

LE CORPS-PAYSAGE DANS AMBAS AS MÃOS SOBRE O CORPO DE MARIA TERESA HORTA

SARA CARMO*

Resumo: A representação do corpo feminino enquanto paisagem é um tópico da literatura que, por analogia, estabelece correspondências entre a mulher e o relevo geográfico. À distância, o olhar do sujeito reifica o corpo feminino que se reduz então a um mero objecto de contemplação. O nosso propósito é analisar como *Ambas as mãos sobre o corpo de Maria Teresa Horta* desconstrói este tipo de representação. Trata-se de estudar como o entrelaçar do olhar permite o surgimento do corpo-paisagem e a sua valorização, já não como objecto passivo de desejo, mas enquanto sujeito erótico que fascina e incorpora o sujeito que observa. O corpo está assim na origem de uma sinestesia a partir da qual surge uma paisagem que já não é só visual, e é esse excesso dos sentidos que permite a sua reinscrição no cosmos, segundo a proposta de Michel Collot.

Palavras-chave: Corpo-cosmos; Paisagem; Maria Teresa Horta; Fascinação.

Abstract: The representation of the female body as landscape is a literary topic which establishes, by analogy, similarities between a woman's body and geographical relief. Put at a distance, the observer's gaze reifies the female body, which is then reduced to a simple object of contemplation. This paper aims to analyze how *Ambas as mãos sobre o corpo* by Maria Teresa Horta deconstructs this kind of representation. We attempt to show how the intermingling of the gaze makes the body-landscape appear, implying its enhancement, not as a passive object of desire, but as an erotic subject which fascinates and draws the observer. The body is therefore at the origin of a synaesthesia, from which a landscape can emerge that is no longer only visual. It is this excess of the senses which allows the body's inscription in the cosmos, according to Michel Collot's proposal.

Keywords: Body-cosmos; Landscape; Maria Teresa Horta; Fascination.

La notion de paysage, associée traditionnellement à la nature, à une étendue qu'un sujet embrasse du regard, voit son acceptation s'élargir dans l'approche qu'en propose Michel Collot. À partir d'exemples tirés de la littérature, mais aussi des arts plastiques, ce théoricien cherche à rendre compte d'un paysage qui ne soit pas seulement un pays, ni même seulement une vue. En effet, minorant la composante mimétique de la représentation artistique du paysage, il insiste sur l'importance de ce qu'il nomme la structure d'horizon indissociable de l'expérience phénoménologique du paysage. C'est à ce titre que Michel Collot, dans son essai *La Pensée-paysage*, prend le risque de rapprocher la poésie chinoise traditionnelle et la modernité poétique occidentale. Selon lui, ces deux approches artistiques du paysage s'articulent autour de procédés différents, mais convergents qui «instaurent une relation constante et vivante entre le fini et l'infini, le visible et l'invisible, le déterminé et l'indéterminé (...). Ils contribuent à faire du paysage non pas un spectacle purement extérieur, mais un véritable horizon, où ce qu'on ne voit pas compte autant que ce qui est vu, et qui vaut avant tout par sa résonance intérieure»¹. Ainsi forme-t-il les principes d'une pensée-paysage qui se nourrit moins d'un paysage réellement perçu que de cette ligne d'horizon qui tout à

* Université la Sorbonne Nouvelle – Paris III / Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Email: sarah.carmo@neuf.fr.

¹ COLLOT, 2011: 96.

la fois clôture et ouvre le paysage et qui invoque par les voies de l'imaginaire un ailleurs invisible et inaccessible: «l'horizon est précisément le seuil qui le fait passer de la vue à la vision»². Pour Michel Collot, le paysage ne peut donc pas être seulement envisagé comme la reproduction statique d'un site ou sa seule contemplation. Ainsi, si c'est le regard qui transforme le site en paysage, il faut souligner que ce dernier est le résultat d'une interaction entre le monde et le sujet dont les sens l'amènent à se porter vers un au-delà du perceptible. Il se pose ainsi comme «une structure fondamentale de la perception humaine»³ qui fait du corps un carrefour entre la matière et l'esprit, le sujet et le monde, l'autre et le soi. C'est ce corps qui selon le théoricien est «source de poésie et ressource pour la pensée»⁴.

Ambas as mãos sobre o corpo de Maria Teresa Horta met en scène un corps de femme dont l'excès des sens témoigne d'une intégration dans l'espace qui dépasse la simple localisation. Ce corps, en effet, est l'objet d'un devenir paysage dans la façon dont il s'assimile à un site et dont il convoque les regards. Sujet percevant et sujet perçu, la femme se dilue dans la chair du monde pour mieux faire naître la relation et dépasser la ligne d'horizon qui conditionnait son enfermement. Nous analyserons ainsi dans cet article le mode dont cette dilution est mise en œuvre et comment elle s'articule avec une fascination du regard. Il sera alors question de la relation à l'autre qui s'établit à partir de l'excès des sens et par le relais du regard et du paysage.

Eduardo Prado Coelho décrit ce livre comme «l'histoire d'une transformation»⁵, une transformation qui s'élabore dans le dépassement. En effet, la protagoniste s'étend au fil du texte pour dépasser l'enfermement dans lequel elle se trouve et qui la prive d'horizon. Ainsi le texte s'ouvre-t-il sur une description de la chambre et des limites que celle-ci impose à son regard:

E o tecto. Abria os olhos e o tecto lá estava, de uma aridez plana, lisa, como sempre, excepto a noite a dissimular-se no escuro, lá estava sobre a sua cabeça e as paredes. A partir do tecto as paredes por onde o olhar deslizava, escorregava mesmo. E as mãos pesadas, ancorando o corpo à solidão amordaçada do quarto abafado, fechado, onde o sol rastejava por entre as lâminas acesas da persiana, na enorme janela envidraçada até ao chão, onde o sol reflectia o calor da varanda, do sol na varanda, nos cortinados rendados, do sol amortecido no tapete, ou do verão amortecido nos cabelos com o suor a colá-los à cara, ao pescoço. E toda vestida demorava-se tardes inteiras deitada»⁶.

Loin de se constituer comme la chambre à soi que Virginia Woolf réclamait, cet espace est avant tout caractérisé comme clôture par l'évocation des murs et du plafond dont la présence massive est soulignée au début de l'extrait par l'emploi d'une phrase nominale, «E o tecto», et les répétitions qui rythment le début du passage. Le regard est interrompu par ces éléments et ne peut se porter au-delà de cette limite. L'uniformité de

² *Ibid.* : 98.

³ *Ibid.* : 23.

⁴ COLLOT, 2008: 10.

⁵ COELHO, 1971: 94.

⁶ HORTA, 1970: 16.

cette clôture, sur laquelle le narrateur insiste, indique alors l'impossibilité pour le regard de se fixer: le regard de la protagoniste glisse, il n'a aucune prise, créant un sentiment de désorientation. La femme ne parvient donc pas à s'approprier, ni à s'inscrire dans l'espace⁷. En réalité, cette barrière physique vient matérialiser l'enfermement psychologique de la protagoniste: à la fois le mariage et le milieu bourgeois dans lequel elle évolue apparaissent comme une prison. Cet aspect se révèle en particulier dans l'évocation des soirées mondaines auxquelles elle est contrainte de se montrer sous la pression de son mari: «sob a pressão dura, habitual dos seus dedos, enquanto lhe adivinhava os olhos velados»⁸.

Néanmoins, la femme revendique la possibilité d'accéder à un espace autre, d'où la récurrence du terme «fuga», ou encore le titre du premier fragment «exílio»⁹; une «résolution»¹⁰, du titre de l'un des fragments qui composent le texte, qui puisse la libérer de cette vie aliénante. C'est pourquoi, dans l'extrait cité plus haut, le dehors n'est pas absolument exclu de cette description et les incursions du soleil personnifié témoignent de sa présence. Le passage de la préposition «de» à la préposition «em» dans l'énumération tautologique «o calor da varanda, do sol na varanda» signale cette invasion de l'extérieur qui est particularisé dans sa localisation, une terrasse, d'où pourra être aperçu un paysage pour l'instant aveugle. Il y a ainsi l'élaboration d'une structure d'horizon, telle que la décrit Merleau-Ponty¹¹ dans *Phénoménologie de la perception*, dans la mesure où le champ perceptif dessine l'espace selon une succession d'objets qui propose, de manière infinie, de nouveaux horizons. Au-delà des limites de la chambre, le monde est ouvert et s'organise en abyme, à l'instar de ce que décrit le philosophe: «l'achèvement est rendu impossible par la nature même des perspectives à relier, puisque chacune d'elles renvoie indéfiniment par ses horizons à d'autres perspectives»¹². La sensation de la chaleur permet ainsi à la protagoniste de dépasser la clôture de la chambre et de pressentir l'infini du monde extérieur. Car, en vérité, le texte tend à faire émerger un paysage mental qui ne peut être perçu par la vue, mais seulement par les sens exacerbés par la chaleur de l'été. C'est en effet cette sorte de paysage qui caractérise l'art du «poète-voyant», selon Michel Collot: «ce qui intéresse le poète-voyant dans le paysage, c'est moins ce qu'il donne à voir que ce qu'il laisse deviner et imaginer»¹³. Ainsi, dans *Ambas as mãos sobre o corpo*, le narrateur réduit-il au plus simple la description des espaces observés par son personnage: «o olhar subiria levemente até ao tecto arruivado, até ao céu espesso retesado de claridade, a estoirar de luz onde a cor dos olhos, de tão líquidos, se desvaneceria, igual, transparente»¹⁴; «via toda aquela extensão vazia... A areia agarrava-se-lhe à pele e ela via toda aquela

7 En effet, dans son essai, Michel Collot insiste sur la façon dont le regard organise et structure l'espace et révèle par conséquent d'un choix du sujet de s'attarder sur certains points de l'espace.

8 HORTA, 1970: 31.

9 HORTA, 1970: 13.

10 HORTA, 1970: 31.

11 «a structure d'horizon, c'est à dire la perspective, est le moyen qu'ont les objets de se dissimuler, elle est aussi le moyen qu'ils ont de se dévoiler» (MERLEAU-PONTY, 1945: 82).

12 MERLEAU-PONTY, 1945: 381.

13 COLLOT, 2011: 98.

14 HORTA, 1970: 18-19.

extensão vazia...»¹⁵. Le paysage est ici plus suggéré que décrit: il se limite à la mention de quelques traits significatifs qui vont ouvrir à l'imaginaire. D'ailleurs la plage et la mer dans leur étendue sont ici bien mieux mises en présence par les points de suspension que par le signifié des mots.

En réalité, le paysage n'existe dans ces exemples que par l'échange qui se produit entre la protagoniste et l'espace qu'elle regarde. En effet, ces immensités qu'elle contemple trouvent dans son intériorité une résonance toute particulière: elles se distinguent décisivement de l'enfermement qu'elle subit, elles renvoient à son vide intérieur et elles évoquent sa soif insatiable d'un ailleurs. Il y a véritablement une communion entre la femme et le monde qui débouche sur la reconnaissance d'un corps-cosmos. Cet aspect ressort de la continuité qui s'établit entre le corps de la femme et son environnement et qui relève de l'habiter comme «trait fondamental de la condition humaine»¹⁶ selon les propos de Heidegger. Dans la première citation, la lumière et l'eau de la piscine où elle se trouve contribuent à rendre ses yeux liquides et transparents. De plus, la structure de la phrase permet d'établir un parcours qui va de ses yeux au ciel pour revenir à ses yeux, figurant ainsi le glissement de l'un à l'autre, l'absence de séparation entre le corps et le monde. Par «le regard vers le haut [qui] mesure tout l'entre-deux du ciel et de la terre»¹⁷, la protagoniste fait ainsi la mesure de son habitation au sein de laquelle elle déploie son être, à la fois dissimulé et visible pour l'hypothétique observateur¹⁸. Dans la seconde citation, il y a une continuité entre la plage et le corps par le biais du sable. La conjonction de coordination «e» vient établir une correspondance, une équivalence entre l'acte de regarder et le fait que le sable colle à la peau. De même, la répétition qui encadre cette mention renforce ce lien entre le toucher et la vue qui vient figurer, comme le souligne Michel Collot au sujet d'un poème d'Yves Bonnefoy, «l'unité pré-réflexive d'une expérience où le moi, le monde et les mots se confondent»¹⁹. Cette confusion est rendue également possible par l'omniprésence, tout au long du texte, de la chaleur qui tend à créer une atmosphère épaisse, matérialisée, qui exacerbe l'importance du toucher. Dès le premier fragment, la chaleur confère une dimension aquatique à la chambre qui entraîne la dissolution des limites:

O peito suado, a pele húmida: nem toda: a pele das axilas, do pescoço, das virilhas, entre os seios, a pele da parte interna das coxas.

O calor não a incomoda, parece antes embriagar-se surdamente: a boca entreaberta, seca. Por entre as pálpebras, no movimento mole das pálpebras quase cerradas, há, porém, o fulgor estranho dos seus olhos. Mas ela sente-se como se dormisse já: uma total e completa lassidão. A própria brandura do seu corpo dá-lhe essa certeza; (...) no entanto distingue ainda no espelho a sua própria imagem. Vê-a esfumada, difusamente, sente difusamente a penumbra abrasada

¹⁵ HORTA, 1970: 65.

¹⁶ HEIDEGGER, 1958: 226.

¹⁷ *Ibid.*: 233.

¹⁸ Le narrateur imagine, en effet, la présence d'un observateur non identifié: «se alguém aí estivesse ou a visse das enormes janelas» (HORTA, 1970: 18).

¹⁹ COLLOT, 2011: 220.

*do quarto onde mergulha, lassa, dobrada ao acaso, aberta sobre a cama, numa oferta total e boa, como se sentisse um enorme gozo, como se a tivessem largado assim depois de a terem possuído sem a acordarem, e ela tivesse gozado todavia intensamente e agora, lassa, aberta, gozasse ainda num prazer transbordante mas dormente*²⁰.

Cet extrait accumule une série d'expressions qui renvoie à l'image d'un corps poreux, aux limites indéterminées, prêt à se laisser couler dans le monde²¹. En effet, l'image dans le miroir est indistincte et les membres du corps subissent un alanguissement qui préfigure la fusion du corps avec le monde. Par ailleurs, l'échange intense entre le dehors et le dedans initié par le rythme des sensations s'accroît avec la représentation d'un corps ouvert qui semble jouir de ce contact avec le monde. Le toucher n'est alors pas le seul sens convoqué et le goût survient pour cristalliser l'attention sur la bouche, dont l'évocation après les deux points dans un syntagme nominal vient condenser et intensifier la présence sensorielle de la femme. De même, la comparaison qui suggère le rapport sexuel évoque d'une part un débordement corporel qui ne peut être contenu et d'autre part un contact charnel avec un environnement incarné.

Par ailleurs, le corps de la femme participe de cette atmosphère aquatique par la sueur qu'elle sécrète et qui semble la liquéfier. Ainsi est-elle totalement rendue à une corporalité qui la destitue de sa subjectivité raisonnée. En effet, la première phrase de l'extrait adopte une syntaxe nominale qui fait l'ellipse du verbe principal et, par la même occasion, du sujet grammatical. C'est cette déprise, ce décentrement du sujet qui se donne à voir aussi dans l'évocation de la torpeur, puisque la protagoniste est comme inconsciente. Elle s'ouvre à un autre genre de conscience qui serait exclusivement corporelle. Le corps n'apparaît donc pas comme le réceptacle de la pensée, tel qu'il était envisagé par la philosophie idéaliste²². Il se concentre tout entier dans ses sensations et dans ses membres unis par la sueur qu'il libère et qui dévoile leur appartenance à la «chair du monde»²³, selon l'expression de Michel Collot. Cette inconscience de la protagoniste est répétée tout au long du texte, à travers la suggestion d'un état de demi-sommeil, mais aussi l'immobilité qui renvoie à l'idée d'un corps destitué de son centre de commande: «se alguém aí estivesse ou a visse (...) pensaria que tivesse adormecido»²⁴; «toda essa imobilidade pastosa, como que fictícia»²⁵.

Cette inconscience et cette immobilité sont à rattacher à deux caractéristiques du personnage. D'une part, elles renvoient à son intégration au monde et à son assimilation à un site. D'autre part, elles accentuent sa séparation de la société mondaine: «barreira ostensiva do isolamento que constrói, que diaramente constrói contra eles»²⁶. De ces deux

²⁰ HORTA, 1970: 14.

²¹ Ce corps s'oppose ainsi à la représentation du corps moderne individualisé. En effet, selon David Le Breton, «la définition moderne du corps implique que l'homme soit coupé du cosmos, coupé des autres, coupé de lui-même. Le corps est le résidu de ces trois retraits» (LE BRETON, 1990: 47).

²² Rappelons par exemple que, pour Descartes, le corps s'assimile à un automate, à une machine mue par une âme.

²³ COLLOT, 2008: 29.

²⁴ HORTA, 1970: 18.

²⁵ HORTA, 1970: 22.

composantes ressort la force de fascination qui émane de la protagoniste devenue personnage-figure, et qui la fait advenir au statut de paysage érotique. La désobjectivation qui découle de l'extériorisation du personnage de *Ambas as mãos sobre o corpo* par ses sens le rapproche de la figure telle qu'elle est proposée par Xavier Garnier comme «présence pure du corps»²⁷ et comme «anti-personnage dont on n'attend pas qu'il joue un rôle, mais qu'il remplisse une fonction énergétique»²⁸. Cette énergie provient de la distance qui la sépare des autres personnages et qui la rend, par conséquent, énigmatique à leurs yeux. C'est pourquoi elle attire les regards et suscite la fascination. En réalité, elle n'existe que par ces regards qui accentuent son extériorité et lui dénie toute forme d'intériorité. En effet, dès le début du texte, alors qu'elle est seule, le narrateur n'hésite pas à mentionner la présence d'un regard hypothétique afin de concrétiser la présence de cette femme:

Através da penumbra lenta do quarto, o olhar de quem ali entre será conduzido de chofre até à luz acre, abrasada, que se detém mas que se infiltra apesar de tudo por entre as lâminas metálicas das persianas.

Depois a mulher.

Preferível será dizer: a imagem da mulher reflectida no espelho, o corpo quebrado sobre a cama, os braços ao acaso, as pernas encobertas pela imagem reflectida do candelabro que sobre a mesa pintada estende os seus braços de bronze.

*Ou de ferro?*²⁹

*o olhar de quem ali entre será conduzido de chofre até à inconsciência daquela mulher. Até ao sono sequioso daquela mulher, aberta, quebrada, o corpo ao acaso sobre a cama, a imagem fixada no espelho como uma fotografia*³⁰.

La protagoniste n'existe d'abord que par l'image qu'elle projette: elle est un reflet dans le miroir ou une photographie. Sa présence est donc aussi tributaire de la vue qu'elle produit, tout comme elle l'était du regard qu'elle portait sur le monde. Ainsi confirme-t-elle l'idée émise par Michel Collot selon laquelle «par son corps, le sujet est rendu à la fois voyant et visible, il communique avec un monde dont il fait partie et avec les autres sujets qui l'habitent»³¹. Son intégration dans la «chair du monde», en tant que sujet voyant et sujet vu, amorce alors le devenir-paysage de la protagoniste puisque, comme le souligne encore le théoricien, «c'est le regard qui transforme le site en paysage». En effet, dans cet extrait, le corps de la femme s'apparente encore une fois à un espace, car il se présente comme un objet parmi d'autres de ce décor, notamment par l'analogie qui s'établit entre lui et le candélabre par l'utilisation d'un terme en commun: «brasos». Ce corps se compose alors d'éléments épars sur lesquels se concentre successivement l'attention de celui

²⁶ HORTA, 1970: 29.

²⁷ GARNIER, 2001: 12.

²⁸ GARNIER, 2001: 16.

²⁹ HORTA, 1970: 13-14.

³⁰ HORTA, 1970: 15.

³¹ COLLOT, 2009: 21.

qui regarde, comme s'il les parcourait, pour finalement recomposer une vue d'ensemble de ce «corps au hasard». La posture de ce personnage se caractérise ainsi par une pratique lascive de l'étendue, ce dernier terme renvoyant simultanément au paysage comme étendue de territoire et à la position allongée que le personnage affecte au long du texte: «ao comprido do seu corpo»³². Dans l'allongement, la protagoniste s'offre au regard de l'autre et le fascine. Cette fascination fait du corps de la femme un objet d'attraction et de répulsion, un paysage qui produit une résonance particulière chez celui qui regarde, rappelant ainsi l'investissement émotionnel que celui-ci doit provoquer³³: «se alguém aí estivesse ou a visse das enormes janelas (...) pensaria que tivesse adormecido e talvez se assustasse. Soltando um grito agudo, taparia os olhos? Ou talvez apenas soltasse um gemido e se inclinasse ávido»³⁴. L'ambivalence des réactions que la vue de ce corps suscite souligne bien la force qui en émane et fait plonger le sujet, lui aussi, dans la réaction épidermique de la sensation.

Pour Maurice Blanchot, la fascination se caractérise par un contact à distance établi par le regard:

*Voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion. Voir signifie que cette séparation est devenue cependant rencontre. Mais qu'arrive-t-il quand ce qu'on voit, quoique à distance, semble vous toucher par un contact saisissant, quand la manière de voir est une sorte de touche, quand voir est un contact à distance?*³⁵

*«Quiconque est fasciné, ce qu'il voit, il ne le voit pas à proprement parler, mais cela le touche dans une proximité immédiate, cela le saisit et l'accapare, bien que cela le laisse absolument à distance»*³⁶.

La fascination relève d'une pratique singulière du regard qui annule la distance, tout en la maintenant. Elle tisse un lien qui préserve l'altérité, car elle unit le sujet à l'autre, tout en le conservant étranger à une connaissance, à une transparence. Et c'est cette opacité qui barre la vue, «cette énigme qui ne renvoie à rien d'autre qu'à elle-même», pour reprendre l'expression de Xavier Garnier³⁷, qui permettent de redoubler le regard, de le tenir toujours en alerte au plus près de l'objet. Ainsi la fascination produit-elle une sorte de synesthésie qui fait du regard une forme de toucher, et qui rappelle la définition proposée par Merleau-Ponty du regard comme mouvement: «Il suffit que je voie quelque chose pour savoir la rejoindre et l'atteindre (...). Par ailleurs il est vrai aussi que la vision

³² HORTA, 1970: 22.

³³ «Le paysage n'est pas seulement vu, mais perçu par les autres sens, dont l'intervention ne fait que confirmer et enrichir la dimension subjective de cet espace, senti de multiples façons et, par conséquent, aussi, ressenti. Toutes sortes de valeurs affectives, impressions, émotions, sentiments, s'investissent dans le paysage, qui devient de la sorte intérieur autant qu'extérieur» (COLLOT, 2011: 28-29).

³⁴ HORTA, 1970: 18.

³⁵ BLANCHOT, 1955: 28.

³⁶ BLANCHOT, 1955: 30.

³⁷ GARNIER, 2001: 151.

est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde. Que serait la vision sans aucun mouvement?³⁸». Celui qui est fasciné est ainsi plongé au plus près du corps de la femme, et son observation devient une exploration qui l'intègre dans le milieu corporel, reprenant ainsi cette acception plus large du paysage qui veut qu'il ne soit plus seulement «un tableau que l'on contemple à distance, mais un milieu dans lequel on plonge et que l'on parcourt»³⁹:

*E logo era o silêncio: o silêncio côncavo do mar. A praia. Sentava-se inundada de sol, os olhos cerrados, encostava a cara aos joelhos erguidos e ficava assim sem pensar, numa dormência boa, anestesiada pelo calor. Os braços à volta das pernas eram um cordão bronzeado, brilhante de suor, e os cabelos, apanhados ao acaso e presos por ganchos ao alto da cabeça, escapavam-se e colavam-se-lhe ao pescoço, até mesmo à cara: húmidos, baços. «foi assim que a vi, olhei-a e tive a sensação nítida que adormecera. A pele do corpo era lisa, toda ela igualmente queimada pelo sol, sem manchas. A cara só então a descobriu, de súbito. Ainda mais devagar continuei pelo risco que o mar deixava na areia, um traço cravejado de pequenas pedras e conchas partidas, pequenos búzios e algas esgarçadas de um verde profundo. Olho-a: à medida que me aproximo atraso o passo, mais e mais. Com os braços em redor das pernas e o olhar vazio pregado no mar, parece antes uma estátua qualquer de qualquer fonte ou jardim, qualquer museu (...)*⁴⁰.

L'observation du corps féminin s'intègre ici dans un environnement cosmique, établissant encore une fois la continuité entre le corps et le monde. La femme est l'objet de deux descriptions: celle produite par le narrateur, qui semble au début se réaliser en focalisation interne, et celle énoncée par l'homme au discours direct. Les deux semblent se répéter, en particulier lorsqu'il s'agit d'évoquer l'état de somnolence de la femme. Cependant, l'homme entame son discours par l'expression «Foi assim que a vi», comme s'il reprenait à son compte la description précédente, jouant ainsi sur l'ambivalence de ce terme, à la fois déictique et anaphorique. Ce procédé souligne alors la confusion des discours et révèle le lien qui se tisse discrètement entre l'homme et la femme. L'observation de l'homme est tout d'abord caractérisée par une graduation qui augmente l'intensité du regard par l'usage de deux synonymes: «ver» et «olhar». Le premier, qui semble être dû au hasard, laisse place au second pour souligner l'intentionnalité du regard et sa participation active. C'est pourquoi le regard s'accompagne d'un mouvement du corps qui dans la marche redouble le cheminement à travers le corps de la femme. Il y a en effet l'attention portée à la peau dont l'observateur semble ressentir la chaleur, et qui, plus que toute autre partie du corps, représente moins un lieu localisable qu'un espace à parcourir, paysage sensuel, sujet au toucher et à l'errance de la caresse. Significativement, ce parcours s'arrête lorsque la femme dévoile son visage et récupère une sorte d'individualité. L'augmentation d'intensité de l'observation est ensuite figurée dans le texte par le passage du passé simple

³⁸ MERLEAU-PONTY, 1964: 16-17.

³⁹ COLLOT, 2011: 203.

⁴⁰ HORTA, 1970: 43-44.

au présent. Le passé simple qui renvoyait cet épisode à un passé achevé dont le personnage était totalement détaché est supplanté par un temps qui permet la réactualisation de l'événement: il s'agit de représenter la scène comme si elle se déroulait sous nos yeux.

Mais la fascination est aussi rencontre; et la limite formée par les coquillages sur le sable symbolise alors à la fois la séparation et le seuil à franchir. Et de fait, l'intégration du corps dans le monde permet l'intercorporéité. Selon Michel Collot: «C'est grâce à notre commune appartenance à une même chair, qui est celle du monde, que je peux communiquer avec autrui»⁴¹. La communication s'établit ici par le regard mutuel qui a néanmoins besoin de l'intermédiaire du paysage pour s'établir. En effet, c'est seulement après l'observation du paysage maritime, «o olhar vazio pregado no mar», que la femme peut observer l'homme, intégré alors à son tour dans la chair du monde: «Primeiro sinto o seu olhar preso no meu corpo, depois na minha cara»⁴². Et le glissement du syntagme «olho-a» au syntagme «ela olha-me» permet de reproduire le lien qui est en train de se tisser.

Ce regard mutuel sur lequel se fonde cette relation tout au long du texte va alors s'accompagner d'un plaisir du toucher auquel goûtent les deux partenaires. La nudité qui, à l'instar du paysage, se situe à cette jonction du visible et de l'invisible, permet alors de poursuivre cette crue des sens, mais maintenant dans la relation à deux, car elle se révèle, selon Michel Collot «dans l'épreuve du toucher réciproque: elle n'est pas un objet, mais l'expérience partagée de deux sujets»⁴³. Ainsi la nudité ne se caractérise-t-elle pas par l'omnivisibilité. Encore une fois, il ne s'agit pas de tout montrer et le pli du vêtement peut constituer un horizon de désir qui donne à imaginer: «um arrepio que a faz tremer no seu vestido decotado a mostrar-lhe o peito solto. Quando ela se curva o homem pensa mesmo ir vê-lo soltar-se do pouco tecido que o prende e ficar ali exposto à luz macilenta do crepúsculo enquanto ela bebe»⁴⁴. Dans l'ivresse qui imprègne cette scène, le rapport sexuel n'est pas à réaliser, mais à différer. Dans l'attente, l'homme se satisfait de l'invisibilité de ce sein, qu'il ne pourra toucher qu'en imagination⁴⁵.

Cependant, l'acte sexuel se concrétise et l'état de somnolence qui caractérisait la protagoniste est supplanté par sa participation active qui vient renverser les représentations traditionnelles de la femme passive:

Caminho para a enorme janela que deixaste entreaberta. (Volto-me: na cama o teu vulto move-se inquieto, estendes os braços, atravessaste as mãos no sítio do meu corpo; moves-te inquieto.) Hesito (nunca saberás que hesitei entre a noite e o sabor da tua pele. Tornei para ti e mergulhei a boca, a cara toda no odor agreste tão peculiar do teu corpo) Olhei-o: a mancha espessa dos cabelos, a cara encoberta metida entre os braços; e a minha boca desceu-lhe até ao sexo»⁴⁶.

⁴¹ COLLOT, 2008: 31.

⁴² HORTA, 1970: 44.

⁴³ COLLOT, 2008: 103-104.

⁴⁴ HORTA, 1970: 68.

⁴⁵ D'ailleurs, dans le fragment suivant, la nudité du sein annulera la perception: «enquanto ele (...) lhe olha os seios na blusa desabotoada. Então tira a blusa e ficam-se assim sem se olharem nem se tocarem». (HORTA, 1970: 71).

⁴⁶ HORTA, 1970: 109.

Cet extrait s'articule autour de deux mouvements: l'un qui décrit l'action dans sa plus simple expression sous la forme d'une narration, et le second introduit par des parenthèses qui figurent un monologue intérieur et où la femme s'adresse à son amant endormi. Comme le souligne Ida Ferreira Alves au sujet de la poésie de Maria Teresa Horta, nous sommes en présence d'un sujet féminin qui «desloca o sujeito masculino e toda uma ordem de discurso, expondo na posse do seu corpo de mulher uma outra subjetividade afirmativa»⁴⁷. De fait, cet aspect ressort en premier lieu de l'emploi de la première personne du singulier, alors que l'ensemble du texte est à la troisième personne. Ce changement dans l'énonciation démontre la prise en charge de l'action par la femme, alors que l'homme reste passif. C'est aussi seulement à travers elle que le corps-paysage peut apparaître. L'arrêt sur le paysage nocturne, suggéré par la fenêtre, permet à la protagoniste de porter le regard vers son amant. L'hésitation qui naît chez elle témoigne alors d'un choix qui valorise le corps au détriment du paysage, qui signifiait son intégration dans le monde. Ainsi la femme est-elle attirée par la vue de son amant nu et endormi, qui est représenté dans une position réservée habituellement aux femmes dans les arts. Le corps de l'homme qui occupe l'étendue du lit se transforme alors à son tour en paysage et on voit émerger une correspondance entre l'hésitation que la femme ressent et l'inquiétude qu'elle projette sur le corps allongé. Cette correspondance symbolise en somme leur union et renvoie à la projection du sujet dans le paysage. Il y a ainsi une disparition de la notion du corps sexuel individuel, telle que l'analysait Ana Luísa Amaral au sujet du fragment «A Paz» de *Novas Cartas Portuguesas*:

No texto «A Paz», de Novas Cartas Portuguesas, esses excessos de sentido, ligados ao corpo e à sexualidade, esses hiatos ou aberturas de possibilidades encontram-se no próprio gesto de ultrapassar não só a barreira, culturalmente constituída, das diferenças sexuais, mas ainda a do próprio erotismo e do desejo: não são unicamente os papéis tradicionais sexuais que aqui surgem revertidos por Mariana; é Mariana quem condensa em si, em fantasia, o desempenho, a representação, dos dois papéis, assim fazendo explodir a noção mesma de corpo sexual individual»⁴⁸.

Si, dans *Novas cartas portuguesas*, cette disparition survient par le truchement du fantasme qui permet à Mariana d'assumer de multiples identités, dans *Ambas as mãos sobre o corpo*, c'est l'effacement de l'identité qui mène à l'effacement des limites entre les corps. Tout d'abord, le visage qui, pour David Le Breton, est «la partie du corps la plus individualisée, la plus singularisée»⁴⁹ disparaît, comme le suggère les tournures «a cara encoberta» et «a cara toda no odor agreste do teu corpo». Les sens viennent alors exacerber la présence des corps qui semblent se diluer l'un dans l'autre. En effet, la vue engage l'investissement de la femme, et pousse celle-ci à rompre la distance et à s'immerger dans le corps de l'homme qui semble s'atomiser dans son odeur. Le toucher, le goût et l'odo-

⁴⁷ ALVES, 2006

⁴⁸ AMARAL, 2001: 83.

⁴⁹ LE BRETON, 1990: 45.

rat prennent alors le relais du regard pour diriger ce parcours au sein du corps paysage qui va jusqu'au sexe selon une géophagie de l'autre.

Ambas as mãos sobre o corpo s'attache ainsi à reproduire la dynamique d'un corps en constant mouvement et en relation avec un monde dans lequel il s'intègre. D'une posture passive, qui signifiait l'isolement, à une posture active qui implique l'ouverture à l'autre, la femme connaît les différentes étapes d'un corps-cosmos qui sous le regard de l'autre devient paysage, mais qui renverse aussi les rôles et impose aussi cette forme au corps de l'autre. Il s'agit alors de mettre en scène un horizon du désir qui s'accomplit dans une érotique de l'écriture où le visible donne à imaginer l'invisible, et suscite la soif. C'est de cette soif que se nourrissent les personnages de Maria Teresa Horta, repoussant sans cesse l'horizon de la sensualité autour duquel s'élabore l'écriture de Maria Teresa Horta.

BIBLIOGRAPHIE

- ALVES, Ida Ferreira (2006) – *Arma de boca, ardor de palavras*. In HORTA, Maria Teresa – *Cem poemas [Antologia pessoa] + 22 inéditos*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- AMARAL, Ana Luísa (2001) – *Desconstruindo identidades: ler Novas Cartas Portuguesas à luz da teoria queer*. «Cadernos de Literatura Comparada», n.º 3/4, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 77-92. Disponible em <http://aleph20.letras.up.pt/exlibris/aleph/a20_1/apache_media/LRIRD11IBP2JVC3RG82F91FARLRYI.pdf>. [Consulta realizada em 30/08/2013].
- BLANCHOT, Maurice (1955) – *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard. (Coll. «Folio Essais»).
- COELHO, Eduardo Prado (1971) – *Ambas as mãos sobre o corpo de Maria Teresa Horta*. «Colóquio/Letras», n.º 1, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 94-95.
- COLLOT, Michel (2008) – *Le corps cosmos*. Bruxelles: La Lettres Volée.
- (2009) – *Paysage et corps dans la poésie contemporaine*. In MILLET, Yves, dir. – *Poésie & Paysage*. Paris, Séoul: Atelier des Cahiers.
- (2011) – *La pensée-paysage*. Arles, Versailles: Actes sud.
- HEIDEGGER, Martin (1958) – «... *L'homme habite en poète...*». In *Essais et Conférences*. Paris: Gallimard. (Coll. «Tel», 1995).
- HORTA, Maria Teresa (1970) – *Ambas as mãos sobre o corpo*. Lisboa: Europa-América.
- GARNIER, Xavier (2001) – *L'éclat de la figure*. Bruxelles: PIE-Peter Lang. (Coll. «Nouvelle Poétique Comparatiste»).
- LE BRETON, David (1990) – *Anthropologie du corps et modernité*. 6^{ème} édition mise à jour. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945) – *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- (1964) – *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard. (Coll. «Folio Essais», 2011).