

La tessiture du temps. La musique des textes de Ana Hatherly

Ana Margarida Paixão
Université Paris 8/Saint-Denis, Université Nouvelle de Lisbonne

La littérature, la musique et les Temps

*[...] le sens de l'audition est télé-récepteur.
Contrairement à la vue, la perception sonore n'est pas instantanée.
Le son et la voix sont dans la durée
(Gil, 1993 : 182).*

Certains arts sont construits dans le temps. Les sons des mots et de la musique sont temporellement bâtis en discours, en textes. Les œuvres de ce type déterminent des façons de modeler, de donner une forme au temps sous-jacent aux signes de ces deux arts. Le discours, fait de signes, découpe et délimite des frontières temporelles. Comme le mentionne Jean Libis :

Nous savons, de toute façon, que la conclusion d'une œuvre musicale présente cet aspect essentiel : elle assure le retour au temps non-musical, le retour à cette durée prosaïque à laquelle Jankélévitch appelle "le quotidien impromptu" (Libis, 2000 : 9).

La musique ou la littérature vivent dans cet intervalle de temps établi entre leur début et leur fin, modelant la distance ouverte entre deux points temporels. Le temps de l'œuvre, graphiquement représenté sur la page du livre ou de la partition, est actualisé lors d'une performance concrète. Les textes littéraires et musicaux, avant leur concrétisation, ne sont que des desseins qui s'énonceront en sons ou en sons-mots. Cette énonciation aura lieu dans le temps performatif – celui de la durée de l'œuvre – qui a lieu à un moment précis, synchronique, de l'être ici et maintenant de la performance. Ce sera lors de ce temps performatif, lors de ce temps du *Dasein* heideggérien (Heidegger, 1990 : 70), qu'ils deviendront concrets, réels.

Dans les temps de l'œuvre (intratextuels) et dans les temps performatifs (extratextuels) les textes littéraires ou musicaux fusionnent d'autres temps, présents et passés, résultants d'intertextualités, de parcours et de mouvements esthétiques, de montages, d'accumulations. Tout texte est ainsi au carrefour d'autres textes, qui sont d'autres temps rassemblés et fusionnés dans l'œuvre, dans ses intertemporalités textuelles.

Tous ces temps peuvent encore être mis en perspective en trois conceptions distinctes : comme un flux continu dans les conceptions d'Aristote et de Bergson ; comme des émergences

d'instants de Platon et de Bachelard ; ou dans un mélange quadridimensionnel préconisée par Einstein, où temps et espace fusionnent.

Henri Bergson, partisan de la conception temporelle continue, développe les notions de « durée » ou de « durée créatrice ». Comme il l'affirme dans *Matière et mémoire* :

La division est l'œuvre de l'imagination, qui a justement comme fonction de fixer les images en mouvement de notre expérience ordinaire, comme l'éclair instantané qui illumine pendant la nuit une scène de tempête (Bergson, 1999, p. 211).

La conscience du temps est donc, pour le philosophe français, une expérience d'intériorité qui « constitue un vécu d'inhérence » (Gil, 1996 : 193). La notion de temps résulte ainsi d'une élaboration mentale dans une double pente externe et interne : perception de mouvement et sensation de permanence. La continuité temporelle bergsonienne est celle de l'expérience quotidienne, du temps qui coule inexorablement, du « temps dont le cours est une expérience commune à toute l'humanité, au Soleil, aux planètes et à toutes les étoiles » (Thorne, 1994 : 59) ; le temps universel et absolu de Newton et de la physique jusqu'à la fin du XIX^e siècle. A ce moment-là, cette conception commencera à être mise en perspective par des mathématiciens comme George S. Peirce :

Nous avons tous une certaine idée de la continuité. La continuité est la fluidité, l'immersion de la partie dans la partie. Mais réussir réellement à formuler une conception distincte et adéquate de cette notion est une tâche difficile [...] Je peux, cependant, dire cela. Je dessine une ligne. Maintenant deux points de cette ligne forment une série continue. Si on prend deux points quelconques de cette ligne, bien qu'ils soient très proches, il y a d'autres points entre eux. Si ce n'était pas comme ça, la série des points ne serait pas continue... (Peirce, 1960: §1.164; je traduis)

Peirce énonce la continuité en utilisant une image spatiale – la ligne et ses points – conception transposable vers le temps – l'instant et sa durée. La possibilité de prendre deux points, ou deux instants de cette ligne, devient l'affirmation du caractère décomposable de l'espace, ou du temps. Le temps absolu newtonien commencera à être remis en cause, notamment par les expériences de mesure de la vitesse de la lumière par Michelson, à partir de 1881 (Thorne, 1994 : 59).

Dans le domaine philosophique et, par opposition à Bergson, Gaston Bachelard mettra en évidence la discontinuité temporelle, à partir de 1930. Des ruptures, des vides, des alternances abruptes, des coexistences, des durées hétérogènes constituent des modes d'existence de la temporalité. Bachelard souligne l'instant comme arrière-fond, en affirmant : «Le fil du temps est couvert de nœuds. Et la facile continuité des trajectoires a été complètement ruinée par la microphysique» (Bachelard, 1950: 67). L'instant constitue le noyau du temps marqué par les

discontinuités faites de rythmes vibratoires, instables. Passé et futur deviennent des constructions contingentes, puisque le temps n'est pas organisé de façon linéaire.

La conception génésiaque de l'instant chez Gaston Bachelard considère ce dernier comme point de départ absolu, dans une perspective qui reprend le *Parménide* de Platon: «l'instant semble signifier quelque chose comme le point de départ d'un changement dans les deux directions [...] un point-source primitif» (Platon, 2008: 156d). L'instant est ainsi doué de dynamisme, de la réunion d'états contraires, engendrant le nouveau à partir de cette dialectique. Eduardo Lourenço souligne justement ce fait :

O paradoxo do Instante não é o de acabar quando surge. Esse dever o impomos nós ao «banal instante», talhado na peça imaginariamente substancial do Tempo. O paradoxo do Instante é o de nunca ter principiado e não poder ter fim. Ninguém verá a cabeça nem a cauda de tal monstro. [...] Nele deslizamos, estranhamente parados, não *para* a Eternidade, mas *na* Eternidade. Atrás deixamos a espuma do Tempo. Contudo, o Instante nem é eternidade nem tempo (Lourenço, 1987: 35, 36).

L'instant devient ainsi le moment genèse et génésiaque qui, paradoxalement, comme le souligne Eduardo Lourenço, n'a jamais commencé et ne peut pas avoir de fin, touchant l'Eternité. L'éternel, qui ne se présente pas comme un avenir, mais comme un présent-source qui infiniment arrive. Cet instant éternellement renouvelé laisse, derrière lui, «a espuma do Tempo» [«l'écume du Temps»] floue et fluide.

Selon Mafalda Faria Blanc, l'œuvre d'art peut mettre en œuvre cette conception génésiaque de l'instant:

Constitui o poema um ponto de partida absoluto, a génese de um novo mundo, perfazendo, não obstante a sua configuração fragmentária, uma totalidade dialéctica de duração em movimento: um desenvolvimento em profundidade, que engloba e integra numa mesma duração as rupturas imagéticas da fulgurância dos instantes (Blanc, 1999: 198).

L'instant émerge des œuvres littéraires, mais également musicales, par la permanente possibilité d'écrire le nouveau, par la manifestation de ruptures imagétiques ou sonores. Les signes littéraires ou musicaux ont la possibilité de convoquer des discontinuités, des successions abruptes, des hétérogénéités temporelles du hiatus de temps par eux ouvert. Un façonnage temporel qui est le mode d'existence de l'œuvre même, de la sonorité.

Les conceptions continues ou hétérogènes du temps ont été reliées par différents penseurs à la création artistique, littéraire et musicale. La mélodie constitue pour Bergson l'exemple de la continuité, du temps fluide et successif ; le poème s'avère, pour Mafalda Blanc, l'écriture de la « fulgurance des instants ». Indubitablement les œuvres littéraires et musicales sont des expériences de temporalité. Les temps performatifs (exotextuels : de mise en espace et en temps des textes), les

temps intertextuels (palimpsestes de croisement, de citation, de rapport avec d'autres) et les temps de l'œuvre (intratextuels). Des temps envisagés comme fluides, continus dans l'optique du temps absolu newtonien. Des temps irréguliers, pointillés d'instant, hétéroclites, tels qu'issus de la physique moderne.

Toutefois, après la relativité einsteinienne, l'arrière-fond de tous les événements n'est plus le temps continu et unidimensionnel et l'espace tridimensionnel et absolu de Newton. Le continuum espace-temps quadridimensionnel s'impose comme une troisième conception temporelle :

[...] une autre invention libre, avec de nouvelles propriétés de transformation. [...] La discontinuité a remplacé la continuité. Au lieu de lois régissant des individus, appaurent des lois de probabilité (Einstein, 1983 : 276).

L'œuvre de Ana Hatherly est tissée dans cette toile enchevêtrée de temps successifs, pluriels, profonds et en pointillés, aux dimensions multiples, fusionnant temps et espace de façon quadridimensionnelle autour de la littérature et de la musique, comme nous allons le voir.

L'expérimentalisme littéraire et musical : Ana Hatherly

L'œuvre de Ana Hatherly, surtout la poésie, tresse de nouvelles formes de rapport entre littérature, temps et musique, comme l'auteur le mentionne dans *Um Calculador de Improbabilidades*¹:

Depois do Futurismo e do Surrealismo, o Experimentalismo veio acentuar a ruptura com os valores tradicionais do tempo no texto valorizando preferencialmente o espaço em que se move a palavra (Hatherly, 2001: 327).

La sémantisation de l'espace, associée à la poésie visuelle, implique aussi une nouvelle conception des temps de l'œuvre et de la performance. Le premier poème concret publié au Portugal par notre auteur en 1959 (Hatherly, 2001 : 27), montre clairement que la représentation spatiale influence ces temps. Le texte peut être lu de différentes manières, mettant en évidence différents temps, en coexistence.

Le musicologue Daniel Charles nous révèle justement ce fait : «Nous vivons dans un temps où tout est contemporain et non successif» (Charles, 2001 : 73). L'œuvre de Ana Hatherly convoque en permanence des discontinuités, des successions soudaines, des hétérogénéités temporelles qui se conjuguent de manière fusionnelle avec l'espace même de l'écriture, créant d'abondantes dimensions espace-temps.

¹ *Um Calculador de Improbabilidades* est un recueil qui comprend une sélection de textes publiés entre 1959 et 1989. Traduction faite par nos soins.

Les nouvelles façons de travailler l'espace-temps de la poésie de Hatherly s'associent encore à des principes musicaux d'écriture². Comme l'auteur l'indique pour *Noite, canto-te noite* :

O texto seguinte foi concebido como uma partitura musical em que a presença do silêncio, dadas as lacunas criadas no texto, vai aumentando de modo a que, na terceira fase, em que só a palavra «noite» é proferida, o silêncio criado pelo texto eliminado se torne suporte da emoção poética.

I – texto integral;

II – eliminação da palavra «noite» deixando em branco o espaço que ocupava no texto integral, espaço que deverá ser lido em silêncio, como uma pausa musical;

III – a leitura da palavra «noite» deve ser feita em voz alta, com a entoação que tinha no texto integral e respeitando os intervalos que correspondem ao texto que foi obliterado. A palavra «noite» surgirá assim como uma intercortada constelação sonora (Hatherly, 2001 : 134).

[*Noite, canto-te noite*] ilustra um tipo de experimentação sobre o silêncio, que tem a ver com a minha íntima ligação com a música, inclusive com a música de vanguarda, muito importante para os experimentalistas (lembre-se a presença de Jorge Peixinho nas acções dos experimentalistas) (Hatherly, 2001: 19).

L'expérimentation musicale de Jorge Peixinho et les techniques utilisés par ce compositeur, dans la ligne de Luigi Nono ou Stockhausen, ont toujours fasciné Ana Hatherly, qui souhaitait transposer ces méthodes vers l'écriture littéraire. *Noite canto-te noite* et *Ciclo Valsa*³ de Jorge Peixinho font intervenir des stratégies de production textuelle qui se ressemblent.

Hétérogénéité, montage, questionnement de la production de sens, exploration de nouveaux timbres et de sonorités expérimentales, ironie, citation et autocitation, utilisation du silence comme élément central du langage, aléatoire, nouveau rapport avec la page. Parlons-nous des textes de Jorge Peixinho ou de ceux de Ana Hatherly? L'expérimentalisme des deux auteurs applique tous ces principes aux différents langages artistiques.

Hétérogénéité et montage sont les techniques de base de toute la production des deux auteurs. Il suffit de penser à *Collage* (1963) de Peixinho et aux thèmes et variations d'Ana que nous aborderons un peu plus loin. Ces deux techniques d'écriture ont des conséquences sur le temps de l'œuvre, perçu comme non-linéaire par son hétérogénéité, et intégrant d'autres temps, d'autres intertemporalités, par le montage, qui est aussi visuel pour Hatherly.

L'expérimentalisme musical de Peixinho questionne la production de sens par l'abandon de la tonalité, par l'exploration de nouveaux timbres, de sonorités expérimentales (vélophone, chant qui n'utilise que des phonèmes sans mots) et par la création de ruptures, de conceptions temporelles disparates. Comme le dit Jorge Peixinho lui-même:

2 Ana Hatherly a commencé des études de composition à Vienne et de chant lyrique à Paris pendant les années 1950.

3 *Ciclo Valsa* de Jorge Peixinho in «<https://www.youtube.com/watch?v=daWs8tnGAEo>», consulté en février 2017.

O objectivo da minha música é a construção e organização de um novo e pessoal mundo sonoro. Explorei profundamente e intensivamente todas as relações entre a harmonia e o timbre para construir uma espécie de rede muito densa de sons transformados. [...] Dou também muita importância à ambiguidade entre a continuidade e a descontinuidade (Machado, 2002: 21-22).

L'expérimentalisme d'Hatherly questionne la production de sens par l'abandon du mot découpé comme nous le connaissons, par exemple, dans *Leonorana* et ses variations, par l'introduction de l'onomatopée comme un nouveau timbre. La rupture provoquée par ses techniques d'écriture permet d'envisager le temps de l'œuvre fait d'instantanés hétérogènes.

La boîte à musique de la fin de *Ciclo Valsa* était simultanément une forme de citation et d'ironie que nous trouvons aussi dans *Music Box* (1967). L'autocitation a été fondamentale dans la dernière production de Peixinho (surtout celle des années 80), comme *Novo Canto da Sibila* (1981) qui cite en permanence *Canto da Sibila* (1976).

L'ironie est l'une des caractéristiques majeures de la production de Ana Hatherly. Il suffira de penser aux échanges entre la disciple et son maître d'*O Mestre*, au cochon Rosalina de *Tisanas*, ou à toute la production expérimentale comme *Detergência Morosa*. La citation est aussi une forme de création d'ironie et une technique d'écriture de base pour Ana Hatherly, ancrée sur l'esthétique baroque, et en dialogue avec Camões, Joyce, Rilke ou d'autres. L'autocitation est l'une des procédures les plus fécondes pour l'écrivain ; il suffira de penser aux titres de ses textes ou livres : *Leonorana*, *Rilkeana*, *Joyciana*, *Tisanas* ou *Anacrusa*.

L'utilisation du silence comme élément central du langage est faite par Peixinho dans toute son œuvre. On peut souligner en particulier *...e isto é só o início, hein ?*, pièce construite sur le 25 avril 74. La même pièce explore l'aléatoire : pour certains passages c'est le *performer* qui décide de l'ordre et de l'organisation du discours musical. Comme nous l'avons remarqué, *Noite, canto-te noite* est un exemple paradigmatique d'utilisation du silence, donnant à celui-ci le pouvoir de souligner l'instant qu'il représente. L'aléatoire est pour Hatherly lié à la mise en page du texte. Le lecteur ou le *performer* doivent décider de l'ordre de l'énonciation.

Jorge Peixinho, dans ses compositions, mais aussi Melo e Castro, dans ses poèmes visuels, explorent également la notation musicale ou littéraire-musicale de leurs textes. L'expérimentalisme traverse les territoires des deux arts, les croisant et le fusionnant autour d'une exploration spatiotemporelle à dimensions multiples.

Les mains musico-littéraires

Musicalement Ana Hatherly ne se limite pas à l'utilisation de techniques qui ont un rapport direct avec l'expérimentalisme. La musique est pour elle un langage intégré, qui respire en elle et par elle. Ana a été compositrice pendant les années 1950, et des textes musicaux commencent à naître à partir de son œuvre, comme *Três momentos para Ana Hatherly* de João Madureira⁴.

La musique est une thématique omniprésente dans son œuvre. Les *Tisanas* ont des fragments sur Richard Strauss ou Bach. *O Mestre* devient Beethoven : sourd de l'oreille gauche, la disciple veut jouer avec lui sa *Kreutzer* (symbole d'harmonie entre les deux, comme dans le texte de Tolstoï, mais le maître refuse de le faire), un compositeur disciple de Boulez découvre dans ses partitions une série dodécaphonique, comme si on pourrait découvrir du Joyce dans un texte de Balzac. Dans

O Mestre la musique représente l'harmonie (des sphères), l'entente qui est toujours impossible – même l'unisson est « opaque »⁵. L'harmonie musicale dans *O Mestre* est toujours déconstruite par le dodécaphonisme et par le refus de jouer la *Kreutzer*. Haydn, Messiaen, Boulez seront des références musicales importantes pour Hatherly, présentes de façon récurrente dans sa poésie.

Au-delà d'une utilisation de la musique comme thème, Ana Hatherly va chercher et utiliser des principes de composition comme le thème et variations⁶, qui, depuis la *Rhétorique à Herennius*, est devenu une procédure habituelle d'écriture en rhétorique et en poétique. Cependant, même si cette technique de composition est courante dans le domaine littéraire, le thème et variations est seulement devenu une forme standard pour la musique, surtout pour la musique instrumentale, entre les XVI^e et XVII^e siècles. La musique ibérique a connu un vrai épanouissement de ce genre sous le nom de *diferencia* en Espagne ou de *glosa* au Portugal.

Ana Hatherly se réapproprie littérairement et visuellement le genre, comme le montre *Leonorana* (Hatherly, 2001: 193-233), texte créé à partir d'un célèbre sonnet de Camões:

Descalça vai para a fonte
Leonor pela verdura
Vai formosa e não segura (Hatherly, 2001: 195).

4 Pour deux sopranos, récitant et 'orchestre de chambre [Commande de la Culturgest]. Extrait disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=QERB9AMYads>>, consulté en février 2017.

5 «Vous voulez dire que vous avez atteint un tel degré d'homogénéité que vous êtes à l'unisson avec vous-même et que vous êtes donc compact et c'est pourquoi vous êtes opaque?» (Hatherly, 2015: 91).

6 La *variatio* est l'un des procédés d'écriture les plus féconds en littérature et en musique. Ce terme recouvre en même temps un principe de production textuelle, fondé sur la transformation d'un matériau sonore littéraire ou musical, et un certain nombre de formes d'expressions élaborées sur ce principe et constituées en général d'un thème et d'une série de transformations de ce thème. En tant que procédé d'écriture, la variation est déjà présente dans les traités classiques de rhétorique. La *Rhétorique à Herennius* précise que les figures oratoires permettent d'introduire la *variatio* dans le discours, et ajoute que «grâce à la variété on évitera aisément la lassitude» (A. ad Herennium, 2003: 146). Dans *L'Institution Oratoire*, Quintilien accorde le pouvoir de plaire à la «variation sémantique d'un mot répété» (Quintilien, 2001: 1433) et celui-ci devient le but que la *variatio* rhétorique doit atteindre. Cet objectif est aussi confirmé par Georges Molinié, pour qui la variation est liée «à l'exigence, à l'aiguillon de plaire» (Molinié, 1992: 330).

Les variations, qui fusionnent le prénom du personnage (Leonor) avec celui de l'auteur (Ana), présentent un «programme» d'altération libre (I), avec rime obligée (II), avec des lectures multiples (III) ou symétriques (IV), passant progressivement à une inintelligibilité du texte suite à la désémantisation des mots.

Selon le «programme», la signification est gardée par une sémantisation harmonique (variation X), qui deviendra sémantisation visuelle à partir de la variation XV. La variation XXX associe l'écriture du texte et celle du temps, en affirmant :

escrevo leonor porque descrevo e descrevo porque escrevendo o tempo inscreve-se nas linhas imaginárias por onde escrevo (Hatherly, 2001, 232).

Dans *Leonorana* les temps de l'œuvre et de la performance deviennent plus complexes au fur et à mesure que les variations passent d'un paradigme littéraire et musical à une exploration visuelle. Le temps de l'œuvre est représenté dans les variations XIX ou XX par le biais de lignes qui supposent une durée ; cependant il n'est pas possible de la concrétiser dans le temps de la performance, parce que le texte est illisible. Même si les lignes supposent une durée, même si l'idée de variation présuppose une continuité, une mémoire, ces variations visuelles représentent surtout l'instant. L'œuvre se donne à voir tout de suite, en intégrant en elle les temps du texte de Camões et ceux des autres variations.

Dans *Leonorana* sont encore significatifs les temps des intertemporalités dans une constellation diachronique qui transporte un fragment du XVI^e siècle, utilisant une procédure d'écriture très courante dans la musique baroque (la variation), jusqu'au XX^e siècle. Comme le souligne Ana Hatherly :

Nessas Variações [de *Leonorana*], o leitor poderá observar a importância dada ao processo do anagrama aplicado à palavra-chave do poema – Leonor – assim como, e ainda mais profundamente, à própria estrutura sonora do vilancete. [...] Também é muito evidente no programa de *Leonorana* a sua relação com a técnica de composição musical, que eu estudei, e em que a prática do *tema e variações* é um método recorrente ao longo de toda a história da música (Hatherly, 2001 : 21, 22).

Entre 1982 et 1989, Ana Hatherly écrit *Joyciana* (Hatherly, 2001 : 337-364), se colletant avec l'un des auteurs canoniques du XX^e siècle (James Joyce), et choisissant de travailler sur des œuvres sémantiquement diffuses comme *Finnegans Wake*. Les variations créent de permanentes désémantisations et resémantisations du texte, en jouant avec l'alternance entre les langues⁷ et l'utilisation d'onomatopées. Les alternances entre les langues et les jeux de mots présents dans ces

⁷ Voyons, par exemple, la variation 2 : «sea shore / sea shore / evermore / evamor / bendofbay / bendinmay / bendaway / say / sei / sai / sea / sim? / say / sea / sim? / seashore / seashore / riocor / riodor / riomor / riamar / evamar / evamar [...]» (Hatherly, 2001 : 361).

textes, rendent le son du signe linguistique sémantiquement signifiant, en l'intégrant comme l'un des éléments de signification de l'œuvre.

La combinaison entre variation et désémantisation sonore se produit, par exemple, dans *A Detergência morosa* (Hatherly, 2001 : 180-190), œuvre écrite entre 1966 et 1968. Ce qui semble un jeu de mots proche de la poésie orale, ou même de comptines infantiles, se révèle une habile procédure de composition phonique et sémantique avec beaucoup d'ironie⁸. *A Detergência morosa* se termine de façon exemplaire avec un texte où les onomatopées se conjuguent avec l'alternance entre langues (portugais, français, et italien), autour d'un genre musical (la cantate), qui utilise le mot comme son et modifie ou oublie systématiquement la signification, comme le titre l'indique immédiatement : «Cantata para a maldade semântica»⁹.

La tessiture du temps

Les exemples présentés ci-dessus montrent à quel point les textes de Ana Hatherly intègrent et s'approprient des procédures et des techniques d'écriture musicales, mais aussi visuelles. Comme l'auteur le souligne dans le dernier texte de *O Calculador de Improbabilidades*, Hatherly imagine les poètes de l'avenir comme :

[...] criadores polivalentes, *operadores de multi-media* mas também *operadores de multi-culturas*, abertos a todos os espaços geográficos e temporais. Os textos estarão cada vez mais fora das páginas dos livros. Os textos serão cada vez mais *textos-actos*. Ao *texto-acto* corresponde o *poeta-actor*, porque a obra será cada vez mais *acção – ópera-acção* (Hatherly, 2001: 388).

Ana Hatherly propose comme modèle une œuvre-action, qui intègre la performance. Les créateurs-artistes-*performers*, ouverts à plusieurs arts, à plusieurs cultures, à plusieurs temps et espaces, réaliseront un «opéra-action». Cette conception s'inspire du modèle de l'opéra, comme forme plurielle. Il ne s'agit pourtant pas d'un modèle wagnérien, d'identification et de vraisemblance entre le spectateur et la performance. Ce sera plutôt une création ancrée dans le

8 Voyons à titre d'exemple: «o livre pensador da cunha / o pensador livre da cunha / a cunha livre do pensador / a cunha do pensador livre / o pensador da cunha livre / o pensador da livre cunha / do pensador a cunha livre / do pensador a cunha o livre / da cunha o livre pensador / livra o pensador da cunha / livra a cunha do pensador / da livre cunha ao pensador / da cunha o pensador do livro / do pensador a cunha da lebre / da livre pensa e cunhador / do livro penso o cunhado / e a lebre punha censo e unha / e livre a lebre da cunha / do pensador / o penso imenso / e livre e pen» (Hatherly, 2001: 181).

9 «Cantata para a maldade semântica / TOC / a maldade semântica abre a boca / TIC! / a seguir dá dois passinhos / TOCTOC! / volta-se para trás / TAC! / dá dois tiros fecha a porta / PLOCK. / entra em casa / toma a tisana / óóóóóóóóóóó ó ó ó ó ó ó ó ó ó ó óck! / TOC! / tira o suporte / TOCTOCTOC! / dellarte je m'en mock / PLOCK! / por toda a parte / frofrock.frofrock.frofrock.frofrock.frofrock.frofrock. / quel' frock! / quel' mock! / quel' momock!!! / quel mo.mo.mo.mo.mo.mo.mo.m o c k! / je te rapaporte: / FLOCK! / abre la poporte: / TATAFLOCK! / je te renmène je te renmock: / TAFROFROCK! / PLOCK! / TROCK! TOCTOC!! [...]» (Hatherly, 2001: 187).

baroque – dont Ana Hatherly est une grande spécialiste¹⁰ –, où l'artifice est exposé et présenté tel qu'il est.

L'auteur cherche l'œuvre intersémiotique qui réunit littérature, musique et arts visuels : une «exploração verbo-voco-visual» (Hatherly, 2001 : 10), un «texte-acte», une œuvre interartistique performative, selon des principes néobaroques. La musique est une thématique et devient aussi une méthode de construction textuelle de la poésie, un modèle performatif à adopter, envisageant le son linguistique comme matière, dépourvu de sens. Dans cette écriture littéraire, qui est ancrée et qui cherche incessamment la musique, sont tissés des temps faits surtout d'instant et de fulgurances.

Les temps de ses œuvres sont fragmentaires comme les segments verbaux correspondants aux montages d'auteurs (Camões, Joyce, Hatherly), inter-artistiques (littérature, musique, arts visuels et performatifs) ou intertemporels (du XVI^e au XVIII^e siècle). Dans les créations de notre auteur, les textes se réunissent en palimpseste, générant des intertemporalités.

Le temps de l'œuvre est très souvent fugace, tout comme le temps performatif ou le temps visuel, qui se présente au regard d'un seul coup. Chez Hatherly tous les temps deviennent discontinus et fragmentaires, se rapprochant de la structure granulaire einsteinienne des «quanta» (Einstein, 1983: 277).

Comme Einstein l'a démontré par l'effet de Doppler, selon la théorie de la relativité, le temps et l'espace forment une unité¹¹. Cet effet est l'un des exemples les plus mentionnés de liaison spatio-temporelle relative, permettant de formuler, selon le principe d'équivalence, la dilatation gravitationnelle du temps: «la gravitation dilate le cours du temps» (Thorne, 1997 : 103).

Ana Hatherly utilise l'exemple de l'effet de Doppler comme métaphore de la brièveté, mais également de la trace. Après l'instant, qui est celui de nos vies, il n'en reste que des échos flous, en distorsion:

A nossa existência é uma rápida passagem pelo mundo em efeito Doppler (Hatherly, 2006 : 156).

Le son qui demeure au passage de Ana Hatherly se prolonge grâce à l'œuvre pluridimensionnelle qu'elle nous laisse, prémonitoire de l'œuvre artistique de l'avenir :

10 Comme souligne Hatherly: «Quanto à estética barroca, ela está presente sobretudo na sua faceta de um assumido jogo, de um *pacto lúdico* que implica necessariamente a consciência da íntima ligação entre escrita e leitura, que subjaz a todo o texto, poético ou não, e que é sempre exploratória. Desde a explosão inventiva do vocabulário até à concisão epigramática mais severa, o espírito exploratório da estética barroca, cheio de enigmáticas obscuridades e brilhos cintilantes, cheio de movimento e audaciosa reflexão, impera em muitos dos meus textos mais radicalmente experimentais» (Hatherly, 2001: 11).

11 Cette corrélation espace-temps change en fonction de la vitesse et de la gravité. Selon le physicien Kip Thorne, les découvertes qui ont permis de prouver que le temps change avec la gravité ont seulement été faites après Einstein (Thorne, 1997 : 102-103). Cependant elles attestent la validité des propositions de l'auteur de la théorie de la relativité.

Penso que [...] nas obras artísticas irá acentuar-se a interdisciplinaridade, com recurso a todos os meios disponíveis, abolindo de facto as fronteiras entre as artes (Hatherly, 2001 : 388).

Fusionnant littérature, musique, et les autres arts, les créations de Ana Hatherly se tissent de lignes temporelles multiples. Chacune de ses créations fusionne arts, temps, cultures, se projetant au-delà de la performance – moment où le spectateur se lit à soi-même. Comme dans l'esthétique baroque, l'œuvre devient fête, moment où le spectateur se perd de vue soi-même. L'œuvre de Hatherly, abondante et plurielle, écrite avec ses mains intelligentes qui maîtrisent tellement de langages artistiques et de langues, s'inscrit dans une myriade de tessitures spatio-temporelles à plusieurs dimensions.

Ana Hatherly est déjà l'artiste de l'avenir.

Références Bibliographiques

AUCTOR AD HERENNIUM, [2003] *Rhétorique à Herennius*. Texte établi et traduit par Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres.

BACHELARD, G., [1932]. *L'intuition de l'instant*, Paris, Editions Gonthier.

_____, [1950]. *La dialectique de la durée*, Paris, PUF.

BERGSON, H. [1999]. *Matière et mémoire*, Paris, Quadrige.

BLANC, M. [1999]. *Metafísica do Tempo*, Lisboa, Instituto Piaget.

CHARLES, D. [2001]. *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, PUF.

GIL, F. [1993]. *Traité de l'Evidence*, Grenoble, Editions Gérome Millon.

HATHERLY, A., [2001]. *Um Calculador de Improbabilidades*, Lisboa, Quimera.

_____, [2006]. *463 Tisanas*, Lisboa, Quimera.

_____, [2015]. *Le Roi de Pierre*, traduit du portugais par Catherine Dumas, Paris, Anne Rideau Éditions [O Mestre, 1963].

HEIDEGGER, M., [1990]. *Être et temps*, traduit de l'allemand par François Vezin, Paris, Gallimard.

EINSTEIN, A. et INFELD, L., [1983]. *L'évolution des idées en physique*, traduction de l'anglais par Maurice Solovine, Paris, Flammarion.

LIBIS, J., [2000]. «Inspiration musicale et composition littéraire» in CUPERS & WEISTEIN (orgs.), *Word and Music Studies: Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in Memoriam*, Atlanta, Rodopi, p. 3-16.

LOURENÇO, E., [1987]. *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio de Água.

PEIRCE, C. S., [1960]. *Collected Papers*. Charles Hartshorne & Paul Weiss (orgs.). Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

MACHADO, J. (org.), [2002]. *Jorge Peixinho in memoriam*, Lisbonne, Caminho.

MOLINIÉ, G., [1992]. *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche.

PLATON, [2008]. *Parménide* in *Œuvres complètes*, Luc Brisson (dir.), Paris, Flammarion.

QUINTILIEN, M. F., [2001]. *La Formazione dell'Oratore*, introduction de Michael Winterbottom, traduction et notes de Stefano Corsi, Milan, BUR.

THORNE, K., [1997]. *Trous noirs et distorsions du temps*. Traduit de l'anglais par Alain Bouquet et Jean Kaplan, Paris, Flammarion.