbain exempt alors de toute forme, dans une non-conformité avec le plan.

*Sur le plan, la cité se distingue aisément: un vaste périmètre, où sont disséminés quelques quadrilatères, marquant la faible emprise au sol des bâtiments. Entre eux sont ménagés de généreux espaces de loisir et de liberté. Pas de vis-à-vis.*

*Quand tu arrives, tu te retrouves face à une barre de cent mètres de large. Horizon disparu. Vingt-cinq étages te dominant. Des milliers de fenêtres t'observent. Vu de partout, tu ne vois rien. Aucune prise sur la paroi, sans une ombre, sans un relief. Façade hostile, surexposée. Et pas un arbre pour te cacher. Plaine arasée au bulldozer.*

*Le centre commercial est tapi au pied de la tour. Galerie aveugle. Dans le dédale des couloirs, à l'abri des regards, des bandes cassent pour tromper l'ennui. Histoire de voir si le spectacle sera montré le soir à la télévision. Vitrines éventrées, rideaux de fer baissés. Visages fermés, plaies ouvertes: la banlieue exhibée, mise au ban<sup>11</sup>.*

<sup>7</sup> *Ibid.*: 180.

<sup>8</sup> COLLOT, 2011: 28.

<sup>9</sup> FARIA, 2000: 18.

<sup>10</sup> FARIA, 1998b: 54.

<sup>11</sup> COLLOT, 1997: 81.

Ainsi présentée, on constate que la ville rompt avec l'équilibre constitutif du paysage. La massification des immeubles pose des problèmes de relief et empêche la captation d'un horizon. N'offrant aucune perspective, l'étagement des immeubles spatialise le drame de la ville: en bas, on ne voit rien; en haut, on voit tout. Il est donc difficile à l'individu d'en bas de ne pas être vu par celui d'en haut comme pour le protagoniste de *Aprender a rezar na Era da Técnica*, Lenz Buchmann, qui au sommet de son ascension politique, domine visuellement ce qu'il ne pouvait voir enfant. On passe ainsi d'un sentiment de peur, lié à la perte de repères, l'enfance, au regard menaçant d'un homme plein de mépris. Bientôt, la fenêtre de l'observateur deviendra, chez Gonçalo M. Tavares, la fenêtre du tireur embusqué et omniscient. La fracture spatiale devient alors une affaire sociale. L'élévation de la tour offre à celui qui l'habite la distance nécessaire à l'appréhension d'une homogénéité, un ensemble d'objets qui, vus d'en haut, constitue bien un paysage, comme cette rocambolesque masse de corps perçue par Lenz. Pour se délivrer de l'oppression visuelle, l'individu d'en bas est contraint à s'engager dans le dédale des rues pour trouver une échappatoire à l'espace géométrisé de la ville dans lequel on ne manque pas de reconnaître la topographie des labyrinthes. Cette relation est explicitement sous-tendue chez D. Faria. Le poème «Labirinto III» rend en effet possible l'image d'une ville labyrinthique, construite sur l'association des termes «estradas» et «labirinto»<sup>12</sup> étayée par des images de la mythologie grecque. Cette image du labyrinthe chez D. Faria voit par ailleurs son acceptation s'élargir, dans la lecture qu'en propose Rui Lage, arrivant ainsi à l'image indigente de la vie humaine sur terre<sup>13</sup>.

Galerie aveugle, le centre commercial de *Chaosmos*, symbole architectonique de la structure capitaliste, est l'exemple même de ce que M. Collot qualifie dans son dernier ouvrage d'architecture «hors sol»<sup>14</sup>; c'est-à-dire une architecture sans lien formel avec son environnement, mais avec laquelle, par vice, l'homme d'en bas ne peut rompre. C'est pour lui un moyen de vivre le progrès marchand et simultanément un voyage virtuel, héritage de l'*american dream*. Un tel édifice en même temps qu'il préfigure de par son intérieur la partition de l'unité d'un monde et de son espace, impliquant ainsi une structure composite où la vision d'ensemble n'est pas rendue, investit l'homme d'un sentiment de vertige. Le regard n'arrive pas à se poser sur un objet témoin. L'abondance des objets rend le choix impossible, tant il y a de possibles à réaliser et à parcourir. Ce symbole architectural révèle quelque chose de l'espace urbain en général: la perte du lieu. De même, l'abolition absolue des distances dans le tissu actuel des médias est pour P. Virilio une source d'atopie. On est ici et ailleurs au même instant. Le cyberspace génère l'ubiquité, privant ainsi le sujet de toute inscription singulière au monde: «L'instantanéité de l'ubiquité aboutit à l'atopie d'une unique interface. Après les distances d'espace et de temps, la distance vitesse abolit la notion de dimension physique»<sup>15</sup>. Sans la dimension physique, le sujet ne peut pas éprouver ni ressentir la distance nécessaire qui pourrait donner lieu à

<sup>12</sup> FARIA, 1998a: 44.

<sup>13</sup> LAGE, 2010: 262.

<sup>14</sup> COLLOT, 2011: 74.

<sup>15</sup> VIRILIO, 1984: 19.

la possibilité d'un point de vue ou encore d'un parcours. L'accélération produite par les télécommunications est donc pour le sujet qui la vit une situation spatiale en conflit avec sa propre localité, au même titre que l'indétermination dans le centre commercial où l'abondance, la transparence des matériaux (les vitrines des magasins), l'exhibitionnisme des devantures, émerveillent les hommes, les absorbent d'eux-même et les laissent aller en puissance à leurs fantasmes. On y décèle alors une occlusion du regard tout entier comme le supposent ces trois vers de D. Faria: «Homens muito voltados para um modo de ver/ Um olhar fixo como quem vem caminhando ao encontro/ de si mesmo»<sup>16</sup>. Les hommes butent sur eux-même. Ce qui constitue là aussi une forme d'atopie, à savoir une déconnexion du lieu supplanté par l'univers concentrationnaire du fantasme. C'est par exemple ce que D. Faria appelle «la fausse transparence/ de la présence du monde»<sup>17</sup>. Le comportement des hommes dans ces microcosmes urbains renvoie ainsi, comme nous pouvons le voir, l'image de ce que le monde, le macrocosme, est devenue. Aussi, l'extension des mégapoles qui toujours étendent ses limites, en prolongeant leurs banlieues, crée de véritables franges urbaines noyées dans la grisaille, sans une once de verdure, comme le relate un poème de *Dos Líquidos* – «Imagino que nasci num país coberto por espesso nevoeiro/ E que nunca contemplei o risonho aspecto da natureza inundada»<sup>18</sup>. D'où cette nébuleuse conurbation citadine que l'on ressent comme un obstacle difficile à contourner et d'où l'on n'arrive jamais à sortir: «fronteiras dos territórios não avistados»<sup>19</sup>. L'éclat des lieux, de par son caractère multiple, dissonant, fait donc apparaître une foule d'éléments; des rues, des hommes et des choses, difficiles à saisir, car dans la ville le temps passe à toute vitesse<sup>20</sup>. La vision en est alors altérée; des fragments d'images assaillent le sujet où le minuscule s'égalise par exemple à l'infiniment grand, puisque la vitesse annule la proportion. Assez paradoxalement, le regard ne va nulle part; presque figé, tant il est stupéfait, il présentifie la dispersion, l'errance presque pathologique de la ville. Chez Daniel Faria, la prolifération effrénée des images rend la vue impure et les visions – mystiques – impossibles. On constate alors que la dimension visuelle de la ville pose une limite clôturante à la vue, car l'espace urbain est symboliquement dépourvu d'horizon. Ainsi, c'est la dualité merleau-pontienne – visible/ invisible – rattachée à la structure d'horizon qui se trouve mise à sac, empêchant la vue de se prolonger dans l'invisible d'où toujours émerge un imaginaire:

<sup>16</sup> FARIA, 1998b: 13.

<sup>17</sup> *Ibid.*: 75.

<sup>18</sup> FARIA, 2000: 34.

<sup>19</sup> *Ibid.*: 68.

<sup>20</sup> «Parmi ces idées fixes sociales est apparue, depuis longtemps déjà, une espèce de ville hyper-américaine, où tout marche et s'arrête au chronomètre. L'air et la terre ne sont plus qu'une immense fourmilière sillonnée d'artères en étages. Les transports, de surface, aériens et souterrains, les déplacements humains par pneumatique, les files d'automobiles foncent dans l'horizontale tandis que dans la verticale des ascenseurs ultra-rapides pompent les masses humaines d'un palier de circulation à l'autre; aux points de jonction, l'on saute d'un transport dans l'autre; leur rythme qui, entre deux vitesses tonnantes, fait une pause, une syncope, un petit gouffre de vingt secondes, vous aspire et vous enlève sans que vous ayez le temps de réfléchir, et dans les intervalles de ce rythme général, on échange hâtivement quelques mots. Les questions et les réponses s'emboîtent les unes dans les autres comme les pièces d'une machine, chacun n'a devant soi que des tâches bien définies, les professions sont groupées par quartiers, on mange tout en se déplaçant...» (MUSIL, 2004: 51).

*Tornei os olhos muito impuros por milhares de imagens  
 Pedras internas golpeando-me  
 Tornei-os incapazes das visões  
 Das visões interiores e por fora  
 Da aparência<sup>21</sup>*

De même que les tressaillements de la ville font dévier le regard des choses, on conclue que l'éclatement à répétition des franges urbaines constitue géographiquement une déportation spatiale, une sorte donc de dislocation constante. Car la mutabilité des villes les oblige à ne plus se situer définitivement. Ceci fait alors convulser la notion de centre et produit allégoriquement, comme chez D. Faria<sup>22</sup>, l'idée que l'homme s'éloigne toujours plus de son unité, du lieu qu'il se doit de conserver, affichant ainsi sa détresse, où nous reconnaissons le *topos* du chaos urbain, ainsi comme la triste condition des hommes que peuvent évoquer ces deux vers de «O Mundo» de Ruy Cinatti qu'il ne faut cependant pas détacher de leur précision signifiante: «Raça de escravos penando/ na cidade»<sup>23</sup>. Ce dernier exemple s'avère intéressant, car il permet de concevoir une image négative de la ville, perçue comme paysage, à partir de l'expérience des hommes («os escravos»). C'est ce que l'on trouve déjà dans le roman posthume de Eça de Queirós – *A Cidade e as Serras* – avec le personnage de Jacinto qui tantôt imprime, par son état de spleen, l'artifice de la ville, tantôt incarne, à travers la gaieté qui l'anime, la régénération du cadre naturel, l'air paisible du paysage de Tormes. Dans ce cas, on met l'accent sur le rapport entre l'homme et la terre et on peut soutenir qu'il y a monde quand beaucoup d'hommes partagent la même parole concernant leurs rapports à la terre. L'espace ou la réalité géographique qu'Eric Dardel définit comme la dimension originaire de l'existence humaine, doivent ainsi être reliés à la question ontologique de l'être de l'homme et donc à sa manière d'occuper l'espace, mise en évidence à travers le concept d'habiter en géographie. Ceci aboutit précisément à la géographie culturelle ou sociale selon la portée de l'analyse. Alors, de même que la géographie qualifie la situation concrète des hommes, le monde sensible des hommes fait sens géographiquement. C'est ce qu'Olivier Lazzarotti appelle la dimension géographique des hommes dans une dialectique du lieu qui le conduit à définir l'habitant dans l'espace habité, mais aussi l'espace habité dans l'habitant<sup>24</sup>. La question de l'habitat doit ici être comprise comme le lieu de la *praxis* humaine où s'extériorise par exemple la relation des hommes à la terre. C'est ainsi que nous voyons les hommes de *Homens que São como Lugares mal Situados* comme un monde de vie, comme une existence sensible porteuse d'une géographie, une collectivité d'où toujours surgit une image de la vie sur terre: un paysage. S'il est vrai que nous considérons la possibilité d'entrevoir chez ces

<sup>21</sup> FARIA, 1998b: 24.

<sup>22</sup> «Este temor [...] um velho tema da poesia ocidental, quer da sagrada quer da profana, é reconduzido na obra de Daniel Faria ao éthos cristão e ao universo bíblico (da expulsão do Paraíso à destruição de Jerusalém). Também passa por aqui a singularidade e a ousadia deste poeta, que, tão jovem, escreveu em tempos de nihilismo e de materialismo pessimista, de crise do sagrado» (LAGE, 2010: 256-257).

<sup>23</sup> CINATTI, 1992: 150.

<sup>24</sup> LAZZAROTTI, 2006: 41.

hommes l'indicateur d'une masse-critique pouvant constituer une image du pays en accord aussi avec la réflexion de Pierre Sansot<sup>25</sup>, ce qui émerge toutefois du titre du livre de D. Faria c'est davantage leur situation géographique ou plutôt leur mauvaise situation spatiale: «lugares mal situados».

Le caractère fondamental de ce livre – *Homens que São como Lugares mal Situados* – est tiré d'un colloque de João de Barros *Ropica Pnefma*, œuvre d'origine érasmienne qui porte un regard critique assez détaillé sur un grand nombre de questions sociales et les pouvoirs régents au XVI<sup>ème</sup> siècle. C'est une sorte de réquisitoire contre le manque de sens et l'inhumanité des choses où l'auteur fustige les mœurs et les abus sociaux qui toujours s'éloignent des règles de la nature et de la doctrine chrétienne<sup>26</sup>. Dès lors, ce qui ressort de cet emprunt, c'est le besoin pour D. Faria de répondre, comme João de Barros, à un type de comportement sociétal participant d'un temps nouveau, un autre présent, comme le suggère au sein de ce même livre la réécriture de fragments bibliques, comme le poème «Lamentações (Lm1)» – «Que solitária está a cidade/ Enviuvou a mais povoada/ Das nações»<sup>27</sup> – où la ville de Jérusalem est représentée sous les traits d'une femme confessant ses péchés que l'on interprète ici comme la position critique du poète à l'égard de la ville contemporaine. On se rend ainsi compte que le titre de ce livre qui se déploie tout au long de la première partie (du livre en question), occupant textuellement toutes les formes poétiques qu'il peut couvrir (titre de livre, titre de partie, titre de poème, vers), meut une impulsion allégorique. De fait, l'aphorisme – *Homens que São como Lugares mal Situados* – tend vers la nécessité de fixer en images le caractère énigmatique que porte la phrase en soi par la relation aux lieux et donc à l'espace, comme le dénote l'élément comparatif «como» (hommes/ lieux). De la présente équation, on retiendra le concept d'habitat couramment remplacé aujourd'hui par celui de «monde ambiant»<sup>28</sup>. Un des préceptes de l'aphorisme repose alors sur le désir de localisation; c'est-à-dire qu'il cherche à établir un rapport entre un sujet déterminé et un lieu déterminé, le lieu («lugar») formant le produit de ce rapport. Pour autant, selon M. Collot, il ne faut pas confondre lieu et paysage:

<sup>25</sup> Dans «La transgression paysagère», l'auteur s'interroge sur la part des hommes dans la constitution du paysage. Pour P. Sansot, «il est vrai que nous mettons un peu trop l'accent sur une nature naturante, un paysage paysageant – et ceci pour mettre le holà à un humanisme sans retenue» (p. 79). Loin de constituer un simple élément du décor, l'homme est pour le sociologue français source de paysage: «lorsque les habitants d'un quartier, sans d'ailleurs se concerter, tracent des cheminements qui ne coïncident pas avec ceux qui leur étaient proposés, quand ils palabrent dans tel ou tel lieu, devenu naturellement leur forum, quand ils racontent à leur manière, la malédiction ou l'histoire d'une portion de leur territoire, nous avons affaire à une manifestation de l'imaginaire collectif. Leur environnement empreint d'une certaine cohérence, empli de sens, traversé par des lignes de force, ponctué par des points d'orgue, est devenu un paysage» (SANSOT, 2009: 85).

<sup>26</sup> «Quem será tão diamante que possa sofrer desprezos da verdade e honras da mentira? Vejo nestes conselhos homens que são como lugares mal situados, que naturalmente nenhuma cousa têm em si, tudo lhe vem d'acarreto; e, por se nobreecer de crédito, fazem o ofício dos caçadores vangloriosos: compram a caça no mercado e vêm com ela às costas, contando mil aventuras de como a caçaram...» (BARROS, 1983: 137).

<sup>27</sup> FARIA, 1998b: 51.

<sup>28</sup> «Recosmiser notre monde, c'est d'abord ne pas oublier que nous sommes vivants, et qu'à ce titre notre monde n'est pas un univers mécanique: c'est un monde ambiant. Celui-ci n'est pas constitué de la simple addition des éléments objectifs de l'environnement; c'est une entité émergente qui trie et recompose ces éléments dans un certain sens, propre à notre espèce, comme c'est le cas pour chaque espèce vivante» (BERQUE, 2008: 240).

*Le lieu peut se définir par une forte délimitation topographique et culturelle; il circonscrit le territoire d'une communauté partageant le même code de valeurs, de croyances et de significations: c'est un microcosme qui entre en relation analogique avec un macrocosme régi par un ordre immuable, et en rapport anagogique, vertical, avec un monde supérieur dont il est en réduction l'image imparfaite. Le paysage est lié davantage au point de vue d'un individu, que l'horizon à la fois limite et ouvre sur un univers infini. Il confère au monde un sens qui n'est plus subordonné à une croyance religieuse collective, mais le produit d'une expérience individuelle, sensible et susceptible d'une élaboration esthétique singulière<sup>29</sup>.*

Pour M. Collot, le lieu est issu de la conception théologique de l'univers. Ce qui peut expliquer en partie l'obsession du poète portugais de la thématique du lieu. On comprend alors que le lieu constitue le champ de présence d'une communauté empreinte des mêmes valeurs, mais qui ne manque pas, toujours selon la perspective théologique, de constituer l'image imparfaite de la voûte céleste, Dieu. Ceci conduit à une représentation du monde selon une vision manichéenne: bien/ mal; ciel/ terre; Dieu/ hommes; bien placé/ mal placés. Ce ne sont donc pas les lieux qui sont mal placés sur la carte géographique, mais bien les hommes qui remplissent de leur présence une portion d'espace définissant ainsi la limite spatiale du lieu et donc, aussi, sa dimension, sa forme, sa place. C'est donc comme un tout synthétique que le lieu est symboliquement considéré comme «un lieu mal placé». La marque plurielle de «lugares» de *Homens que São como Lugares mal Situados* peut alors s'expliquer par une autre réalité géographique plus générale que celle du lieu: le territoire. Ce dernier est quant à lui l'enjeu d'une mobilité, d'un déplacement, favorisant une perception plus totalisante comme le reconnaît O. Lazzarotti<sup>30</sup>. Une telle prédisposition n'est d'ailleurs pas étrangère à l'œuvre du poète portugais où l'on retrouve le motif du déplacement et du dépassement du lieu sous les formes nomade et pérégrine rejoignant la tradition tribale du texte biblique. Le sentiment de mobilité est par ailleurs fréquemment associé à l'idée d'un positionnement critique vis-à-vis de l'espace urbain d'où le poète cherche à s'enfuir: «Cada cidade acrescentou a minha fuga/ E o desvio aproximou-me do perigo/ [...] Quería ser deserto e trabalhar nos campos/ Abençoando a fome enquanto ceifo o trigo»<sup>31</sup>. Cette *dé-territorialisation* s'appuie chez D. Faria sur la structure d'horizon à travers la notion très prisée de paysage: «Só no fim da paisagem estou de pé como um para-quedista que desce/ Suspenso como os santos num arroubo místico»<sup>32</sup>. La fin du paysage est ici associée à un état de lévitation que l'on comprend comme la délivrance de la pesanteur du monde, une ouverture sur un contre-espace (le désert, les champs: une nature originelle indépendante de l'emprise humaine et sociale), un monde cosmique – christique même si l'on considère la démarche mystique, et donc fusionnel – qu'anime le discours de *dé-territorialisation*: «Sei bem que não mereço um dia entrar no céu/ Mas nem por isso escrevo a minha casa sobre a terra»<sup>33</sup>; «fabricas um

<sup>29</sup> COLLOT, 2011: 58.

<sup>30</sup> LAZZAROTTI, 2006: 49.

<sup>31</sup> FARIA, 1998b: 54.

<sup>32</sup> *Ibid.*: 22.

<sup>33</sup> FARIA, 1998a: 38.



homem que se afasta// Do mundo»<sup>34</sup>; «E sei que para lá dele, na minha pátria, há outro/ E que é por esse que aspiro cada dia/ [...]// Uma outra terra que pensa a minha morada/ Um perfume, uma maravilha, um repouso/ Para a cabeça dos que lutam com bravura»<sup>35</sup>; «Um praça fora do Mundo»<sup>36</sup>. La coalescence des termes («mundo»; «terra»; «cidade»; «pátria») largement employés par D. Faria dans son œuvre poétique est davantage proche, en tant qu'élément de mesure géographique, de la notion de territoire, «base géographique de l'existence sociale»<sup>37</sup> par excellence; d'où la marque plurielle de «lugares». Car le territoire est toujours constitué de plusieurs lieux. Ainsi, le monde est la synthèse des lieux traversés par le sujet poétique, le territoire parcouru («pátria»), les villes arpentées («cada cidade acrescentou a minha fuga»), la terre en somme qui toujours finit par se mesurer chez D. Faria en référence aux hommes qui, d'une manière ou d'une autre, l'habitent différemment ou pas – car toute société produit du territoire, d'où résulte une expérience de l'humanité: patrimoine de l'humain perçu par le poète comme une image du pays. Il s'agit là d'une modalité spécifiquement humaine constitutive d'une vue d'ensemble sur le mode du paysage comme l'écrit M. Collot:

*Le paysage, c'est d'abord une «vue d'ensemble»; à l'horizon, grâce au recul que procure la distance, les lieux et les objets se rassemblent sous le regard: «Le paysage est le lieu relationnel où toutes les localités ne sont compréhensibles que par référence à un ensemble qui s'intègre, à son tour, en un ensemble plus vaste». La vision paysagère ne fait que porter à son comble la structure d'horizon de toute perception: voir, c'est toujours «voir les choses en relation», écrivait Arnheim; et selon Husserl, une chose n'est jamais perçue indépendamment de son contexte, qui constitue son horizon»<sup>38</sup>.*

De même que M. Collot, nous pensons retrouver dans *Homens que São como Lugares mal Situados* le motif du paysage comme le lieu où une identité collective se manifeste dans l'expérience concrète de ses habitants. Ce paysage refiguré est alors dynamisé et rendu par le regard du poète («escolho um espaço para ver o espaço de frente»<sup>39</sup>, «falo daquilo que vejo»<sup>40</sup>) qui se place à distance de l'objet perçu car, d'après Augustin Berque<sup>41</sup>, se prononcer de manière consistante sur le monde implique de s'en séparer: «Encosta-te às vedações para guardares/ Com minúcia a dolorosa divisão da paisagem/ [...]/ A solidão infinita de ocupares um lugar// Não te há-de faltar/ A distância»<sup>42</sup>. Le recul qu'impose la clôture crée à distance une certaine homogénéité que le poète ne manque toutefois pas de qualifier de «paysages divisés». Ceci est loin de proposer une union indissolu-

<sup>34</sup> FARIA, 1998b: 26.

<sup>35</sup> FARIA, 2000: 34.

<sup>36</sup> *Ibid.*: 108.

<sup>37</sup> LAZZAROTTI, 2006: 32.

<sup>38</sup> COLLOT, 2011: 193-194.

<sup>39</sup> FARIA, 1998b: 21.

<sup>40</sup> *Ibid.*: 62.

<sup>41</sup> «En d'autres termes, vous ne pouvez rien dire de consistant à propos de votre monde, parce que vous en faites partie. Pour la même raison, vos propos sur le Monde ne sont que mondanités» (BERQUE, 2008: 234).

<sup>42</sup> FARIA, 1998a: 59.

ble dans laquelle le sujet regardant et le paysage regardé seraient intégrés. L'observateur se tient seul et à distance: «O mundo desloca-me em segredo sem que os homens mudem»<sup>43</sup>. Ici, il y a désaffection, ou plutôt une attitude déviante, hétérotopique même: «Tenho um pequeno sonho de uma janela para abrir:/ E que paisagem não seria estar feliz!»<sup>44</sup>. Ce point d'exclamation – ponctuation assez rare chez D. Faria – informe de par son caractère peu usuel une relation forte avec le paysage dont rêve le poète. Le motif même de la fenêtre, en tant que seuil, n'est pas étranger à une poétique de la relation que M. Collot appelle «idéarité d'horizon». L'exclamation de ce dernier vers vient alors précisément renforcer l'idée d'une pensée partagée avec un paysage qui, lui, a la propriété de maintenir le sujet poétique en dehors du monde-paysage qu'il contemple; grâce à la ligne d'horizon. C'est, selon M. Collot, une appétence propre au poète-voyant<sup>45</sup>. Pour autant, même si D. Faria semble être davantage tourné vers la perspective d'un horizon qui renvoie à la dimension la plus subjective du paysage, à ce qui reste le plus ouvert à l'invisible, et donc à l'imaginaire mystique, il ne manque pas de figurer dans l'image des hommes un scénario d'espace que nous pressentons comme la construction culturelle d'un paysage urbain sur le mode de l'artificialisation et non à proprement parler d'une perception, même si elle existe dans sa poésie. C'est pourquoi nous parlerons ici d'un paysage constitué suivant l'idée de la pratique des lieux comme stratégie critique du monde et de l'espace à travers donc la médiation des hommes et de leurs écarts quant au discours chrétien et à la nature, lieu mythique de l'origine. Par ailleurs, toute une rhétorique du paysage que nous avons déjà présentée chez D. Faria renforce cette intuition du paysage comme expression du monde figurée par l'impression d'une perte qui plonge par là même la notion de paysage dans la confusion. Deux poèmes nous semblent ici décisifs: «Homens que são como lugares mal situados», «Homens que são como projectos de casas».

*Homens que são como lugares mal situados  
 Homens que são como casas saqueadas  
 Que são como sítios fora dos mapas  
 Como pedras fora do chão  
 Como crianças órfãs  
 Homens sem fuso horário  
 Homens agitados sem bússola onde repousem*

*Homens que são como fronteiras invadidas  
 Que são como caminhos barricados  
 Homens que querem passar pelos atalhos sufocados  
 Homens sulfatados por todos os destinos  
 Desempregados das suas vidas*

<sup>43</sup> FARIA, 2000: 124.

<sup>44</sup> FARIA, 1998a: 33.

<sup>45</sup> COLLOT, 2011: 98.

*Homens que são como a negação das estratégias  
Que são como os esconderijos dos contabandistas  
Homens encarcerados abrindo-se com facas*

*Homens que são como danos irreparáveis  
Homens que são como sobreviventes vivos  
Homens que são como sítios desviados  
Do lugar<sup>46</sup>*

*Homens que são como projectos de casas  
Em suas varandas inclinadas para o mundo  
Homens nas varandas voltados para a velhice  
Muito danificados pelas intempéries*

*Homens cheios de vasilhas esperando a chuva  
Parados à espera  
De um companheiro possível para o diálogo interior*

*Homens muito voltados para um modo de ver  
Um olhar fixo como quem vem caminhando ao encontro  
De si mesmo  
Homens tão impreparados tão desprevenidos  
Para se receber*

*Homens à chuva com as mãos nos olhos  
Imaginando relâmpagos  
Homens abrindo lume  
Para enxugar o rosto para fechar os olhos  
Tão impreparados tão desprevenidos  
Tão confusos à espera de um sistema solar  
Onde seja possível uma sombra maior<sup>47</sup>*

Si nous insistons tant sur l'enchevêtrement que constitue la citation de ces deux poèmes c'est qu'il nous semble tisser un *continuum* spatial fort qui ne se prolonge pas dans les deux poèmes qui suivent, même si «Homens que trabalham sob a lâmpada» adopte une structure descriptive proche de ces premiers. «Não levantemos os homens que se sentam à saída» n'est déjà plus dans ce registre, mais plutôt dans celui de la prescription. Ainsi, on voit que ces deux poèmes invitent à observer la construction de l'espace urbain dans une sorte de récit poétique. En effet, les hommes dont ils traitent se définissent essentiellement par l'espace qui les entoure. Ils permettent donc de mettre à nu l'expérience d'un être au monde que le paysage saisit au plus près. Si l'on procède à un relevé minu-

<sup>46</sup> FARIA, 1998b: 12.

<sup>47</sup> FARIA, 1998b: 13.

tieux des éléments de cet espace, on s'aperçoit que nous avons à faire à un lieu cloisonné («caminhos barricados»; «atalhos sufocados»; «encarcerados»; «esconderijos») dont les frontières tendent à être submergées («fronteiras invadidas»). Le problème que pose la métaphore des frontières peut entre autres renvoyer l'image d'une ville conquérante, expansionniste, image propre au *logos* immanent de l'espace urbain. On ne manquera d'ailleurs pas de faire le lien ici avec l'expérience urbaine du premier livre de jeunesse du poète *Uma Cidade com Muralha* où une topographie plus précise s'esquisse. La présence des balcons ou des terrasses tournés vers l'extérieur, «le monde», («Em suas varandas inclinadas para o mundo»; «Homens nas varandas voltados para a velhice») présentifie l'image d'une ville, de ses maisons et immeubles («projectos de casa») gravitant autour d'une place sur laquelle s'ouvrent les balcons: l'image donc d'un monde tourné vers soi, fermé. La relation à la ville se trouve alors établie par l'idée de place publique héritière des *agoras* grecques d'où émerge le propre concept de ville. C'est seulement ainsi qu'une part de la collectivité («Homens») se trouve embrassée par le regard du poète qui assiste à sa désorientation à la fois temporelle («Homens sem fuso horário») et spatiale («Homens agitados sem bússola onde repousem»). De même, on peut parler ici d'enclaves urbaines qui jouent sur l'effet de barricade, tout aussi repliées derrière leurs murs que celles de leurs personnes («Homens muito voltados para um modo de ver/ Um olhar fixo como quem vem caminhando ao encontro/ De si mesmo»). La perte des éléments du cosmos tels que la pluie («Homens cheios de vasilhas esperando a chuva») ou encore le soleil («Tão confusos à espera de um sistema solar») évoque la déshumanisation de la ville et consubstantiellement celle des hommes qui l'habitent. C'est aussi le revers du progrès: l'épuisement des ressources naturelles en même temps que le châtement divin à travers notamment l'isotopie de la sécheresse. Un travail d'adjectivation vient ensuite renchérir l'image des hommes. Ils vivent dans l'impasse, ne travaillent pas et attendent: «órfãs»; «Desempregados das suas vidas»; «Homens que são como a negação das estratégias»; «contrabandistas»; «danos irreparáveis»; «sobreviventes vivos»; «danificados pelas intempéries»; «impreparados»; «desprevenidos»; «confusos». Ils vivent dans le confort des situations connues qu'offre une société mercantile – «sulfatados por todos os destinos» – dans l'immobilité des lieux. Un tel tableau est à rapprocher de la violence de l'espace urbain contemporain à partir duquel Marc. Augé pose l'hypothèse d'une surmodernité productrice de non-lieux, lieux d'errance dont il nous semble retrouver ici le principe: «Que são como sítios fora dos mapas». La question de la localisation est par ailleurs, en géographie, primordiale; elle est ce qui donne un sens au lieu parce qu'elle le rapporte à un territoire. Or, sans localisation, le lieu dont parle D. Faria ne fait plus sens. C'est donc ici un lieu qui n'est plus situable sur la carte et qui ne va pas sans une impression de chaos, de paralysie spirituelle que peut évoquer par exemple l'intertexte biblique. Comme pour le *Livre des Lamentations*, la présence d'une voix critique se fait sentir et elle semble tenir les hommes pour responsables de la dégradation du paysage urbain imprégné du monde, car «chaque espèce élabore son propre monde ambiant, c'est-à-dire ce qui est pour elle la réalité»<sup>48</sup>. La

---

48 BERQUE, 2008: 241.

relation intertextuelle à João de Barros semble par ailleurs poser le problème d'une temporalité qui se perd dans l'espace, qui s'enlise depuis des temps lointain. L'expérience significative d'une appréciation négative de la ville est le résultat d'une manière de la voir et de la penser que l'on pressent comme l'affirmation de la catégorie esthétique du goût qui passe par la catégorisation des lieux, par le ressenti du poète, en suivant un mode élégiaque<sup>49</sup>. Selon le poète, c'est un lieu qui se dévie: «Homens que são como sítios desviados/ Do lugar». Le «lugar» doit ici être compris comme la norme instituée que tente de poser le discours du poète: c'est son point de vue. La ville et les hommes sont ainsi mal situés par rapport au sujet poétique. Nous sommes donc en présence d'une subjectivité qui interroge le monde urbain, «il se pose comme celui qui questionne, avant d'être celui qui célèbre ou qui déplore»<sup>50</sup>; attitude que l'on retrouve également sous un penchant plus méditatif dans *Dos Líquidos*: «Le monde me déplace secrètement sans que les hommes changent»<sup>51</sup> ou encore «Personne ne sait sortir des choses terrestres qui sont tristes»<sup>52</sup>. Dans ces deux poèmes, l'articulation entre l'image du paysage urbain et cette image du sujet qui n'est absolument pas partagée s'étend à une logique de la narration, schème relevant alors d'une sémiotique de l'action ou encore d'une focalisation du texte sur le paradigme<sup>53</sup> qui avance plus par contiguïté que par continuité. La prolifération des métaphores, des comparaisons stimule une pensée imageante d'où il résulte l'image d'un monde urbain. L'exemple le plus conscient s'observe dans la désorientation caractéristique de la ville que l'écriture traduit par l'énumération, les relances anaphoriques qui brouillent les repères textuels et permettent de vivre le monde urbain plus que de le penser dans une sorte de typographie labyrinthique. En effet, la propre description du lieu tient à ce qu'elle semble inépuisable, sans issue. Ce mouvement rend alors compte du type de paysage auquel nous avons à faire et par là même de l'impossible appropriation du lieu. La motivation spatialisante du texte favorise aussi ce que nous appellerons une poétique de l'écart dans une déclinaison litanique des défauts du paysage urbain.

La ville chez Daniel Faria semble ainsi constituer ce que Michel de Certeau appelle «l'expérience de la vie commune». C'est-à-dire un moment de confrontation qui aiguillonne le désir de Dieu, emporte et déplace le sujet poétique loin du monde qui l'attriste. On reconnaît alors dans l'œuvre du poète portugais cette nécessité du voyage, cette sortie hors du pays de ses pères, comme ces hommes qui, à l'inverse des premiers, tentent de creuser une sortie: «Homens que se sentam para ver a manhã/ Que escavam um lugar/ Para a saída»<sup>54</sup>. On pense ici au voyage abrahamique qui symbolise le mouvement de toute vie vers cette rencontre de l'autre qui, en suivant la démarche mystique, dévoile la

<sup>49</sup> «L'Élégie, pourrait-on dire, est le poème de l'Humanité, ou le poème humain, par excellence. Elle n'a pas comme l'Ode le projet de célébrer quelque héroïsme, et donc de s'orienter vers le divin. Elle considère au contraire la créature dans sa précarité, son insuffisance, sa défaite, et travaille à la réinscrire dans le monde en pleine conscience de son divorce d'avec lui. L'élégie est par excellence le poème de l'être qui fait face» (MAULPOIX, 2000: 216).

<sup>50</sup> MAULPOIX, 2000: 212.

<sup>51</sup> FARIA, 2000: 124.

<sup>52</sup> *Ibid*: 132.

<sup>53</sup> HAMON, 1996: 99.

<sup>54</sup> FARIA, 1998b: 14.

fragilité des évidences et révèle au sujet qui l'expérimente la place qu'il doit occuper. C'est comme le dit Jean Michel Maulpoix – au sujet de l'élégie – un moment du «ressaisissement»: «Une totalité intérieure vient s'y substituer à une totalité extérieure perdue»<sup>55</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- BARROS, João de (1983) – *Ropica Pnefma*. Reprodução fac-similada da edição de 1532, leitura modernizada, notas e estudo de I. S. Révah. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, volume II.
- BERQUE, Augustin (2008) – *De Terre en Monde: la poétique de l'écoumène*. In BERQUE, Augustin; BIASE, Alessia de; BONIN, Philippe, coord. – *L'habiter dans sa poétique première*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle. Paris: Éditions Donner Lieu.
- CINATTI, Ruy (1992) – *Obra Poética*. Lisboa: INCM. («Biblioteca de autores portugueses»).
- COLLOT, Michel (1997) – *Chaosmos*. Paris: Éditions Belin. (Coll. «L'extrême contemporain»).
- (2005) – *Paysage et Poésie, du Romantisme à nos jours*. Paris: Librairie José Corti. (Coll. «Les Essais»).
- (2011) – *La Pensée-paysage. Philosophie, Arts, Littérature*. Arles/Versailles: Actes Sud/ENSP.
- FARIA, Daniel (1998a) – *Explicação das Árvores e de Outros Animais*. Porto: Fundação Manuel Leão.
- (1998b) – *Homens que São como Lugares mal Situados*. Porto: Fundação Manuel Leão.
- (2000) – *Dos Líquidos*. Porto: Fundação Manuel Leão.
- HAMON, Philippe (1996) – *Du Descriptif*. Paris: Hachette. (Coll. Hu. «Recherches Littéraires»).
- LAGE, Rui (2010) – *O voo da pedra: explicação de Ícaro em Daniel Faria* In TOPA, Francisco; DE OLIVEIRA MARQUES, Marco, coord. – *E agora sei que oiço as coisas devagar, Evocação e escuta de Daniel Faria*. Actas do Colóquio (Porto, 8-9 de Junho de 2009). Porto: Sombra pela Cintura.
- LAZZAROTTI, Olivier (2006) – *Habiter la condition géographique*. Paris: Éditions Belin. (Coll. «Mappe-monde»).
- MAULPOIX, Jean-Michel (2000) – *Du Lyrisme*. 3<sup>ème</sup> édition. Paris: Librairie José Corti. (Coll. «en lisant en écrivain»).
- MUSIL, Robert (2004) – *L'homme sans qualités*. Paris: Éditions du Seuil, tome 1.
- SANSOT, Pierre (2009) – *Variations paysagères, Invitation au paysage*. Paris: Édition Payot & Rivages. («Petite Bibliothèque Payot»).
- VIRILIO, Paul (1984) – *L'espace critique*. Paris: Christian Bourgois Éditeur. (Coll. «Choix/Essais»).

---

55 MAULPOIX, 2000: 190.