

RECENSÕES CRÍTICAS

Nathalie Brillant, **Salah Stétié — Une poétique de l'arabesque**, (Paris, L'Harmattan, 1992)

1. Apesar da consagração em França, através do prémio Max Jacob em 1981, e de alguns números especiais de revistas que aí lhe foram dedicadas (*Cahiers OBSIDIANE* nº 1; *Les cahiers du désert* nº 1, *Aporie* nº 13) não havia, em 1992, nenhum estudo crítico, exclusivo e mais aprofundado, sobre a obra de **Salah Stétié** (1929), um poeta e ensaísta libanês de expressão francesa, autor de obras como *L'Eau Froide Gardée* (1973); *Fragments: poème* (1978); *Obscure Lampe de Cela* (1978); *André Pieyre de Mandiargues* (ensaio - 1978); *Ur en Poésie* (ensaio - 1980); *La Unième Nuit* (ensaio - 1980); *Nuage avec des voix* (1985); *Lecture d'une Femme* (1988). Nathalie Brillant veio abrir a porta por onde entraram entretanto outros estudiosos, nomeadamente aqueles que a propósito da obra de Salah Stétié se reuniram, este ano de 1996, em Colóquios internacionais, quer na Universidade de Pau, quer no já consagrado e consagrante castelo de Cerisy-en-Salle.

2. O diálogo poético entre línguas e culturas, quando não é reduzido a generalidades, ou subsumido a estratégias prévias de demonstração, constitui um desafio tão fascinante quanto complexo para quem não se conforma com a existência, tantas vezes insuperada, de fronteiras. Todavia, à autora francesa deste estudo transpoético começou por impor-se um obstáculo ao mesmo tempo que se lhe oferecia uma vantagem: desconhece o árabe e não domina com profundidade a cultura islâmica de Salah Stétié, mas está face a um poeta que, além de ter optado por escrever em francês, assume declaradamente a poesia na sua vertente ontológica (e até que ponto, importaria talvez explorar, não estarão interligadas estas duas decisões?...).

Apoiando-se no próprio poeta-ensaísta, que além de considerar o arabesco uma das chaves moduladoras do imaginário islâmico, aventa a hipótese dessa palavra constituir o cerne da estrutura em permanente evolução do espírito humano em busca de uma imagem de si próprio, Nathalie Brillant propôs-se analisar em que medida o arabesco, em vez de uma missão ornamental, participa “concretamente ou metaforicamente do acto poético de escrita e da sua descrição”, entrando por conseguinte na esfera da questão original (no duplo sentido desta palavra), ou seja na demanda ontológica.

3. Nas duas primeiras partes, a autora detém-se numa análise estilística, começando pela breve evocação dos motivos recorrentes na poesia de Salah Stétié e que derivam igualmente de mundos semiotizados no arabesco (mundos vegetal, animal, mineral, universo geométrico, sobre-

tudo o caligrafado), assim como salienta, por meio da referência à componente métrica e sintáctica desta poesia, o imaginário do reflexo, do duplo e toda a obsessão nodal da forma. É conferido um especial realce ao tratamento da imagem através de um trajecto que vai da (inevitável) tentação surrealista, passando pela concepção islâmica (aproveitando para frisar a necessidade de rectificar o *cliché* segundo o qual a imagem seria banida pelo Islão...), até à recusa do culto estético da Imagem, ou melhor da sua preciosidade e/ou perigosa sedução, recusa essa que, como lembra Nathalie Brilliant, aproxima Salah Stétié de outros poetas francófonos contemporâneos. Trata-se, registre-se, de uma aproximação diferencial, uma vez que enquanto Philippe Jaccottet (o exemplo evocado) envereda pela imanência, a poética de Stétié por uma solução dialéctica, ou seja por uma abstracção que, estando ligada à morte da imagem, é no entanto reinsuflada na *matéria da imagem* e do quotidiano. Identificada com o *signo-arabesco*, a imagem na poética de Salah Stétié passa por isso mesmo a constituir o alicerce central de um desafio subjacente, desconstrucionista, relativamente às classificações ocidentais pré-estabelecidas, tais como matéria/abstracção imagem/iconoclastia.

Em “Une structure arabesque”, a segunda parte deste estudo crítico, é analisado em especial o plano sintagmático da obra na sua estrutura métrica, na variação dos versos, nos seus efeitos de encaixes sucessivos, de repetições e inversão, bem como aqueles aspectos visuais ou paraverbais que, numa primeira abordagem da poesia de Stétié, mais chamam a atenção do leitor: a pontuação, o uso pouco comum dos sinais tipográficos, a exploração dos espaços em branco, as gravuras e as caligrafias.

Na terceira e última parte, aborda-se aquilo que surge designado como uma “poética da enunciação” e dos seus limites consubstancializados na auto-enunciação, no grito e no silêncio, podendo aí verificar-se como em Salah Stétié fica “resolvida” uma das questões nucleares de toda a modernidade poética: se o poeta se inscreve na linha daqueles que reconheceram a morte como mediadora indispensável do real é, mais uma vez, a aproximação com o arabesco que o faz responder à “vertigem do nada”: “la poésie, comme l’arabesque, est la réponse au vertige du néant: par une combinaison de vides et de pleins elle conjure le rien, faisant preuve de l’Etre” — afirma Salah Stétié, citado na p. 72 do presente estudo.

A *negatividade* passa, pois, a integrar-se numa dialéctica orientada para a *presença* (vd. Yves Bonnefoy), a qual, para os muçulmanos, é vivida como *caminho*, *direcção* (e daí, serem tão frequentes na poesia de Stétié os motivos de direcção, como a flecha ou o arco).

4. Embora bastante válido como estudo imanente e de iniciação à poesia deste poeta árabe em língua francesa, *Une poétique de l’arabesque* deixa-nos na expectativa de alguns pontos a aprofundar, de que

destacaria o seguinte: a articulação, no seio da língua de eleição para este poeta, entre o arabesco e o “barroco moderno” na linha baudelairiana, tal como este foi explorado por Christine Buci-Glucksmann no seu conhecido estudo *La raison baroque* (1984),

5. Se à data, Salah Stétié já teve em Portugal pelo menos uma leitura muito especial protagonizada por António Ramos Rosa (que, por sua vez também já foi lido pelo poeta libanês), será, porém, um estudo-síntese como o de Nathalie Brillant, que ajudará certamente outros leitores a iniciarem-se nesta poesia extremamente resistente a uma primeira abordagem, sobretudo se “desprotegida” ou descontextualizada, mas que não deixa de fazer-nos entender algumas das questões colocadas à poesia contemporânea, a partir de uma matriz que, sendo oriental, se cruza com uma tradição literária ocidental.

Ana Paula Coutinho Mendes
Universidade do Porto

L'OEUVRE POETIQUE DE MARIA VIRGÍNIA MONTEIRO

Avec deux recueils publiés¹ et un autre encore inédit écrit en français², Maria Virgínia MONTEIRO occupe une position bien particulière au sein de la poésie portugaise d'aujourd'hui.

D'une part, parce qu'elle est l'une des seules (avec Maria Adelaide Valente) à écrire dans une langue étrangère, d'autre part parce qu'elle développe une écriture respectueuse de certaines règles de la métrique classique.

I — PHENOMENOLOGIE DE LA PLAINTÉ

Avant d'examiner ces textes sous l'aspect formel, lisons - les dans leur finalité communicationnelle. Que veut-on faire connaître au lecteur? On dira que la forme et le fond étant inséparables — c'est vrai en poésie plus que dans tout autre genre textuel — on est immédiatement sensible au travail sur la langue opéré dans la cadre de la versification mais celui-ci ne saurait cacher la matière ainsi formulée et chez Maria Virgínia Monteiro, elle est particulièrement nette. Car elle se répète de poème en poème et de recueil en recueil. Nous l'appellerons *la plainte* et nous la définirons par opposition à deux autres notions voisines: la douleur et la souffrance.

Suivant en cela Paul Ricoeur³, nous dirons que la première est constituée "d'affects ressentis comme localisés dans des organes particuliers du corps ou dans le corps tout entier alors que la dernière est faite des "affects ouverts à la réflexivité, au rapport à soi, à autrui, au sens".

On peut dire que la douleur est ici éliminée car le corps organique n'est pas considéré comme lieu du souffrir.

Plus précisément, ce n'est pas lui qui est douloureux mais la personne tout entière; le moi s'engouffre dans un questionnement sans fin car aucune réponse ne peut le limiter.

Nous sommes en présence de l'écriture du souffrir laquelle se porte sur deux axes.

— celui du rapport à soi et autrui. Les deux se trouvent altérés par le souffrir au point que l'individu ne peut s'identifier et échoue également à cerner autrui dans sa valeur propre: "na solidão imensa / das trilhas da floresta / percorro caminhos sem saída / a procurar / que cidade resta / em que lugar é vida..." (Ribeiro, *ibid.*, p. 23).

Il y a là comme un phénomène de néantisation du moi dans lequel il se dissout en une myriade de formes éphémères aux contours indéfinis.

"Para além do tempo, / quando sinto que sou eu e não a sombra / tão mesquinha, de mim mesma, / que se afasta... / passam perto essas

formas vislumbradas / em contornos de beleza e fantasia... / Mas se corro, mas se quero prescrutá-las / logo fogem como etéreo vaga lume..." (... **Ribeiro, teu indício**, p. 35).

Cette perte de tout repère extérieur ne peut que déboucher sur une impossibilité d'agir et à *fortiori* sur le constat appuyé de cette impossibilité: "Choro a mocidade perdida sem remédio... Choro o tempo passado e o não poder / ao menos uma vez deter o tempo / ... / Choro só por viver este momento / e por faltar-me a coragem de o trocar. / Choro; por não ter quem se importe por que choro e porque me enraiveço por chorar..." (**ibid.**, p. 40).

Il n'est pas inutile de tracer le trajet psychologique qui aboutit à cet état: les poèmes de **L'Empire Eclaté** sont datés de 1970 et disent l'attente — ce sont les plus anciens — de l'homme aimé, de bonheur ressenti lors de sa venue et la déception cruelle qui s'ensuit lorsque l'attente est sans objet.

Déjà la poétesse avait recours à la figure de la "Femme de Loth" et qui fige le mouvement de la vie en se voyant chosifiée en statue pour avoir regardé derrière elle. Vingt deux ans plus tard, ce symbole sera longuement exploré: et les textes groupés sous ce titre générique expriment l'amertume inconsolable pour des temps de vie intense noyés dans l'océan de la mémoire papillonante infidèle. On notera la présence obsédante du vague, de la non précision dans les contours extérieurs des êtres et des choses lorsqu'ils sont perçus à travers le prisme déformant du souvenir:

"Vagas imagens / como miragens / ou pensamentos / ou sentimentos... / Nem um que eu seja / nem um que eu veja / igual a mim... / (**Mulher de Loth**, p. 13).

Ce faisant, on assiste à l'effacement du monde comme horizon de représentation et partant à une mise en étrangeté du moi qui échoue à s'identifier dans ce bric-à-brac mémoriel: "Vagos semblantes / todos distantes, / todos de mim. / Imagens foscas / torcidas toscas / desse ser vago / sem forma en rumo / em que me apago / em que me esfumo" (**ibid.**).

L'origine d'un pareil état est selon toute probabilité la fin d'une relation amoureuse mais la logique spécifique à ce mode d'être implique l'imprécision: "Deixem-me ser eu, a que ficou, / oculta, prisioneira, a sombra lassa / da chama que alguém quase apagou / e ainda bruxuleia, inquieta e baça..." (**ibid.**, p. 15). L'individu perd alors tous ces points d'ancrage, et n'éprouve aucune raison de dresser son camp à un endroit plutôt qu'à un autre; "Passo... sem razão. / Como a nuvem estéril de Verão. / Devagar, passo e não rio..."

La progression thématique ne peut faire autre chose que creuser ce sentiment d'étrangeté à soi, lequel en dernier ressort engendre le discours de la plainte. "(Elle) est arrachée du fonds du corps, adressée à l'autre

comme demande, comme appel à l'aide, alors que la douleur est enfermée dans le silence des organes", écrit encore P. Ricoeur.

Les larmes s'échappent d'un corps qui ne se maîtrise plus et qui constate seulement le non sens d'une existence sans projet moteur:

"Choro só por viver este momento / e por faltar-me a coragem de o trocar" (... **Ribeiro**, p. 40). L'extrême passivité du sujet replié sur lui-même s'explique par la perte de tout pouvoir sur l'environnement immédiat. L'être aimé étant hors d'attente, il s'écarte définitivement de la sphère des intérêts immédiats et se voit évacué du discours — un discours finalement sans autre objet que ce qui le paralyse et le fait être un ressassement sans fin de sa propre limite —. L'auteur a d'ailleurs une claire conscience du phénomène:

"Não pensar, não querer / não deixar / que o barulho das ideias venha a ocupar o espaço". "Acima de tudo — há o cansaço... / o cansaço que nada conta e tudo explica / o cansaço que tudo embrulha e tudo simplifica... nesta ausência de esforço do que havia de fazer-se / e não se faz..." (... **Ribeiro** p. 44).

Ces vers expriment de la manière la plus claire l'impuissance de dire autre chose que la souffrance; plus précisément, ils traduisent la déchirure qui s'opère entre le vouloir dire et l'impossibilité de dire. Car tous les repères de l'émotivité, de l'intellect ou de la quotidienneté sont brouillés dans ce huis clos avec soi:

"Sou barco sem velas, sem rumo / Sou tempo sem tempo sou fogo sem fumo..." (... **Ribeiro**, p. 21).

"Barco perdido, caminha / rotas sem fim! Vai em frente, pr'a luz, que nem adivinha / se é nascente ou poente" (**ibid.**, p. 25).

Alors que les premiers textes étaient titrés, les derniers sont dépourvus de tout intitulé; c'est qu'ils forment une nappe sémantico-temporelle dans laquelle n'existe que l'énonciateur (le sujet souffrant) sans aucun référent extérieur à son être propre — énonciateur dont l'activité se déploie dans la sphère de l'instant qui ne focalise que des pans épars d'un passé brumeux, ce qui produit une grave altération des connexions reliant les moments du vécu en un tout cohérent assurant l'identité de la personne "Acordada durmo / sono de vidas e vidas / Durmo. E nada me desperta desta sonolência / das coisas sonhadas..." (Sou eu quem dorme em mim, ou dorme em mim alguém?" (... **Ribeiro**, p. 27).

Dans cette confession mentale, il y a l'impuissance à s'estimer soi-même car le moi opère une dépersonnalisation totale. Il faut préciser ce point: par ce terme, nous ne voulons pas dire que M. V. Monteiro atteint un nirvana salvateur mais qu'elle découvre un aspect essentiel de la souffrance: sa dimension universelle.

Ainsi partie d'un état passionnel où l'absence de l'être aimé est vécue

comme perte totale (voir **L'Empire Eclaté**), donc d'une situation strictement individuelle.

L'individu souffrant s'ouvre à un mal être qui accueille et exprime à la fois toutes les souffrances humaines: "São claros os meus versos quando os digo / e, neles, correndo, / o pranto antigo / de ignorados avós / chorando em mim..." (...**Ribeiro**, p. 30).

2 — POETIQUE DE LA PLAINTÉ

C'est par cet aspect extra-personnel que la poésie de M. V. Monteiro nous affecte: c'est parce que son malheur est l'objet d'un partage comun qu'on peut lire dans ce texte notre propre malheur.

Toutefois reste à déterminer par quelles voies (quels moyens linguistiques) est atteinte cette sympathie: si ces pages nous impressionnent, c'est évidemment que nous nous identifions à ces moments de détresse où l'on s'enferme dans ce que l'on a perdu, où la blessure de la perte est vécue comme irréversible mais c'est surtout parce que l'art du discours vise à déclencher chez le lecteur une émotivité comparable par son intensité à celle de l'auteur. Kirkegaard le dit clairement: "qu'est-ce qu'un poète?" Un homme malheureux qui cache dans son coeur de profondes souffrances, mais dont les lèvres sont ainsi faites qu'elles transforment le soupir et le cri qui en jaillissent en une musique belle... (II) a le tourment au coeur et la musique aux lèvres"⁴.

Essayons donc d'analyser brièvement cette musique. Ce terme renvoie aux règles de la versification (mode d'organisation de la langue qui appartient spécifiquement à la poésie) et aussi à la charpente structurale qui le particularise tout autant que les procédures versificatrices.

Commençons par ce dernier aspect: nous sommes très frappés par la composition binaire du poème. Ainsi le texte intitulé "au banc du désespoir" (in **L'Empire Eclaté**) est écrit à partir de l'opposition nuit/lumière. Au premier terme sont associés les items "sombre et noir" "désespoir"; au second sont liés les vocables "or et femme" "clairs de lune", "battements d'ailes et de voiles" et par associations à l'espoir "l'espérance". Ces corrélations se retrouvent dans la plupart des autres pièces.

Le second texte du même recueil, bâti sur l'opposition spatiale *perdu/voici* fait lui aussi référence à *l'ombre et lui* adjoint des qualités négatives partout identiques: "cette ombre lasse/si cruelle et dure / qui décline et endure / et blesse et casse".

Cette donnée est concrétisée par les illustrations que l'auteur a joint aux textes de **L'Empire Eclaté**. Le motif représenté (la main, le visage, une silhouette féminine) est dédoublé dans une reproduction non homothétique. L'ensemble formant un couple de formes symétriques (ou d'une symétrie partielle) et de volumes opposés (l'une est vide, l'autre ne l'est pas). Cette

alliance du creux et du plein matérialise la complémentarité du masculin et du féminin en même temps que leurs différences intrinsèques.

La structure poétique chez M. V. Monteiro est également bâtie sur la répétition de certains tours syntaxiques: le poème de la page 21 in **Mulher de Loth** s'ordonne à partir de la forme verbale "deixar".

La répétition est une règle basique en poésie et comme l'écrit un commentateur, "elle peut suffire à désigner le caractère poétique d'un texte"⁵.

Chez l'auteur, la répétition commence par se développer dans la lignée classique. Le texte intitulé "Flamme" respecte les critères formels du sonnet: les quatorze vers sont rangés en deux quatrains et deux tercets; la disposition des rimes obéit au schéma abba, abba, ccd, ccd. Certes tous les poèmes ne sont pas des sonnets mais tous respectent ce principe esthétique fondamental qu'est la rime; y compris dans sa production la plus récente, l'auteur ne l'a jamais abandonnée. Si elle s'est libérée de la régularité métrique qui anime l'écriture de **L'Empire Eclaté** (encore s'agit-il d'une libération partielle puisque... **Ribeiro, teu indício** comprend encore des pièces à forme fixe). M. V. ne rejette jamais la rime; comme chez Verlaine (cité en épigraphe) elle manifeste le désir d'explorer les possibilités des sonorités de la langue, laquelle se révèle être parfaitement adéquate au travail de la pensée et de la sensibilité de l'écrivain.

Baudelaire a senti que la musique constituait l'horizon de la poésie car seule, elle avait le pouvoir d'exprimer "la part du sentiment que la parole, trop positive, ne peut rendre".

A son niveau M. V. Monteiro fait une expérience similaire. Les références à Apollinaire et à Verlaine attestent l'importance de la reduplication phonique: débordé de toutes parts, sans point d'ancrage dans le temps et l'espace, le sujet ne peut faire autre chose que dire son égarement; le jeu sur les sonorités est à la fois le moyen d'exprimer cette dépossession de soi et le refuge que lui oppose le poète.

La disposition des rimes dans le temps de lecture, dessine une pénombre où les contours de l'intérieur et de l'extérieur sont indiscernables. A cela s'ajoute le morcellement du vers par la biais de parenthèses et de points de suspension (cf. ... **Ribeiro**... pp. 16-17 par exemple) qui accentue encore le sentiment d'anxiété et d'incertitude.

Moins désireuse de clore que d'entrouvrir des états d'âme enchevêtrés et contradictoires, cette poésie se veut le décalque fidèle de la "respiration de l'esprit" selon l'expression de P. Claudel; les images du passé s'entremêlent aux interrogations métaphysiques, à la remise en question de sa propre identité.

En définitive, cette oeuvre n'est autre que la mise en vers de notre existence. En quoi elle nous intéresse au plus haut point.

NOTES

1. **Mulher de Loth** - Edição da Autora, Lisboa 1992.
—... **Ribeiro, teu indício**, SOL XXI, Parede, 1995.
2. **L'Empire Eclaté** (non paginé).
3. Paul Ricoeur - "**La souffrance n'est pas la douleur**" - *Revue Autrement*, février, 1994.
4. Kirkegaard - **Ou bien ou bien**, Paris, -Gallimard, col TEL, p. 17.
5. J. L. JOUBERT - **La poésie**, Paris, Armand Colin, Collect Cursus.