

De la texture de l'enigme : quelques fils à défi(l)er “Le toucher” de Ana Hatherly¹

Gilda Santos
Université Fédérale de Rio de Janeiro

*Les sens furent faits pour jouir et non pas pour souffrir,
l'inverse aurait été de ne pas les distinguer des sentiments*
(Hatherly, 1990 : 221)

La force vitale de Ana Hatherly, un phénix femelle, ne laisse pas indemne celui qui s'approche même brièvement de ses essais, de son œuvre littéraire ou plastique. La même puissance mêlée à une très personnelle combativité jaillit de tout ce qui est écrit, dessiné, peint, joué, tissé et fait par cette « main intelligente ».

Cette lecture souhaite rendre hommage à l'artiste aux mille facettes, qui nous a quittés en 2015, et que depuis des années j'avais élue comme un exemple de force vitale. Le texte à laquelle elle fait référence est extrait de l'ouvrage collectif *Poética dos Cinco Sentidos*. Il s'agit de la composition « Le Toucher » qui, comme d'autres écrits de ce volume, entame un dialogue avec les célèbres et mystérieuses tapisseries médiévales de *La Dame à la Licorne*. La présence de ce texte écrit en 1973, dans les anthologies *Poesia 1958-1978* (Hatherly, 1980 : 219-224) et *Um calculador de Improbabilidades* (Hatherly, 2001 : 161-165)², est signe que celui-ci doit être vu comme un poème, nous permettant également de croire à une préférence spéciale de son auteure. Préférence que je partage, car j'y lis un bel *épitomé* de l'incomparable création poétique de Ana Hatherly.

Il est bien connu que les six tapisseries qui donnent au livre sa thématique sont encore un mystère en ce qui concerne les origines, les sources, les formes et les interprétations. Ces tapisseries défient depuis des siècles le discernement de celui qui les contemple et cherche à en percer le secret, ce qui ne fait qu'accroître la fascination que celles-ci exercent : les minces dames portant de belles toilettes et des coiffes recherchées, le bestiaire vivace, les arbres et les mille fleurs qui évoquent un *locus amoenus* aux résonances paradisiaques.

C'est donc à partir de l'une de ces énigmatiques pièces à tisser que le Moyen Age a léguées à notre époque, que cette *Néo-Pénélope* assumée construit son « écriture pluriverse », plutôt dans

¹ La version originale de cet essai, en Portugais, a été publiée dans le livre VVAA. (2010). *Poética dos Cinco Sentidos Revisitada*. Rio de Janeiro. 7 Letras. p.130-147. Toutes les traductions sont faites par nos soins.

² Dans cet ouvrage, AH explique : « Ce texte, traduit en italien par Adelina Aletti, a été publié par le journal *La Gola* (Janvier 1986 : 18) sous le titre de *Le Tessitrici* » (Hatherly, 2001 : 20).

l'ardeur d'inciter la persistance et non pas la solution de l'énigme, comptant pour ce faire sur les multiples et innombrables manifestations que le sens même du toucher nous accorde.

De par d'incroyables et charmants freins
la main qui écrit
éclaire
du mot nu
l'obscur travail en son sein.

(Hatherly, 1998 : 13)

Avant tout il faut mettre en exergue la notice, sans titre ni nom d'auteur³, qui introduit la fastueuse anthologie, composée de textes de Maria Velho da Costa (« A vista » – La Vue), José Saramago (« O ouvido » – L'Ouïe), Augusto Abelaira (« O Olfacto » – L'Odorat), Nuno Bragança (« O Gosto » – Le Goût), Ana Hatherly (« O tacto » – Le Toucher) et Isabel da Nóbrega (« A Sexta » – La Sixième) :

Les tapisseries, à ce que l'on en dit, datent du début du XVI^e siècle et leur nom – « La Dame à la licorne » – est une création du XIX^e. L'on considère que dans leur ensemble elles constituent une allégorie des cinq sens, et une telle interprétation semble correcte, quoique l'on ignore même le nom de celui qui les a composées et dessinées. L'on suppose qu'elles étaient destinées à Claude Le Viste, lors des fiançailles de celle-ci avec Jean de Chabannes-Vendennesse, frère du maréchal de La Palisse, noms retentissants de l'Histoire de France. En est-il ainsi ? Peu importe. D'autant plus que pour certains elles furent commandées par Jean Le Viste, père de Claude, à la fin du XV^e siècle, comme semblent l'indiquer les costumes des dames. Ce sont là des questions pour la petite ou la grande histoire qui s'en occuperont, ou non.

Depuis 1882, l'année où « La Dame à la licorne » fut exposée au Musée de Cluny, combien de milliers de personnes l'ont-elles contemplée ? Un nombre qui correspond à ce lieu de pèlerinage esthétique, c'est-à-dire un flux incessant de personnes venant de tous les coins du globe. Si nous interrogeons une à une ces personnes, combien de vues différentes (et lesquelles ?) aurions-nous de cet ouvrage unique ? Nous ne saurions jouer à ce jeu-là. Il suffit déjà que nous ayons demandé à six écrivains portugais de vivre chacun et de dire l'aventure personnelle d'un voyage dans le bel et mystérieux univers de la licorne et de nous la raconter ici. Afin qu'à son tour un nouveau voyage – celui du lecteur – puisse commencer. Ou poursuivre (VVAA, 1979 : 9).

En quelques traits nets nous avons ici ce que ce livre se propose : offrir au lecteur un ensemble de récits issus de « l'aventure d'un voyage dans le bel et mystérieux univers de la licorne ». Toutefois face à la demande faite aux auteurs de « vivre et de dire » un voyage qui a lieu sur de si magnifiques tapis volants, quelles routes textuelles ont-ils choisies ? Comment un regard

³ Notice probablement écrite par Isabel da Nóbrega, qui d'après un témoignage informel de AH en eut l'idée et fut la directrice de ce livre.

engagé dans la modernité s'est-il tourné vers cet objet canonique médiéval ? Quelle fut la direction offerte au dialogue ekphrastique évidemment impliqué par une telle proposition ?

Tout comme pour le polyptyque de tapisseries pris en tant que premier référent, aussi bien que pour les cinq sens humains, les textes de cette anthologie établissent entre eux un rapport intrinsèque, jouissant en outre d'une indéniable indépendance. Dans cet essai nous avons décidé de privilégier l'autonomie, dans le but d'analyser ce qui à notre avis représente la réponse d'une maîtresse de l'art sous les formes les plus variées aux questions qui l'auront certainement provoquée sur le thème qui lui fut imparti.

Parmi les « tentures » qui enchantent les visiteurs du musée français, il semble évident que « Le Toucher » est la pièce la plus simple de la série, la composition où se trouvent mis en scène le plus petit nombre d'éléments. Ceux-ci toutefois, étant repris dans les autres tapisseries, en définissent l'essence, le coeur même de l'ensemble. Juste la dame, un étendard, le lion, l'unicorne, un lapin et des arbres s'élèvent sur une scène de verdure, dite « la terrasse » ou « le préau » (Antoine, 2005 : 11), comme dans une pose pour un tableau à l'austérité héraldique, dont la rigidité n'est pas totale grâce au léger dynamisme du geste de la dame qui touche de la main gauche la corne de l'unicorne, tenant de la main droite la hampe de l'étendard blasonné, ce qui justifie le sens représenté par le tapis – le premier de la « hiérarchie des cinq sens le plus souvent retenue au Moyen Age » (Delahaye, 2007 : 15), « le plus éloigné du monde spirituel » (Delahaye, 2007 : 44).

En accord avec cette simplicité, dans le rapide flux discursif de la composition poétique que nous lisons ici, l'on trouvera de rares et schématiques références directes à cette pièce, à peine esquissées en quelques traits marquants :

Les tisserandes entrelacent les fils cependant que lentement émerge l'île la patte de l'unicorne un oeil de lion quelques oranges parmi les feuilles (Hatherly, 1979 : 50).

Les tisserandes travaillent. De leurs mains apparaissent les mains de la Dame. La main gauche s'appuie sur le cône de la corne. Une hampe bleue de lunes descend vers les mains de la Dame. C'est une hampe en soie. La Dame porte une robe en soie. Tout est bleu ou blanc ou rouge. La chevelure ruisselle lentement couvrant le dos de la Dame soie et or. Soie et laine. La tapisserie s'allonge. L'on voit apparaître l'animal enchaîné. D'autres arbres. Le lion regarde de face. Il est sur la scène. Il regarde le spectateur. [...] En haut de la hampe flotte l'étendard. Trois fois la lune se lèvera au firmament. Trois cycles complets, trois mois (Hatherly, 1979 : 51).

L'on remarquera que les passages sont glanés ici et là, sans aucune ponctuation si ce n'est le point qui sépare les phrases (ou vers) courtes (courts), semblant imiter le mouvement du métier à tisser, la tapisserie qui apparaît peu à peu, sur le rythme en staccato produit par la navette, et les dessins qui sont décrits du bas vers le haut. Les tisserandes et leurs mains fertiles ont le pouvoir de donner aux images une consistance qui nous permet clairement de reconnaître l'objet représenté. A

côté des emblèmes de la *rerum natura* qui se dessinent petit à petit et sont nommés, il faut remarquer l'indication des matériaux – la soie, la laine – dont se servent les tisserandes en leur labeur. Sans aucun doute les caractéristiques hiératiques de la pièce-référent sont ici subverties par la notion de mouvement, que le texte arrache aussi bien à ce qui aurait été le début d'« une possible histoire de sa facture », « son intra-histoire » (Costa, 1997 : 263), qu'à l'idée de durée qui en découle, provenant des lunes représentées par la flamme de l'étendard, dont la sémantique héraldique s'estompe (le blason des Le Viste) pour donner lieu à des cycles qui suggèrent le temps pris pour faire la tapisserie (« trois mois »).

La phrase-vers « De leurs mains apparaissent les mains de la Dame » est un bel exemple de l'entrelacs voulu, de la communion entre le créateur et la créature, qui pourrait évoquer une version féminine et laïque de la scène génésiaque éternisée par Michelangelo. Cette rencontre de mains n'a été possible et enregistrée cependant que grâce à une autre main parfois visible, parfois discrète – capable de raconter l'histoire d'une telle intimité et de l'inscrire dans l'objet artistique textuel que nous lisons à présent. C'est ainsi que la main qui tisse et donne vie à la main de la Dame est comparable à la main qui couvre de lignes le papier, possédant l'infinie capacité de refaire, de réécrire des univers. Toutes ces mains sont donc les mêmes et communiées dans une parfaite complicité.

Les mêmes passages nous permettent également de déduire que dans le rapport ekphrastique établi au départ – l'interlocution possible entre deux langages artistiques (en l'occurrence la littérature et la tapisserie) –, le sujet auteure a choisi de renoncer à un jeu de miroirs prévisible et d'aller au-delà du descriptif. Elle a plutôt préféré créer des articulations propres, libres et détendues, telle l'association de la recréation des origines à son projet poétique-fictionnel, qui reçoit des implications sociocritiques de l'accent qui fut mis sur la force féminine au travail.

Ou plutôt, dans un passage qui suit la citation précédente, tout de suite la petite base descriptive et réaliste du discours se voit remplacée par des digressions faites d'images inattendues, dissonantes, aux échos surréalistes (c'est nous qui soulignons) :

Le bruit du métier. Un coeur de planches. L'animal mâche les feuilles du mûrier. Charnu ses bagues évoquent les ondulations de la tapisserie à venir. Il est mou et blindé. Il assimile la couleur de l'arbre⁴, ensuite des feuilles lui poussent sur les ailes. Peut-être que le cocon à l'intérieur est comme une enveloppe de plumes *perçues les yeux fermés*. L'humidité intérieure ruisselle comme des fils. Tout ce qui est animal est doux et indompté (Hatherly, 1979 : 51).

Dans un enchaînement associatif hétéroclite, proche de l'onirique, marqué par le cardiaque « bruit du métier » (signe de l'incessante production vitale), le regard discursif s'attarde à présent

4 Il s'agit là de la première des deux uniques virgules du texte, ce qui nous fait penser à une faute de frappe.

sur « l'animal [qui] mâche les feuilles du mûrier », éclairant des espèces animale et végétale qui ne se trouvent sur aucune des six tapisseries de Cluny – une nette intervention de l'auteure sur l'objet canonique, élargissant de ce fait la faune et la flore de la matière autrefois tissée. Nous sommes ainsi invités à reculer non seulement vers le moment de fabrication de l'œuvre mais également vers un passé plus ancien, celui où apparaît la matière-première, « derrière un soyeux tissu de paroles » (Hatherly, 2007 : 18). Le mouvement qui élargit le temps est net : si la tapisserie existe c'est parce qu'il y eut des tisserandes, et celles-ci pour exercer leur office dépendent des fils produits auparavant.

« Charnu ses bagues évoquent les ondulations de la tapisserie à venir » (Hatherly, 2007 : 18) est la phrase-vers qui instaure la perception de la métamorphose (indissociable du temps) et répète celle du mouvement : le producteur se transformera en produit; la tapisserie par ses ondulations (propres à ce qui n'a pas une constitution uniforme) rappelle le corps et le mouvement de la chenille qui autrefois fabriqua le fil de soie qui l'intègre; les bagues « charnues » anticipent les indissociables chaînons avec l'œuvre achevée; la sinuosité de la tapisserie rend présente une histoire, le parcours de son existence même. Finalement, un primitif ver à soie est consubstantiel à l'œuvre tissée par les mains des tisserandes et il y vit sur un autre mode.

La séquence de digression (« Il est mou et blindé. Il assimile la couleur de l'arbre, ensuite des feuilles lui poussent sur les ailes. Peut-être que le cocon à l'intérieur est comme une enveloppe de plumes perçues les yeux fermés. L'humidité intérieure ruisselle comme des fils. Tout ce qui est animal est doux et indompté ») nous offre la voix qui s'assume subjective, qui émerge lyrique et qui après avoir surpris l'instant de la métamorphose, dans un crescendo synesthésique et d'osmose, s'avancera de plus en plus au cœur de l'être par cette voix créée dans le texte, se confondant avec celui-ci au point de pénétrer en son sein, là où a lieu la gestation du fil-essence – fil de soie, au fil de la plume. Créer est un besoin viscéral.

Dans le premier segment du « Toucher », nous pouvons de prime abord remarquer un procédé d'expansion (temporelle, spatiale, sensorielle...) semblable, expressément admis et se servant pratiquement des mêmes références (insectes, ailes, enveloppes, couleurs, plumes, percevoir les yeux fermés...). C'est nous qui soulignons en italique :

Comme des insectes les mains parcourent la géométrie du métier à tisser. Que peuvent bien être les ailes sinon les bras distendus jusqu'à leur fonction de voile (mes bras rament au vent...) et nous savons à quel point la peau ce revêtement imperméable est merveilleusement translucide. Si la peau des bras était distendue jusqu'à la consistance des ailes d'une libellule quelle en serait la dimension ? de quelles couleurs serait-elle ? quelles nouvelles sensations ? À ce moment-là une caresse serait plus que jamais la très brève sensation d'une étreinte ce serait une

enveloppe de plumes qui glissent le long du corps *perçues les yeux fermés*
(Hatherly, 1979 : 47)

En toute certitude le parallélisme souligné entre ces deux moments n'est pas arbitraire. Sans aucun doute celui-ci indique une importante piste de lecture du texte, probablement annoncée par le nom « peau » et le verbe « distendre ». Il est bien connu que la peau est le plus grand des organes du corps, le plus lourd, celui qui doit protéger l'organisme et diriger le sens du toucher, au moyen de perceptions de température, de pression, de douleur et de mouvement. Nous en connaissons également la formidable capacité de distension et l'importance pour la fonction sexuelle. Le plus complexe des sens est donc aussi un support incomparable qui permet des expérimentations concernant la souplesse du langage, surtout dans sa dimension esthétique, qui enfante la poésie, qui ignore les limites de l'élan d'expansion et de vol. L'on comprend ainsi la métaphore : « Si la peau des bras était distendue jusqu'à la consistance des ailes d'une libellule quelle en serait la dimension ? » (Hatherly, 1979 : 47).

Laissant de côté le traditionnel bestiaire du Moyen Age – codé par le livre latin *Physiologus* dont dérivent les autres – la lettre fabulatrice s'attarde à peine sur le mystérieux unicolore, animal-symbole des six tapisseries, qui n'obtient que deux références très brèves citées ci-dessus : « la patte de l'unicorne » et « s'appuie sur le cône de la corne ». Par ailleurs, élargissant son dessein de retoucher, de réinventer l'objet matriciel, elle insiste sur l'accent mis sur les insectes : « Que ressentira l'araignée » (Hatherly, 1979 : 51) – nettement une question sans point d'interrogation, concernant une autre tisserande. En outre, obéissant au caprice de rendre volatile même ce qui ne l'est pas, elle supprime toute gravité et parmi les plantes fait planer la faune variée qui peuple en fait l'oeuvre tissée, et y est disposée dans une perspective rudimentaire : « Peut-être que pour cette raison la tapisserie apparaît semée d'innombrables fleurs représentant les minuscules ouvertures et les animaux assis debout volant regardant vers le haut devant eux au loin en vérité ils flottent sur une ligne surprise dans leur traversée du rectangle du métier » (Hatherly, 1979 : 50).

Poursuivant cette nouvelle confection de la tapisserie-matrice, à la faune ainsi condensée sont ajoutées de nouvelles espèces, comme le renard qui « entre dans son trou » (Hatherly, 1979 : 50)⁵ ou bien qui « s'avance vers son trou » (Hatherly, 1979 : 50). Cet animal peut être retrouvé sur les quatre autres sens de la « tenture », mais est absent du « Toucher », et la ligne d'écriture s'arroge le droit de restaurer une similitude brisée. L'insistance cependant sur le « trou » de l'animal rusé, trou creusé pour occulter, suggère un jeu ironique entre ce qui est visible et invisible, explicite et implicite, qui mimerait peut-être les mêmes stratagèmes textuels adoptés.

⁵ Le mot *trou* en portugais *toca* présente une homonymie avec la 3^e personne du singulier du présent de l'indicatif du verbe *toucher* : *ele toca* – il touche et la 2^e personne du singulier de l'impératif : *toca* – touche.

Une autre espèce animale qui surgit seulement par le fait de la parole et qui (comme nous le verrons) jouera un rôle d'une énorme importance, essentielle pour l'objet artistique dont nous nous occupons, apparaît aussi bien sous un aspect singulier que collectif : « Le berger qui conduit son troupeau vers le vert pâturage ne s'étend-il pas à côté de ses brebis ? Ne se nourrit-il pas de leur lait et même de leur chair ? » (Hatherly, 1979 : 50).

Les procédés indiqués démontrent la claire distance entre l'émetteur discursif et son objet-thème. C'est dire que la pièce médiévale n'est prise qu'en tant que prétexte, comme un support thématique, c'est une plateforme sous forme d'image pour d'audacieuses aventures à la recherche d'un au-delà des conventions du langage écrit. Distance traduite superficiellement par des mouvements de co-auteur, au niveau manifeste des référents mis en oeuvre (comme nous l'avons constaté), mais encore et surtout dans l'expérimentation de l'écriture qui se hasarde à réinventer des objets canoniques, cherchant à capturer dans les lignes du texte ce qui lui serait le plus rétif, telles les dilatations temporelles, spatiales, sensorielles, métamorphiques...

Dans ce procédé de recréation de l'objet tissé qui est cependant produit par l'écriture, en même temps que les différences s'accroissent, le recouvrement de quelque chose en commun devient évident : la vitalité inséparable de l'acte créateur. Ainsi donc ce n'est pas à la jolie tapisserie que l'on peut aller voir à Paris, et qui se retrouve reproduite sur les guides touristiques, que s'intéresse la voix implicite dans le texte, mais aux chemins parcourus par les mains ancestrales afin que celle-ci existe, soit élevée au statut d'oeuvre d'art et contienne les infinies possibilités de lecture dont elle est encore porteuse. Et si la quête quasi archéologique dans laquelle s'engage le texte, remontant jusqu'aux origines de la pièce tissée sur un métier, se produit au moyen d'un discours qui n'est point orthodoxe, mais dynamique, dissonant, qui ne cache pas son intense subjectivité, ceci est la preuve de l'habileté d'invention, féconde, inépuisable du faire poétique. Et celle qui le conçoit peut concevoir à l'infini *imagines mundi*.

Dans l'acte sans fin de tisser et dans l'acte sans fin d'écrire, les deux arts se rencontrent. La main qui, sur le métier, passe par les fils des trames et les fils ourdis, pour produire des formes et des couleurs en un art palpable et visible, est équivalente à celle qui dans l'écriture sélectionne et combine des signes capables de créer d'innombrables possibilités. Partant **la main intelligente** qui trace des caractères d'écriture au sujet de la tapisserie, du métier, des tisserandes refait un parcours d'auto-référence et d'auto-gnose, car il s'agit d'une écriture génésiaque, délaissant toute allégeance à des registres littéraires de genres établis.

Dans cette perspective il convient de récupérer les origines et de répéter les célèbres définitions de Chevalier et Gheerbrant :

Dans la tradition de l'Islam, le métier à tisser symbolise la structure et le mouvement de l'univers [...] Le travail du tissage est un travail de création, un enfantement. Lorsque le tissu est terminé, la tisserande coupe les fils qui le retiennent au métier et, ce faisant, prononce la formule de bénédiction que dit la sage-femme en coupant le cordon ombilical du nouveau-né. Tout se passe comme si le tissage traduisait en langage simple une anatomie mystérieuse de l'homme (Chevalier et Gheerbrant, 1974 : 300).

Ce sont des mots qui indiquent de façon exemplaire la symbiose tissu-corps accueillie par le texte, offrant dans un érotisme croissant le rapport amoureux qui se confond même avec l'accouchement :

Les tisserandes comptent sur les doigts. La tapisserie est une peau en soie qui leur sort par les doigts. Les doigts humides. Les mains humides commencent à devenir visqueuses. La main serrée sur cette soie vive. La soie ruisselle de la main à travers les doigts. Dans la bouche entrouverte la salive monte. Ensuite elle coule. Les yeux fermés sentir la main. Ressentir sur la main le frémissement la convulsion. La naissance. Le rouge le blanc. La soie la laine les mains qui cherchent tirent retirent l'humidité la viscosité et finalement le cri. Le bleu des orbites. Le tremblement de la peur le froid les coups. Finalement l'eau le vêtement le lait. Le premier geste de la main cherchant le contact la chaleur animale la saveur l'odeur la forme l'animal. Sentir par la peau. Serre-moi dans tes bras retiens-moi dans ces liens. La géométrie de la relation (Hatherly, 1979 : 51-2).

Devenue identique à l'origine même de l'homme, la tapisserie peut retracer l'histoire d'une biographie et justifier celle-ci, comme nous pouvons le lire dans la parabole *ready-made* qui est incorporée à la composition : « Il y eut ce tisserand perse qui vécut enfermé dans son atelier tout le temps qu'il lui fallut pour tisser sa tapisserie. Comme cela prit la plus grande partie de ce qu'il considéra être sa vie une fois la tapisserie finie il se laissa tomber par terre et mourut » (Hatherly, 1979 : 50).

Les origines de la tapisserie se perdent dans un passé immémorial, mais très vite, de l'Orient où celle-ci probablement surgit, elle passe en Occident et arrive au Moyen Age européen, douée d'une force énorme et de sophistication technique, assumant alors une importance non seulement décorative et fonctionnelle mais également didactique, surtout quand elle raconte des sujets bibliques, historiques, allégoriques. Et nous nous retrouvons face au bel exemple représenté par l'ensemble de « La Dame à la Licorne ».

S'il est vrai cependant que la narrativité du texte poétique hatherlyen nous mène à approfondir la recherche des sources d'antan condensées par la tapisserie, il est non moins vrai que cette narrativité, dans une prospection traversant les diverses couches de cultures qui s'y trouvent sédimentées, se sert comme un fil d'Ariane d'une écriture qui, nous l'avons déjà indiqué, jouit des signes contemporains, parmi lesquels la liberté formelle et le projet d'expérimenter ne sont pas des moindres.

L'indéniable diversité qui émerge de ce « petit poème en prose » (v.g. Baudelaire), constitué de six fragments inégaux comprenant à leur tour des phrases et des vers courts et hétérogènes, qui s'enchaînent par une syntaxe de coordination, laissant de côté la subordination, nous encourage à citer le concept d'**assemblage**, qui circule depuis quelques décennies dans les milieux des arts plastiques (serait-il démodé ?). Il s'agit là de milieux bien connus de l'auteure du texte, artiste aux facettes diverses, dont l'œuvre a été exposée en vedette par les meilleures galeries, ayant créé des pièces qui se trouvent actuellement dans de nombreux musées ou bien dans des collections privées de plusieurs pays.

Le mot **assemblage** qui fut défini en art par Jean Dubuffet en 1953 – à qui nous sommes d'ailleurs redevables des **texturologies** (textures expérimentées au moyen de couleurs et de matériaux variés) – se rapporte à des procédés qui suivent une « esthétique de l'accumulation », pour laquelle plus que dans le simple **collage** toute matière peut être incorporée à une œuvre d'art, créant un nouvel ensemble sans que celle-là perde son sens premier et dans laquelle il sera toujours possible d'identifier chaque composante. La contiguïté dissemblable ainsi produite permet la rupture des limites non seulement entre différentes formes d'art mais également entre l'art et le quotidien.

La ligne de force dans laquelle sont ancrés les assemblages concerne l'idée que les objets inégaux réunis dans une œuvre, quoique produisant un nouvel ensemble, ne perdent pas leur sens premier. Plutôt que d'une synthèse, il s'agit d'une juxtaposition d'éléments dans laquelle il est possible d'identifier chaque pièce dans le cadre d'un ensemble plus vaste. [...] En accueillant dans l'espace du tableau des éléments extraits de la réalité – des fragments de journaux, des papiers de toute sorte, des tissus, du bois, des objets etc., - le collage libère l'artiste de certaines limitations de la surface. La peinture est alors conçue comme une construction sur un support, ce qui peut rendre difficile de tracer des frontières fixes entre la peinture et la sculpture (Enciclopédia Itaú Cultural).

Dans la certitude que les arts se correspondent - les Grecs nous avaient déjà enseigné que les sept muses étaient sœurs – nous transposons ce concept dans le champ littéraire et nous en faisons un outil opérationnel, visant à détecter les éléments qui assument la plus grande importance dans une composition discursive à l'indéniable hybridisme formel, parce que celle-ci est capable d'agglutiner des éléments inégaux dans un étalage de langages, procédant de divers répertoires et frayant un chemin à d'innombrables connotations et lectures.

Dans cette perspective, l'ouverture du « Toucher » nous offre dès le début des indices du fait que nous nous retrouvons face à un poème-assemblage : « Le fond de la tapisserie est extrêmement rugueux. Les irrégularités de la texture contre les bouts des doigts définissent un trajet singulièrement irrégulier » (Hatherly, 1979 : 47). Les « irrégularités », les « accidents » de ce qui est

à la fois textile, tactile et textuel nous encouragent dans la tentative de repérer quelques-unes des matières sémantiques et des images qui le composent, vu que le tissu poétique et narratif ignore la séquentialité ou la linéarité : « Sur le fond symétrique et constant [de l'écriture] tisser l'irrégularité des images » (Hatherly, 1979 : 48).

Dans un texte qui met en scène ce qui aurait pu être le lent tissage de la tapisserie « Le Toucher », de toute évidence sous l'oeil attentif d'un moi-féminin qui s'assume en tant que metteur en scène, la primauté des variations sur l'art de **tisser** est absolue, art souverainement dirigé par les tisserandes, ou bien métonymiquement par les mains qui conduisent l'histoire de leur production même :

La trame cependant est très régulière en un système de coordonnées dans lequel les mains des tisserandes produisent la troisième dimension. Les fils verticaux étirés contre les fils horizontaux sont à l'origine de l'irrégularité. Les doigts apportent une autre irrégularité celle de leur agitation contrôlée. Un fil après l'autre l'alternative du passage répété presque à l'infini les doigts palpant saisissant poussant cherchant le chemin; à tâtons comme ils disent (Hatherly, 1979 : 47).

Les protagonistes toujours au féminin pluriel, non individualisées par un nom propre, parcourent en un rituel collectif de gestes le cycle de production qui couvre le temps indéfini où elles restent assises et courbées (comme dans l'écriture), jusqu'à ce que les finitions et le dernier point de couture les remettent debout. Besogne artisanale exhaussée à un travail artistique ?

Les tisserandes sont assises sur des bancs en bois. Elles travaillent légèrement courbées en avant parfois en bavardant parfois en chantant (Hatherly, 1979 : 48).
Les tisserandes chantent leurs doigts parcourent les champs des coordonnées de la trame (*id.* : 50).
Les tisserandes ont des doigts froids (*ibid.*).
Les tisserandes travaillent plutôt à l'aveuglette (*id.* : 51).
Les tisserandes travaillent (*ibid.*).
Les tisserandes comptent sur leurs doigts (*ibid.*).
Les tisserandes sont debout (*id.* : 52).
Les tisserandes font les dernières finitions (*ibid.*).
Les tisserandes rentrent chez elles (*ibid.*).

Dans l'archaïque généalogie des tisserandes qui pourrait même remonter aux trois Parques, on retrouve également la fidèle épouse Pénélope, maîtresse de son corps dans une histoire d'amour paradigmatique, qui « tisse au moyen de fils de la mémoire. Jour après jour inventée. Lorsqu'elle se couche elle oublie. Le lendemain il lui faut recommencer la mémoire. Tisser des images avec les doigts. Se souvenir du monde accumulant des fils » (Hatherly, 1979 : 48).

Si au personnage mythique de la femme d'Ulysse il incombe d'élucider la notion de mémoire et l'histoire dans cet acte de tisser, c'est sous la houlette du peintre hollandais Vermeer, dont nous évoquons *La Dentellière*, que l'indispensable composante de la lumière est appelée à ce

jeu textuel : « Les tisserandes devraient être toujours représentées par Vermeer. Netteté douceur intimité familiarité naturalité de ce qui est fait tous les jours. Mais tout cela derrière un filtre de polaroïde permettant de voir la profondeur éliminant le réflexe superficiel » (Hatherly, 1979 : 50). Le texte explicite une fois de plus, en brisant des cohérences chronologiques, en juxtaposant une référence à des moyens photographiques actuels et celle qui se rapporte au peintre du XVII^e siècle, la distance (en années-lumière...) qui sépare le moment où se trouve celui qui produit le discours et les époques – multiples, hétéroclites et superposés – auxquelles se rapporte le discours produit :

Distance ratifiée par une référence subtile à un autre peintre, plus rapproché dans le temps du regard qui dirige le texte : « La plus grande simplification la plus grande abstraction. Un mondrianisme cumulatif » (Hatherly, 1979 : 51). Et rendue encore plus forte par une allusion au septième art, le film ou la pellicule, qui dépendent de la lumière pour exister en tant que tel : « Le temps est également une perception qui peut être graphiquement représentée. Tournage et projection. Un fil traversant le rectangle de l'écran. Le voyeurisme de la perception des images » (Hatherly, 1979 : 51). Peinture et cinéma sont des arts de la lumière dont Ana Hatherly manie avec aisance les codes théoriques et pratiques et dont elle se sert pour donner plus d'épaisseur au tissu verbal hybride qu'elle tient dans les mains. D'ailleurs la toile peinte, la toile tissée, la toile écrite, la toile sur laquelle sont projetés des photogrammes ne seraient-elles point des variations du même **écran** ? Ou du miroir qui d'après ce que nous en a appris Lewis Carroll nous permet d'inimaginables traversées ?

La lumière donne la vie à la couleur : « Trois rangées de rouge ou dix points de bleu ou trois de blanc... » (Hatherly, 1979 : 51). Mais c'est le carmin qui domine la tapisserie, saturé de ce qui autrefois fut chair, mouton, troupeau étant devenu aujourd'hui un mémorial en laine, un extraordinaire bélier-nécropole, la commémoration perpétuelle de notre paradigme de civilisation : la main humaine mate et transforme la nature. Mais la main humaine crée l'art :

Les tisserandes se sont servies d'extraordinaires quantités de laine rouge pour exécuter ces tapisseries. Tant de troupeaux. Quelle chaleur animale. Tant de bêlements tant de cris tant de sang. Elles auraient pu aussi bien s'en servir pour teindre la laine. La chaleur extrême de l'animal la superbe conception graphique de leur lainage aussi bien dans l'implantation que dans la manière dont la laine après pousse en trémolo en une demi-vague presque en spirale. Lorsque je l'appris pour la première fois je compris la beauté extraordinaire qu'il y avait en ces textures je ressentis quelque chose de semblable à la violence de la confrontation d'une révélation d'une émotion explosive résultant peut-être d'une graduelle accumulation de mille points invisibles jusqu'à ce que la peau se déchire et apparaisse la chair le rouge essentiel. [...] Produire un fil. Un graphisme au moyen d'une texture. Des troupeaux ensanglantés passent le pied monte et descend sur la pédale le rouet tourne les doigts vertigineux tordent la laine coupe la peau. Elle contient en ses cellules l'âpreté des chardons de l'ortie des dents de la langue. La laine mord les doigts de la tisserande. La dernière réaction de l'animal. Les

tisserandes sont à présent les bergers des fils. De grands troupeaux de fils s'avancent sur le métier (Hatherly, 1979 : 50).

Tisserandes et bergers, des troupeaux de lainages et les fils à tisser forment dans la texture verbale métonymique un ensemble indissociable. Méprisant Alberto Caeiro, les « gardiennes de troupeaux », dans un jeu de prestidigitation surréaliste, immolent les animaux sur le métier, afin que rangés ils vivent pour toujours entre la trame et l'ourdissage du tapis. Dans cet entrelacement de lieux ils cohabitent de façon insolite avec ce ver-à-soie qui n'existe également que par les arts du maniement textuel. Et voici que se révèle le mystère de la consubstantiation. Et voilà pourquoi les tisserandes « Caressent le tissu de leurs mains le connaissant en dedans du dedans » (Hatherly, 1979 : 52). Elles sont les prêtresses officiantes du rituel archaïque où l'animal immaculé est sacrifié pour assurer la vie à la collectivité, à la postérité.

Dans une parfaite correspondance, la matière-première dont elles se servent et le *modus faciendi* mis en oeuvre se projettent sur les cheveux et la coiffure des tisserandes. Les cheveux sont porteurs de la vigueur animale inhérente à la laine; les gestes simples des doigts qui peignent leurs cheveux, les lissent, les nouant ou les dénouant, imitent les mouvements sensuels qui font apparaître l'oeuvre (textile-poétique) :

Leurs cheveux sont relevés noués tressés en boucles spirales. La valeur graphique des cheveux n'est comparable qu'à la valeur tactile de leur texture. Les mains qui effleurent les cheveux. Les doigts qui peignent les cheveux. Les cheveux dont on couvre le visage. Qui leur coulent sur le dos. Laisse-moi caresser tes cheveux. J'aime de passion les cheveux bouclés sur la nuque. Sentir tes cheveux sur la poitrine sur le visage dans ma bouche. Des fils fins comme des cheveux (Hatherly, 1979 : 48).

De tenus vaisseaux capillaires unissent les différents fragments qui donnent son unité à cette écriture hatherlyenne. Peut-être pour cette raison, à cause de la tension entre l'un et le divers, dans l'effort de lire les méandres de cette écriture, nous expérimentons les sensations de celui qui s'avance à tâtons (sur le métier ou sur les lignes imprimées) : « Un fil après l'autre l'alternative du passage répété presque à l'infini les doigts palpant saisissant poussant cherchant le chemin; à tâtons comme ils disent » (Hatherly, 1979 : 47). Et c'est en tâtonnant ainsi que nous percevons - contradictoirement - des substances impalpables, à la densité abstraite, assez autonomes, qui s'intègrent dans le texte-assemblage : des visions, des délires, des cauchemars, racontés par un **moi** très explicite, anticipant de toute évidence le livre *Anacrusa-68 sonhos*, publié en 1983 :

Une fois j'ai découvert dans le jardin d'un couvent un couloir extérieur dans lequel des deux côtés il y avait des hydrangéas. Les plantes avaient poussé avec une telle exaltation que l'espace entre les deux marges était presque totalement occupé. Quiconque aurait souhaité passer devrait se frayer un passage écartant les énormes

feuilles. C'est en essayant de forcer mon passage que j'ai senti les feuilles où j'étais plongée jusqu'au cou. Les corolles bleues s'inclinaient légèrement et à peine de temps en temps par-dessus mon visage. J'ai commencé à marcher timidement craignant même d'abîmer les plantes. Petit à petit cependant le couloir avait près de quinze mètres de long j'ai *commencé* à être recouverte par la texture des feuilles. Celles-ci résistaient à mon corps. Elles envahissaient mon corps. Elles le frappaient et se dressaient dans un murmure rugueux,⁶ un murmure qui devenait acide et finalement angulaire. C'était une soie un taffetas très raide. En cheminant j'entendais de l'intérieur le contact de nos peaux différentes. C'était un flux de sifflements et de rampements ma peau tremblait et je sentais les nervures des feuilles de gros fils sur la soie des sifflements. Ma peau refroidissait. Les yeux fermés maintenant c'était comme si les feuilles m'avaient complètement couverte. Je nageais déjà dans ce murmure de ronces. Le sang coulait empressé fouetté sous la peau. Les grandes feuilles battaient aux palmes glacées. Je tremblais les jambes s'évanouissaient sous cette étreinte. Un froid une chaleur égarée. Un tremblement viscéral me montait presque aux lèvres. J'allais peut-être crier. Mais j'étais arrivée à la fin du couloir. Épuisée je me suis laissée tomber sur une marche d'escalier. De minuscules gouttelettes jaillissaient d'une source voisine. Peu à peu l'eau commençait à tremper mon visage (Hatherly, 1979 : 47, 48).

Ce passage – encore un s'accordant à l'esthétique du fragment privilégiée par le texte – présente une très nette structure narrative : traversant *una selva oscura* d'hydrangéas, le moi-lyrique s'engage dans une marche pénible qui devient très vite une angoissante pénétration dans le ventre de soie et de ronces de la *Mater Natura*, et ensuite, se confondant avec une gésine, se transmue en l'expérience d'un climax érotique. Transit et transe, jouissance et douleur⁷. La voie douloureuse, *descensus ad inferos*, lors de laquelle apparaissent stimulés et enchevêtrés, quatre des cinq sens (seul l'odorat est absent), telle une réécriture, comme un « chant parallèle » du canonique sonnet des « Correspondances » de Charles Baudelaire : voici un autre temple de la nature aux vivants piliers, où quelqu'un passe comme traversant une forêt de symboles, vivant une dantesque expérience synesthésique, surtout tactile, qui évoque également Rimbaud, qui évoque également Hitchcock, qui évoque également Dali... Et aux antipodes de l'*hortus conclusus* paradisiaque là où habite l'unicorne.

Ce parcours onirique, douloureux, se répercute un peu plus loin non plus dans un jardin-forêt oppressif mais dans un intérieur tapissé et meublé, dont les modernes « rideaux en nylon » dénoncent une temporalité plus ouverte au langage du désir, des jeux érotiques, du plaisir :

Aujourd'hui je ressens ta tendresse demain la courbe de ton épaule après la dureté de ton genou. Je souhaite alors de connaître comme si je cheminai la nuit dans l'obscurité d'une salle inconnue. Butant même contre les meubles les objets. Découvrant la texture d'une chaise l'irrégularité des étoffes le glissement des satins l'évasure des rideaux de nylon. Tout à coup me rouler sur le tapis en fourrure ah même mort la chaleur animale. Toucher le parquet des pieds hésitants nus froids

6 Il s'agit là de la deuxième des deux uniques virgules du texte, ce qui nous fait penser à une faute de frappe.

7 Voir les connotations littéraires de ces dualités dans les essais : « Estratégias da convicção na temática dos cinco sentidos » (Hatherly, 1988 : 7-15) et « Os cinco sentidos nas letras portuguesas » (Rodrigues, 1987 : 849-61).

peu habitués à déchiffrer ces cartes lentement commençant à percevoir les limites des lattes qui se lient formant des fentes. L'accident des franges d'un tapis. Ressentir de tout mon corps. Connaître un meuble avec le ventre avec les cuisses sentir l'échange des textures des températures le froid effrayé qui parcourt le dos. Un objet qui tombe et qui se brise. Marcher sur les éclats en criant de douleur et de surprise. (Hatherly, 1979 : 48)

L'élément commun entre ces deux scènes très cinématographiques est la douloureuse conquête du savoir (y compris de l'*ars amatoria*), acquis sur un chemin semé d'embûches mais intensément absorbé et incorporé au **moi** lui-même grâce à une perception sensorielle, sensuelle. Ce même concept, dans les arts plastiques, fonde un dérivé de l'assemblage, l'installation contemporaine qui comprend entre autres formes celle des *pénétrables* (*penetráveis*) – créations d'avant-garde de l'artiste brésilien Hélio Oiticica (1937-1980) qui invitent les visiteurs à découvrir les différentes textures des matériaux et des sensations variées avec des couleurs, des sons et des arômes à l'intérieur de chaque œuvre.

Le langage qui se trouve ainsi nettement érotisé révèle une nouvelle subversion mise en œuvre par le texte vis-à-vis de son référent médiéval. S'il est vrai que l'hexamètre de « La Dame à la Licorne » n'exclut pas l'approche d'une lecture érotique, et certains se sont déjà engagés sur cette voie, il est non moins vrai que cette lecture est le privilège de quelques initiés du fait qu'elle est fondée sur un décodage des clés des symboles répandus au Moyen Age, symboles parmi lesquels le plus évident est celui de l'unicorne, qui fut associé aux supposées fiançailles de Claude Le Viste. La distance abyssale entre les deux modes de révéler Éros est cependant aussi insondable que celle qui sépare l'omniprésence de l'unicorne sur les tapisseries et du silence presque absolu qui le rature dans le texte.

Toujours dans le domaine du langage, nous retrouvons semé le long des six segments d'écriture un choix lexical comprenant de nombreuses potentialités se rapportant aux cinq sens, et en particulier, pour des raisons évidentes, à celles du toucher. Celui-ci joue donc le rôle d'un fil sémantique continu nouant une telle diversité. Et pédagogiquement le texte même lui accorde une forte visibilité dans une séquence allitérative, faite de propos familiers, une espèce de variations ludiques (concrétistes ?) sur le même sujet :

Le contact est l'art essentiel de la survie. Ah j'ai déjà perdu tout contact avec lui. Il en a parlé ? Quel manque de tact. Ce tissu est tellement agréable au toucher... Sa vertu est toujours intacte. Nous craignons tous au fond la situation de l'intouchable. Touche encore! C'est plus touchant. Il touchait divinement du piano. Le renard entre dans son trou (Hatherly, 1979 : 50).

Ce passage trouve un écho direct dans les derniers mots de « Le Toucher » qui mettent en scène la conclusion de la tâche artisanale dont s'étaient chargées les tisserandes, tout comme les

premiers moments de l'appréciation publique de l'œuvre parfaite. « Une dernière retouche. Les tisserandes rentrent chez elles. Les tapisseries sont placées tout en haut dans le musée. Les fenêtres aussi sont très hautes. La salle est vaste en pierre. Les visiteurs arrivent lentement. Ils s'arrêtent devant les tapisseries. Ils les regardent. Il est interdit de toucher » (Hatherly, 1979 : 52).

En sus de l'évidente ironie (il n'est pas permis de se servir du sens du toucher pour saisir l'œuvre qui en dépend de façon ombilicale), la phrase répressive des musées « Il est interdit de toucher » (indispensable à la préservation des collections, admettons-le...) accueille d'autres déductions : a) il est interdit de maculer l'intégrité de l'œuvre; b) il faut la conserver la plus intacte possible pour la jouissance des autres, dans l'avenir; c) il est impossible de la comprendre en son essence et dans la totalité de son ampleur.

En d'autres termes : l'on ne peut rompre le charme, il est essentiel de préserver l'énigme inhérent à l'œuvre d'art.



[Illustration 1 : « Le toucher » de *La Dame à la licorne*. Source : <<http://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/la-dame-a-la-licorne.html>>.]

Je n'écris pas pour dire :
j'écris pour dire ce qui ne peut être dit

(Hatherly, 1998 : 7)

Ayant écrit ces quelques lignes sur la belle composition de Ana Hatherly, il est temps pour moi de conclure. Mais déjà dans la nostalgie de ces pages où le souffle de la prose et le souffle de la poésie se confondent, dans le but effectivement atteint de transporter le lecteur dans l'univers

productif des tisserandes et avec celui-ci métalinguistiquement vers le travail sous-jacent à toute création artistique.

Contrairement aux artisanes qui ont mis le point de couture à leur ouvrage, j'ai la ferme conviction qu'il y aurait encore beaucoup à faire. Je n'ai effleuré pour le moment que quelques points, quelques nœuds, quelques franges... et je m'engage à revenir sans trop tarder à cette pièce délicate de la *Poétique des cinq Sens*. « Le Toucher » cependant attend encore d'autres yeux et d'autres mains, peut-être plus habiles à dévoiler leur vivant mystère.

Références Bibliographiques

ANTOINE, É., [2005]. *Le jardin medieval*, Paris, Musée de Cluny/RMN.

COSTA, H., [1997]. « Poética dos Cinco Sentidos – O Ouvido » in --- *José Saramago – o período Formativo*, Lisboa, Caminho, p. 253-271.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A., [1974]. « Tissage » in *Dictionnaire des Symboles. Pie à Z*, v. IV, 5e ed., Paris, Seghers.

DELAHAYE, E., [2007]. *La Dame à la licorne*, Paris, Musée de Cluny/RMN.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS in « [http :// www. itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm ?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=325](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=325) ».

HATHERLY, A., [1979]. « O tacto », in VVAA, *Poética dos Cinco Sentidos*, Lisboa, Bertrand.

_____, [1980]. *Poesia 1958-1978*, Lisboa, Moraes.

_____, [1988]. « Estratégia da convicção na temática dos cinco sentidos » in *Claro-Escuro 1*, Lisboa, Quimera, Nov., p. 7-15.

_____, [1990]. *A Preciosa de Sóror Maria do Céu*, Lisboa, INIC.

_____, [1998]. « A mão que escreve », « A escritalidade » in *A idade da escrita*, Lisboa, Tema.

_____, [2001]. *Um calculador de Improbabilidades*, Lisboa, Quimera.

_____, [2007]. « Com um lápis na mão » in *A Neo-Penélope*, Lisboa, Livros &etc.

RODRIGUES, G. A., [1987]. « Os cinco sentidos nas letras portuguesas » in *Arquivos do Centro Cultural Português XXIII*, Lisboa-Paris, Fund. Calouste Gulbenkian, p. 849-861.

VVAA. [1979]. *Poética dos Cinco Sentidos*, Lisboa, Bertrand.