L'image-saudade : iconographie photographique d'un sentiment ambigu

Samuel de Jesus, Universidade de São Paulo ECA/USP, Brésil

Expression littéraire et artistique majeure, la saudade, sentiment singulier de la culture lusophone, s'est progressivement transformée en un sentiment universel. Universel, dans la mesure où ce sentiment ne désigne pas un espace « homogène, vide et silencieux », mais bien « l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions qui détiennent en elles-mêmes des qualités qui sont comme intrinsèques » (Foucault 754). La saudade rappelle sans cesse la perte, « pire que l'oubli qui rend la douleur étrangère », laissant son sujet « prisonnier d'une conscience qui lui fait pleinement éprouver le vide qui l'habite » (Braz 71).

Néanmoins, ce sentiment nous conduit vers « une expérience universelle, commune à tous les hommes et à toutes les sociétés. C'est l'expérience du voyage et du transitoire, de la démarcation et de la conscience réflexive du temps » (71). Elle a capacité à éveiller, comme par égarement, et sans vraiment prévenir, le doux et triste souvenir de notre objet manquant. En ce sens, déterminer une possible manifestation de la saudade dans l'image photographique finit par la mettre elle-même au défi de son propre principe consignateur, à vouloir rendre éternellement présent ce qui est par essence indéfiniment absent, et faire ainsi « surgir quelque chose du fond sur lequel s'enlèvent des figures elles-mêmes plus ou moins fantomatiques » (Damisch 16-17).

Le nom actuel de saudade résulte ainsi de plusieurs modifications intervenues principalement entre le treize et le seizième siècles, mais qui se stabilise pendant la période classique, fixant son orthographe actuelle. On attribue communément comme base étymologique au nom de saudade celui du pluriel latin *solitates*, qui a donné le nom pluriel de *solidões*, à partir de la racine *solu* que l'on retrouve dans l'adjectif portugais *só* (*seul*). En conséquence, ces deux bases étymologiques produiront les formes primitives des mots *suidade*, *soedade* et *soidade*, cristallisées en quelque sorte dans la forme moderne de saudade. Carolina Mickaëlis de Vasconcelos lui attribue, de plus, des racines provençales en considérant que « quelques troubadours étaient déjà arrivés à associer à la *soidade*, la signification de "sensation de solitude [*soidão* ou *solidão*] et d'abandon que l'amour et l'absence inspirent" » (De Vasconcelos 35-36). Au dix-neuvième siècle, ce sentiment ressurgit dans de nombreux romans et poésies, apparenté à une sensation de *vague-à-l'âme*.

L'un des plus célèbres poètes portugais de l'époque, Almeida Garrett, l'exprimera dans l'un de ses plus beaux vers, par la métaphore d'une « délicieuse souffrance de cruelle épine » :

Saudade ! Gout amer des malheureux, Saudade !
 Délicieuse souffrance d'une cruelle épine,
 Qui est en train de me repasser dans l'intime poitrine.
 Avec la douleur que les seins de l'âme dilacèrent
 Mais une douleur qui prend plaisirs – Saudade ! (8)

Ontologie d'un sentiment contradictoire

Que peut donc nous évoquer le sentiment de saudade ? Selon Christian Auscher, ce sentiment « [...] mêle en lui *soledade* et *saudação*, la solitude et le salut de ceux qui se quittent ou se retrouvent. Moins introspective et sombre que le spleen, moins définitive que le regret, nostalgie qui serait aussi “nostalgie du futur”, elle est “un mal dont on jouit et un bonheur dont on souffre” » (68). D'une manière générale, la saudade désigne un sentiment exprimant simultanément la joie, la solitude et la tristesse. Un sentiment que le philosophe Manuel Alves Pardinhas identifie en tant que « *conscience de la perte* » :

La saudade est, en termes plus concrets, la conscience de perte de ce que nous voudrions présent et nôtre, mais parce que transformée en conscience, continue d'être connue [...] C'est le désir de “superréaction” dans notre conscience, l'amour de personnes et d'affects de choses et de lieux qui nous ont appartenus et qui continuent, par miracle psychologique, d'être nôtres dans le souvenir et le revivre de la saudade. (29-30)¹

Ce désir de *superréaction* n'est autre que le deuil de ce qui est perdu, invitant son sujet à rompre avec une sorte de souvenir léthargique², propre de la mélancolie (Freud 146-147). La saudade ne se manifeste que de manière indéterminée, et apparaît comme « un état psychique intransférable et avec pour corrélat des présencialités qui transcendent la conscience » (De Carvalho 250-254)³. Son phénomène reste donc dépendant d'une conscience intime du manque, à la fois commun et universel, que l'on peut communiquer, mais que l'on ne peut transférer à autrui. En conséquence, ressentir de la saudade envers un objet ne peut donc se traduire que par la transmission d'un désir ou d'un affect tel que la tristesse, la solitude. Éprouver au contraire la saudade d'un objet, effet plus rare, suppose une habilité d'abstraction plus élevée, seule rendue possible par l'intermédiaire de certaines de nos intuitions, provenant seulement de ce qui est source de saudade, telle que la perte ou l'absence. Au caractère intraduisible de ce terme, s'ajoute celui de sa propre signification. En outre, si nous admettons que ce terme puisse être exprimé par d'autres vocables, c'est présupposer trouver son équivalent dans la langue source : « L'intérêt de confronter la saudade avec un terme qui en tant que tel n'existe pas dans la langue source consiste à se

demander si deux énoncés peuvent revêtir un même sens culturel, s'ils sont symptomatiques d'un même dire, expression d'une même expérience au monde, ou bien si ce dire est radicalement hétérogène d'une langue-culture à une autre » (28).

L'*intransposabilité* de la saudade, en tant que terme source, a pour premier effet d'éluder le caractère unificateur de son signifié. Dans quelle mesure ? La réponse semble résider dans sa propre tentative de traduction. *Sehnsucht* allemande, *spleen* anglais, *añoreña* espagnole, ou encore mélancolie, tous ces termes ne traduisent le phénomène de la saudade que par équivalence, par apparentement. Si bien qu'Adelino Braz considère ainsi que cette difficulté sémantique provient avant tout du fait que « chaque langue structure la réalité à sa façon et établit par là son propre monde, autrement dit, élabore des éléments de la réalité qui lui sont particuliers » (29). Comment cette réalité peut-elle être exprimée par la représentation photographique d'une image-saudade ?

Prenons pour exemple une photographie de Jean Dieuzaide datée de 1950. Elle présente une scène typique qui se déroule dans un cabaret du quartier célèbre de l'*Alfama*, à Lisbonne, où se chante traditionnellement le *Fado*. Le traitement de la lumière insiste d'emblée sur tout l'effet dramatique contenu dans cette scène – faisant ainsi écho au répertoire classique des chants de *Fado*. Les personnages se répartissent autour d'une table, absents ou attentifs à la déclamation du chant de la *fadista* (chanteuse de fado). Tous les regards des personnages se détournent de l'objectif, plongés dans une véritable contemplation, un profond recueillement intérieur, y compris le guitariste du bord inférieur gauche qui nous tourne le dos et dirige son regard vers la chanteuse. Elle-même lève les yeux vers le ciel : présente physiquement, l'expression de son visage reste néanmoins entièrement captivée par la mélodie. L'éclairage subtil souligne particulièrement cette tristesse singulière. Toute la tension contenue dans ce type de chant surgit ici par le contraste de son visage et du haut de son buste, immaculés de blanc, et son châle noir conventionnel. Cette tension exprimant la tristesse est aussi marquée par la position des mains, et notamment le poing fermé de la main droite, significatif d'un geste de résignation.

Un second élément important présent dans cette scène se rapporte au groupe des trois hommes assis dans le fond de la pièce, dont deux sont placés dans la pénombre. L'un d'entre eux est « figé » dans une pose typique du registre iconographique de la mélancolie, symbolisée par la tête soutenue par une main. Son regard se « détache », affichant toutefois une expression du visage sereine et impassible. L'éclairage dirigé sur cet homme et la chanteuse révèle un effet performatif produit par le chant : non pas générateur, en soi, d'une action mais bien d'une pose. Si bien que le sentiment saudade s'inocule ici au travers de cette

pose, par un propre mouvement de « rétention » : introspective et centrifuge, elle rassemble, concentre, voire paralyse de toute sa force le sujet qui la ressent à l'intérieur de lui-même. Tel est le pouvoir du *Fado*, cette douce mélodie, triste, inquiète et joyeuse à la fois, chant d'un destin commun et d'une tristesse partagée⁴.

Une conscience spécifique de la perte

La conscience de l'objet de *saudade* diffère selon la manière dont il se perçoit : ce souvenir peut être d'ordre *direct*, si l'objet « capté » dans le réel est représenté immédiatement à l'esprit. Il est au contraire d'ordre *indirect* si cette représentation ne provient pas directement de nos sens mais détournée – via le souvenir, le rêve, une idée mystique –, signalant, *localisant* simplement son objet, comme cela peut être le cas d'une photographie. De la même manière, une image sera considérée comme *adéquate*, si sa perception consiste en une copie fidèle de la sensation. Par opposition, elle sera *inadéquate* si sa perception nécessite une représentation de l'objet par l'image. Une image peut donc être à la fois signe et symbole, lui-même étant un signe particulier. Or « le signe est arbitraire dans le langage, il n'en va jamais de même dans le domaine de l'imagination qui a besoin pour s'exprimer d'images, en elles-mêmes, porteuses de sens » (Xiberras 30).

Ce sentiment contient donc un signifiant complexe : dynamique et modulateur car *agissant*, dans notre perception de l'espace et du temps. La *saudade* rend compte d'un état et d'un sentiment constamment réinventés, à travers ce que Gilbert Durand dénomme une *motivation*. Que devons-nous précisément entendre par motivation ? C'est une image qui demeure, pour Durand, toujours un symbole parce qu'elle est toujours motivée de manière intrinsèque. Gilbert Durand définit cette motivation comme le résultat d'« une catégorie compacte [...] de détermination, tels que “les signes” » (32). Au contraire du caractère arbitraire du signe, l'image est donc toujours symbole par sa motivation, par la possibilité que possède le symbole de produire une forme « déterminée » à ce qu'il est impossible de percevoir. En tant que symbole, l'image possède une forte capacité suggestive ouvrant vers ce que Durand désigne par *épiphanie*, soit une apparition qui donne lieu à l'indicible au sein de son signifiant : « [...] Le symbole est l'épiphanie d'un mystère. Le sens inexprimable s'exprime en se localisant dans le symbolisant. Mais toute localisation lexicale nécessite à son tour de se lester de sens » (64).

Si la *saudade* est éprouvée de manière singulière, son signifié se rapporte toujours au même *substrat universel* : la perte ou l'absence de l'être aimé, d'un ami, d'une terre lointaine ou d'un moment jadis vécu. C'est l'exemple d'un portrait d'une vendeuse de rue de la ville de

Salvador, au Brésil, photographiée par Marc Ferrez en 1875. Représentée de trois-quarts, l'objectif implicite classificatoire de cette photographie n'efface pourtant pas le lointain souvenir de ses racines africaines, dont les nombreux bijoux exposés sur son vêtement européen, représenteront parallèlement « les mêmes éléments qui [la] condamnèrent à la disparition (la couleur de la peau, l'élégance de la prestance) » (Lissovski 77)⁵. Saisissant dans le texte et la mélodie un mode d'expression dont l'intensité n'a d'égal que son mystère, la saudade délimite également dans l'image son propre espace de représentation. Si elle induit un registre spécifique iconographique, c'est aussi parce qu'elle ne peut se réduire au seul domaine du sensible :

Tant que nous vivons dans le monde des seules impressions sensibles, nous ne touchons que la surface du réel. Connaître la profondeur des choses exige toujours une tension des énergies actives et constructives. [...] Il existe une profondeur conceptuelle et il existe aussi une profondeur purement visuelle. La science découvre la première, l'art révèle la seconde. La première nous aide à comprendre les raisons des choses, la seconde à voir leurs formes. (Cassirer 237)

Ce constat prévaut également lorsqu'il s'agit de traiter de la photographie contemporaine, dont l'un des aspects majeurs consiste justement à se jouer des frontières, les défier, jusqu'à les effacer : en passant d'un simple régime essentiellement informatif du « style » documentaire, aux doutes et aux ambiguïtés convoquées et mises en œuvre par un régime d'ordre artistique. La photographie implique autant une relation à l'unique (par l'acte qui lui donne existence, son *archè*) qu'une relation au divers (par sa possibilité reproductrice infinie d'un réel). En consignait sur une surface homogène (son support) ce qui reste avant tout de l'ordre de l'hétérogène, nous pouvons ainsi attester de l'importance de ces caractères en ce qui concerne la *mise en image* de la saudade.

La notion de *mise en image* est ainsi employée et développée par Théodore Adorno tentant de redéfinir la notion d'œuvre d'art. Adorno envisage sa redéfinition considérant alors les propres conceptions matérielles face auxquelles un artiste est conduit à être confronté, à une époque donnée, tout comme « l'idée de matériau ». L'idée de matériau est ainsi définie à partir d'une approche dialectique voulant qu'il soit avant tout du formé : la forme, tout comme le matériau, se définissent plus précisément selon un rapport entre forme et contenu. La définition et la validité du matériau naissent du rapport de l'esprit qui le compose, vis-à-vis de son « autre », un autre *hétérogène*, contenu dans la nature, considérant néanmoins que seul le matériau, à la différence de l'esprit, porte en lui-même le moment sensible dans l'art. C'est pourquoi il réfute ainsi toute idée d'un matériau exclusivement spirituel. C'est en ce

sens que la représentation photographique contemporaine de la saudade rompt avec son *idéal* poétique, dont l'une des finalités majeures, héritée depuis Luis de Camões, n'a cessé d'aspirer au désir, clairement déclamé, de transcendance. Cette posture se rapproche alors plus de l'idée d'« objectivité » intrinsèque du support photographique en tant que simple surface de consignation. Paradoxalement, selon ce même raisonnement, le moment sensible, par son caractère hétérogène, ne peut être défini en réalité que dans son rapport à ce qui n'est pas sensible, c'est-à-dire dans son rapport au spirituel :

Les œuvres d'art qui, avec raison, dévalorisent l'excitation sensible, ont pourtant besoin d'éléments qui portent le sensible pour, selon le mot de Cézanne, se réaliser. Plus elles persévèrent, avec conséquence et sans arrière-pensée, dans leur spiritualisation, plus elles s'éloignent de ce qu'il y aurait à spiritualiser. L'esprit de ces œuvres, pour ainsi dire, flotte au-dessus d'elles : entre lui et les éléments qui le portent, il y a la béance des gouffres. (Adorno 27)

Du mot vers l'image : un montage singulier de la mémoire

Si cet esprit flotte au-dessus de l'œuvre, il peut néanmoins quelquefois l'incorporer plastiquement, du moins sous forme métaphorique. C'est l'exemple d'une œuvre récente de l'artiste-photographe brésilienne Rosângela Rennó, intitulée *Expérience de cinéma* (*Experiência de cinema*) et datée de 2005. Placée dans une pièce sombre, elle se compose d'un tuyau hydraulique percé de nombreux trous desquels s'échappent des rayons de vapeur d'eau. Cette vapeur d'eau est éclairée par la source lumineuse d'un projecteur de diapositives représentant d'anciens portraits photographiques. Cette installation « hybride » unifie, au sein d'un unique dispositif, l'expérience photographique et cinématographique. Partageant non seulement une même source productrice originelle – la lumière –, sans laquelle l'image n'aurait pas lieu, elle insiste également sur le passage de l'une à l'autre, faisant de ces projections des apparitions éphémères. Cette œuvre renvoie ainsi au caractère éminemment poétique et « organique » de l'image sensible. L'apparition et la disparition de ces images crée, par conséquent, une *mise en image* explicite opérée de l'*image-saudade*, autant par le choix iconographique que par la redondance « spectrale » de l'image ainsi obtenue : images d'un passé fixé, puis retranscrit dans sa nouvelle matrice. Projetées à la manière d'un *souffle* lumineux sur la surface vaporeuse de ces tubes d'air, formant un écran éphémère. Elles s'inscrivent dans un mouvement perceptif de nouveau inversé où « le virtuel se rapproche de l'actuel pour s'en distinguer de moins en moins [...] la perception actuelle a son propre souvenir comme une sorte de double immédiat, consécutif ou même simultané » (Deleuze 183).

L'*image-saudade* se constitue donc comme l'un des résultats produits par l'acte photographique : enregistrer un objet, le fixer et en perpétuer le souvenir. Contrairement à l'idée généralement reçue, selon laquelle un souvenir ne serait qu'une simple image virtuelle d'un objet actuel – son double voire son image réfléchi sur le miroir –, cet « effet miroir » est lui-même présent dans un dernier exemple qui démontre de façon implicite, comment l'*image-saudade* peut émaner d'une démarche qui consiste, par exemple, à réunir une collecte d'archives qui viennent « ressusciter » en quelque sorte le temps passé. Il s'agit d'une série d'autoportraits réalisés en 1992 par l'artiste-photographe Bruno Rosier. L'esprit de *saudade* y surgit, dans ce cas précis, de manière indirecte, c'est-à-dire sans aucune anticipation. Elle est le fruit d'un hasard, d'une coïncidence, qui a conduit l'artiste à faire une curieuse découverte. Se promenant dans un marché aux Puces, Rosier y découvre vingt-cinq tirages photographiques, datés entre 1937 à 1953, ayant pour unique protagoniste un homme photographié, seul, devant des sites célèbres du monde entier.

Cette découverte sera le point de départ d'une série photographique d'autoportraits dont la démarche consista à revisiter les mêmes poses de cet individu anonyme – dont seules les initiales restent connues, R.T – sur fond de villes ou de sites photographiés cinq décennies auparavant, identiques ou altérés. Ce que cet exemple a de plus surprenant réside non seulement dans le fait que cette posture photographique questionne, à rebours, l'acte photographique même qui l'a fait naître – par l'image figée d'un « passé » présent qui devient lui-même, inexorablement, un temps passé. Il en résulte une posture qui s'approprie une *saudade* d'autrui, inconnu, éveillant ainsi de nouveau une étrange étrangeté de soi, *hors de soi*, menant au vertige. De ces autoportraits multiples conduits selon une seule et même logique, émerge un effet quelque peu troublant, dérangent : celui du double, identique et à la fois différent, dont l'identité tend à disparaître pour ne faire plus qu'un, à force d'être consignée dans une suite de situations analogues.

Peut-être est-ce en réponse à cette fuite inexorable du temps, ou du moins pour tenter d'en atténuer l'angoisse, par la promesse d'un retour éminent de son objet, que la *saudade* vient raviver, telle la pique d'une cruelle épine, l'expérience que nous éprouvons du monde. Si l'usage de la photographie s'avère être inconsciemment une lutte contre le temps, elle l'est aussi contre la mort, et en premier lieu la mort de la mémoire, comme l'exprima jadis Charles Baudelaire : « Et plus tard un Ange, entrouvrant les portes / viendra ranimer, fidèle et joyeux, / les miroirs ternis et les flammes mortes » (Starobinski 86). Car finalement, la mémoire photographique ne reste, selon Jean Starobinski, qu'un infini jeu de miroirs aux reflets successifs qui valent pour une autre réalité : « Une réalité où les miroirs ne produiraient pas

un simulacre dégradé, blessé et blessant, mais un éclat sans défaut. Tel est le rêve. [...] Le rêve, qu'interrompt brutalement les ténèbres du vrai ciel, développe la magie d'un immense miroir mouvant, et composé lui-même d'innombrables surfaces miroitantes » (86).

Bibliographie

- Adorno, Théodore. *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck, 1989.
- Alves Pardinhas, Manuel. « A Psicologia da Saudade ». *Lumen* 23 (1959) : 29-30.
- Auscher, Christian. *Portugal*. Paris : Points, 1992.
- Braz, Adelino. *Le singulier et l'universel dans la Saudade*. Paris : Lusophones, 2005.
- Cassirer, Ernst. *Essai sur l'homme*. Paris : Minuit, 1975.
- Damisch, Hubert. « Préface ». *Catalogue Denis Roche. Ellipse et laps*. Paris : Maeght, 1991.
- De Carvalho, Joaquim. « Elementos constitutivos da Consciência Saudosa ». *Revista Filosófica*, Ano III, 6 (1952) : 250-254.
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1996.
- Durand, Gilbert. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris : Dunod, 1992.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits – vol. IV [1980 – 1988]*. Paris : Gallimard, 1994.
- Freud, Sigmund. *Métapsychologie*. Paris : Folio Gallimard, 2005.
- Garrett, Almeida. *Plaisir et souffrance*. Paris : L'escampette, 1996.
- Lisovski, Maurício. « O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social ». *O choque do real: estética, media e cultura*. Rio de Janeiro : Rocco, 2007.
- Mickaelis de Vasconcelos, Carolina. *A saudade portuguesa*. Coimbra : Guimaraes, 1996.
- Starobinski, Jean. *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris : Julliard, 1997.
- Xiberras, Martine. *La pratique de l'imaginaire*. Laval : PU de Laval, 2002.

NOTES

¹ Je traduis : « A saudade é, em termos mais concretos, a consciência da perda do que nós queríamos presente e nosso mas, porque transformada em consciência, continua de ser conhecida [...] É o desejo de “superação” em nossa consciência, o amor das pessoas e dos afetos de coisas e dos lugares que nós pertenceram e que continuam, por milagre psicológico, de ser nossas na lembrança e no reviver da saudade » (Alves Pardinhas 29-30).

² « Le deuil sévère, la réaction à la perte d'une personne aimée, comporte le même état d'âme douloureux, la perte de l'intérêt pour le monde extérieur [...] la perte de la capacité de choisir quelque nouvel objet d'amour que ce soit – ce qui voudrait dire qu'on remplace celui dont on est en deuil –, l'abandon de toute activité qui n'est pas en relation avec le souvenir du défunt » (Freud).

³ Je traduis : « um estado psicológico intransferível, e com correlato as presencialidades que transcendem a consciência » (De Carvalho 250-254).

⁴ Le *Fado*, dérivé du nom latin *fatum* signifiant « destin », est un genre musical portugais né au dix-huitième siècle et qui prend la forme d'un chant mélancolique.

⁵ Je traduis : « Os mesmos elementos que [a] condenaram ao desaparecimento (a cor da pele, a elegância do porte) » (Lisovski 77).