

## Le baroque chez Ana Hatherly

Isabel Almeida  
Université de Lisbonne

Dans une élégie, « O Poeta Simónides, falando », Camões réinvente un passage célèbre de Cicéron, pour faire dire à Thémistocle - *son* Thémistocle, torturé par la mémoire - ces mots pleins de pathos : « se me dessem ãa arte que em meus dias/ me não lembrasse nada do passado,/ oh! Quanto melhor obra me farias! » (Camões, 1994 : 233). Sous la plume (ou le stylet) de Cicéron, le grec Thémistocle vaut comme un exemple mythique : il est l'orateur doué d'une mémoire extraordinairement puissante, si puissante que le désir d'oublier devient, chez lui, naturel, sans aucune trace de drame (*De Oratore*, II : LXXIV). Camões, au contraire, se complaît à mettre en évidence et la douleur du temps perdu et la peine de le rappeler. Ainsi, dans son texte, la voix du poète se joint au discours mélancolique du personnage ancien et le glose, l'amplifie, l'actualise, l'universalise en interrogeant : « De que serve às pessoas alembrar-se/ do que passou já, pois tudo passa,/ senão de entristecer-se e magoar-se? » (*Ibidem*).

Si toute comparaison est profitable lorsqu'on cherche à connaître, ces vers de Camões nous aident à mieux voir, par contraste, le chemin fait par Ana Hatherly. En effet, le rapport avec le passé, Ana Hatherly l'envisage comme productif, aussi inévitable que stimulant. La construction d'une identité a besoin (un ancestral besoin, souligne-t-elle) de racines et d'héritages ; et c'est en scrutant la trajectoire des traditions, en diachronie, qu'on réussit à apprécier, à travers les réseaux de constance et les courants de continuité, les merveilles ductiles et inépuisables de la création humaine.

On ne vit pas, on ne voit pas sans le passé : pour Ana Hatherly il s'agit d'une conviction, assumée, mise en pratique et soulignée même dans des détails comme le choix d'une épigraphe. Quand, au seuil d'un des essais réunis dans *A Casa das Musas*, elle cite Teodor Adorno, c'est pour mieux avertir : « Nada deve aceitar-se sem exame, só porque existe e outrora valeu alguma coisa, mas também nada deve ser eliminado porque passou : o tempo, só por si, não é nenhum critério » (Hatherly, 1995 : 149).

Cette disposition ou détermination à ne pas ignorer (à ne pas mépriser) le passé est indissociable de la manière dont, chez Ana Hatherly, le concept de baroque est défini et exploité. D'une part, en tant qu'artiste (et, dans les années 60 et 70, artiste d'avant-garde), on la voit attentive

à d'hypothétiques contacts, voire à de possibles alliances entre sa contemporanéité et une époque historiquement située et chronologiquement révolue (son baroque n'est pas le baroque cyclique d'Eugenio d'Ors). D'autre part, en tant que *scholar*, on la voit plonger dans la littérature et la culture des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles pour y saisir une poétique, un imaginaire, une sensibilité, une vision du monde.

Certes, la distinction – « d'une part », « d'autre part » – est artificielle. En réalité les deux voies se croisent, et ce n'est pas par hasard que persistent, tout au long de la carrière académique d'Ana Hatherly, les rapprochements de *poesis* et *pictura*, arts contigus. Inaugurale, la grande quête qui, en 1983, au bout de sept ans de travail (sept ans, nombre à résonances magiques : « mais servira, se não fora/ para tão longo amor tão curta a vida » [Camões, 1994 : 131]), permit la publication de *A experiência do prodígio. Bases teóricas e antologia de textos-visuais portuguesas dos séculos XVII e XVIII*, montre combien fertile est le va-et-vient transtemporel et transculturel : la résurrection d'un vaste *corpus* de labyrinthes, acrostiches, énigmes, eut lieu, comme un labour archéologique, dans le contexte favorable de l'affirmation de la poésie expérimentale, mouvement où Ana Hatherly comptait comme un élément décisif. Et ce fut dans ce même cadre que Ana Hatherly entreprit son étude sur Manuel de Faria e Sousa<sup>1</sup>, non pas pour suivre la route commune et l'apprécier en tant que commentateur (magnifique, d'ailleurs) de Camões, mais pour mettre en relief son expertise d'auteur à propos de cette poésie visuelle longtemps vouée à l'ostracisme, mésestimée, qui, tout en constituant une manifestation baroque, avec son exubérance, son goût de la difficulté et du décryptage, pouvait être rapprochée, par la force inventive et l'esprit ludique, de la Po.Ex.

Si la contemporanéité s'enrichit grâce au procès de *plagiotropisme*<sup>2</sup>, c'est-à-dire, grâce aux phénomènes, jamais linéaires, de migration, transmission, assimilation et mutation de formes, langages et codes<sup>3</sup>, le passé gagne des contours nouveaux, soit parce qu'un regard différent l'illumine, soit parce que la prospection même de ce patrimoine s'élargit ou s'approfondit au fur et à mesure que se posent de nouvelles questions et s'imposent de nouveaux filons. Malgré sa vocation de « ladrão cristalino », le temps peut être généreux et propice aux retrouvailles. Le temps et les circonstances.

Ana Hatherly nous l'explique, avec une clarté méridienne, lorsqu'elle parle de sa rencontre avec le baroque. Synthétiquement : le concept périodologique, discuté, modelé et divulgué à partir des années 1950, incluait, parmi ses traits distinctifs majeurs, l'insoumission aux règles classiques

---

1 "Labirintos da Parte VII da *Fuente de Aganipe* de Manuel de Faria e Sousa", in Hatherly, 1995 : 63-98 (ce travail parut, originellement, chez les *Arquivos do Centro Cultural Português*, 1985).

2 L'expression est de Haroldo de Campos.

3 Ana Hatherly, « A nova presença do passado no presente. Uma releitura crítica da tradição », in 1995 : 175-185.

et l'infraction des limites d'un décorum établi d'après la canonisation de grecs et latins élaborée au seizième siècle ; sous la désignation de baroque s'accumulaient des œuvres, des auteurs, des genres qui, longtemps négligés, condamnés aux limbes, attendaient l'heure de la rédemption. Pour ceux qui, comme Ana Hatherly, voulaient changer l'horizon et ébranler lecteurs et spectateurs, l'art baroque semblait donc voisin, et méritait un regard curieux. Et surtout il s'avérait séducteur parce qu'il se proposait (non sans une fine conscience théorique) comme un jeu – un défi, plein d'exigence intellectuelle.

Sans doute, l'intérêt d'Ana Hatherly à l'égard du baroque se développe en étroite connexion avec une idée de l'art comme *ludus*. L'art – réitère-t-elle, tout au long de son œuvre – est récréation : re+création, créer de nouveau ; récréation, proportionner du plaisir (*delectare*). Si l'art est non-utile, puisqu'il transcende les bornes de la nécessité, l'acte poétique – doit-on conclure – est un jeu. Et ce mot, Ana Hatherly le déplie comme un éventail de promesses capables de déclencher la vive attente du récepteur : jouer (je traduis) c'est provoquer le hasard, susciter le fortuit, cueillir l'inespéré même dans ce qui est connu ; c'est ne pas rejeter l'inexplicable, l'ambigu, l'incompréhensible (Hatherly, 1973 : s. p.).

Dans cette perspective, auteur et récepteur ont des rôles également actifs (« Saber ler é como saber criar » in Hatherly, 1975 : 10), ils deviennent en quelque sorte complices dans leur effort de l'imagination. « A escrita é muda » – affirme Ana Hatherly pour accentuer (la rhétorique est sagace...) l'importance du lecteur, auquel revient, ainsi, la tâche ou l'aventure de conquérir le signifié.

Les fragments évoqués figurent dans *Mapas da imaginação e da memória* (1973) et *A reinvenção da leitura* (1975), livres qui portent essentiellement sur la contemporanéité, mais on pourrait leur trouver des parallèles dans les études consacrées au baroque. L'affinité est éloquente, l'omniprésence aussi : le leitmotif propage, tout en la détachant, une idée cruciale.

Soulignons donc : l'art est *ludus*. C'est cette idée qui inspire à Ana Hatherly une divergence remarquable – quoique discrètement énoncée (Hatherly, 1995 : 46) – par rapport à une conception méfiante, presque dédaigneuse, du baroque, qui fit école pendant des décades au Portugal, soutenue par des auteurs comme Hernâni Cidade. Cidade croyait le *Seiscentismo* coarcté par la censure et la peur du Tribunal de l'Inquisition ; en particulier, il gardait ses distances à l'égard de la poésie baroque, qu'il jugeait frivole et vaine. Ana Hatherly, au contraire, préfère penser que, en face de la surveillance et de la pression des pouvoirs dominants, le jeu offre des possibilités habiles de réponse, voire celle d'une fuite hardie.

Le problème n'est pas simple, pourtant, parce que le baroque même ne l'est pas. Ana Hatherly, qui a fondé, en 1988, *Claro/Escuro. Revista de Estudos Barrocos*, signale, avec emphase,

la diversité contradictoire qui caractérise cette période, la violence des tensions qui l'agitent, l'étrange *concordia discors* qu'on y peut déceler. Et c'est elle-même qui nous prévient : le jeu a son revers ; mieux, le jeu a plusieurs dimensions ; synonyme de liberté, il implique aussi des contraintes - parfois de très rigides contraintes, sinon des pièges.

Lire une lettre amoureuse de Frei Lucas de Santa Catarina « à uma Dama Morena », accompagner les glissements sémantiques et sonder les allusions qui, étalant *agudeza e ingenio*, y engendrent des surprises successives [un « regalo intelectual » (Hatherly, 1997 : 214) – exclame, enchantée, Ana Hatherly], permet mille dérives ; suivre les 1280 vers du *Lampadário de Cristal* (un immense panégyrique offert « à suas Altezas Reais ») permet l'émotion du combat avec une obscurité d'autant plus attirante qu'elle résulte, paradoxalement, de l'excessif éclat et de la torrentielle abondance des métaphores et des périphrases cultes (Hatherly, 1992). En revanche, il y a des œuvres fondées sur la sophistication combinatoire, comme les labyrinthes – *constructions* ou *machines* contrôlées par un minutieux programme –, qui obligent le lecteur à maîtriser de très précises règles du fonctionnement textuel.

Le défi est variable ; plus libre ou plus conditionné, pourtant, le lecteur a toujours son rôle à jouer. Ana Hatherly le démontre, dans ses études, où elle s'applique à l'écoute des dialogues (souvent obliques, indirects, faits de subtiles médiations) entre *poesia* et *pictura* et à observer les formes dont se revêt la dénonciation d'une radicale instabilité qui affecte l'homme et tout ce qui appartient à ce monde. Si aux yeux des auteurs baroques, rien n'est sûr et tout, sur terre, reste précaire et réversible, c'est cette instabilité que, à travers leur *poiesis*, ils invitent le lecteur à éprouver : ils s'exercent la conversion de textes et de registres de discours ; ils rendent mince et perméable la frontière entre profane et *divino* ; ils parodient et font devenir burlesque ce que d'autres avaient voulu sérieux et grave ; ils s'amusent à essayer des voix et des points de vue différents (ou à composer des *personae*, ce qui fait de l'art un étonnant théâtre de masques) ; ils excellent dans l'invention d'anamorphoses.

Ana Hatherly emprunte ce terme (anamorphose) à la peinture pour mieux décrire la représentation verbale qui esquisse une image et dévoile persuasivement sa troublante duplicité. « *Vanitas e anamorfose barroca : A propósito de um Retrato de huma Dama* » (Hatherly, 1997 : 109-119), nous le montre à satiété. Splendeur ou ruine : selon l'angle adopté, l'image de la femme se révèle comblée de grâce et beauté, ou exhibe son évanescence mortelle.

J'ai utilisé le mot représentation. Cependant, ici et là, Ana Hatherly insiste : plutôt que de *représentation*, il vaut mieux parler de *signification*, vu l'intensité symbolique des textes baroques. Visible et invisible, concret et abstrait y sont mis en rapport, dans des projections allégoriques d'étendue morale ou spirituelle. Le récit *A preciosa* [objet du travail de doctorat d'Ana Hatherly

(Hatherly, 1990)] en est témoin : l'univers féerique dit toujours autre chose ; les jardins, les palais, les parcours – tout est signe d'une autre réalité, *umbriferi prefazi* comme le paradis de Dante. Mais, lorsqu'il s'agit du sacré, l'instabilité disparaît. Ana Hatherly nous guide : il faut reconnaître la sensibilité baroque, il faut reconnaître que l'art baroque (au sens le plus large de l'expression), qui prône l'audace de la fantaisie et de la découverte, est aussi un art au service d'une foi qui ne tolère pas le doute, d'une Église qui se veut triomphante, d'un pouvoir politique qui s'appuie sur la raison d'État pour justifier ses prétentions absolutistes. Le jeu, dans ces cas, est fait, et toute suggestion de liberté devient illusoire : les textes sont organisés de façon à conduire la lecture et l'interprétation.

Ana Hatherly se promène à travers des textes et des genres divers : la poésie, le théâtre, le récit allégorique, l'oratoire, l'épistolographie. C'est cette diversité qui lui permet de parler d'un baroque multiple, où la plus solennelle contention coexiste avec la plus flagrante (gourmande...) sensorialité, où la contrition coexiste avec la transgression, où les larmes coexistent avec le rire. Et c'est cette notion de la multiplicité, reconnue dans les textes (*poesis* ou *pictura*), qui la mène à interroger le monde auquel ils appartiennent et à chercher les structures conceptuelles qui les nourrissent.

Ana Hatherly identifie la cour, les académies, les couvents, comme des cercles féconds de production artistique et culturelle. Mieux : elle nous prouve que, loin d'être des cercles clos, ils sont animés par la circulation d'acteurs, et que, même si la mobilité était interdite aux religieuses (les grandes écrivaines de l'époque baroque), la communication avec la société laïque ne l'était pas. Cela veut dire (souligne Ana Hatherly) que la réception littéraire est plus complexe qu'on le suppose, et que l'orientation ou l'adaptation des discours, selon le milieu de production et le public visé, a beaucoup à nous apprendre.

*O Mestre* enseigne « a arte da Alegria ». Au long de l'œuvre d'Ana Hatherly on perçoit la joie de la découverte et le plaisir du partage. Ce n'est pas par hasard que beaucoup de ses études sur le baroque offrent l'édition des textes qui leur servent de matière d'analyse. Il s'agit, tant de fois, de textes oubliés, trouvés dans les fonds les moins fréquentés des bibliothèques (« exumados »), et dont quelques titres ont la saveur de l'exotique ou le piquant d'une extravagance : par exemple, « Trovas em língua negra de um negro pera a negra » (poésie en langue de noir in Hatherly, 2003 : 211-238) ou « Defesa feminina em abono da Manisse das Senhoras Mulheres contra a murmuração dos homens. Discurso joco-sério escrito pelo Excelentíssimo Visconde de Asseca » (Hatherly, 2003 : 239-270). Ce qui est bizarre a aussi sa place dans l'horizon. Pour bien comprendre le baroque, on ne peut rien exclure. Voilà une leçon fondamentale.

Dialogue est donc aussi un mot-clé, pour Ana Hatherly : il faut savoir mettre en dialogue les arts, il faut savoir écouter les échos qui relient des œuvres en apparence très différentes, il faut savoir que l'ampleur des phénomènes culturels est énorme.

Nous ne savions pas ce que nous allions trouver, mais nous savions exactement ce que nous cherchions, puisque la connaissance que nous possédions de la production européenne de textes visuels anciens et de la poésie baroque en général nous permettait de prévoir qu'au Portugal quelque chose de semblable aurait été fait pendant la même période, vue la coïncidence de coordonnées historiques et culturelles (Hatherly, 1983 : début).

Ainsi commence *A experiência do prodígio*. Significativement, pour Ana Hatherly, l'attention à la langue portugaise, aux lettres et aux arts portugais stimule le dialogue – infini – avec ce qui est ou vient d'ailleurs. Comme tous les maîtres, elle sait que les liens culturels sont les plus féconds : le temps ne réussit pas à les dévorer ni les crises à les détruire.

## Références Bibliographiques

BAÍA, J., [1992]. *Lampadário de Cristal*, apresentação crítica, fixação do texto, notas, glossário e roteiro de leitura de Ana Hatherly, Lisboa, Comunicação.

CAMÕES, L., [1994]. *Rimas*, texto estabelecido por Álvaro J. da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Casto, Coimbra, Livraria Almedina.

HATHERLY, A., [1973]. *Mapas da imaginação e da memória*, Lisboa, Moraes.

\_\_\_\_\_, [1975]. *A reinvenção da leitura*, Lisboa, Editorial Futura.

\_\_\_\_\_, [1983]. *A Experiência do Prodígio. Bases teóricas e Antologia de Textos-Visuais Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

\_\_\_\_\_, [1990]. *A Preciosa de Sórora Maria do Céu*, edição actualizada do Códice 3773 da Biblioteca Nacional, precedida de um estudo histórico, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica.

\_\_\_\_\_, [1995]. « O divertimento proveitoso. Enigmas barrocos portugueses », *A Casa das Musas*, Lisboa, Editorial Estampa.

\_\_\_\_\_, [1997]. « Anatomia de uma anticarta de amor », in *O Ladrão Cristalino. Aspectos do Imaginário Barroco*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997.

\_\_\_\_\_, [1997]. « Vanitas e anamorfose barroca. A propósito do Retrato de huma Dama », in *O Ladrão Cristalino. Aspectos do Imaginário Barroco*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997.

\_\_\_\_\_, [2003]. « Poemas em língua de preto dos séculos XVII e XVIII », in *Poesia Incurável. Aspectos da Sensibilidade Barroca*. Lisboa, Editorial Estampa.

\_\_\_\_\_, [2003]. « Defesa e Condenação da Manice », in *Poesia Incurável. Aspectos da Sensibilidade Barroca*. Lisboa, Editorial Estampa.