



HAL
open science

“ Kindergarten ” ou la vision close de l’enfance perdue et retrouvée dans la poésie de Manuel António Pina

Paolo Alexandre Nene

► **To cite this version:**

Paolo Alexandre Nene. “ Kindergarten ” ou la vision close de l’enfance perdue et retrouvée dans la poésie de Manuel António Pina. ARCHIVES KARÉLINE. DES JARDINS AUTRES, 2015, 978-2-35748-111-4. hal-01483358

HAL Id: hal-01483358

<https://hal.science/hal-01483358>

Submitted on 5 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**« Kindergarten » ou la vision close de l'enfance perdue et retrouvée dans la
poésie de Manuel António Pina**

Paolo Alexandre Néné

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Faculté des Lettres de l'Université de Porto

*Brincava a criança
Com um carro de bois.
Sentiu-se brincando
E disse, eu sou dois!*

*Há um a brincar
E há outro a saber,
Um vê-me a brincar
E outro vê-me a ver¹.*

Fernando Pessoa.

Devant ou derrière les portes, Manuel António Pina est d'abord le poète de l'enfance. En ce sens, il est un poète du commencement et de la traversée. Il est, nous dit précisément le poète, habité par « la mélancolie de la primauté² ». C'est d'ailleurs ce que nous fait entendre l'oeuvre de M. A. Pina partagée entre la poésie et la littérature de jeunesse, entre Fernando Pessoa et Winnie l'ourson, entre Jorge Luís Borges et Alice au pays des merveilles. Un livre, notamment, rendra notoire, en même temps qu'inépuisable, cette question du retour à l'enfance : *Le chemin de la maison* (1989). Au commencement donc, la maison ? Pourtant, dès son premier livre, *Ce n'est pas encore la fin ni même le début du monde restons calme il se fait juste un peu tard* (1974), M. A. Pina n'a cessé de poser la primauté du lieu comme ce qui manque : « À moi aussi/ il ne me manque pas de temps mais bien plutôt un lieu/ Mais où donc tomberas-tu morte, fleur de l'enfance³ ? ». Force est de constater ici que, pour le poète, l'enfance est au commencement une affaire non pas de temps, mais bien d'espace, de lieu et de contingence. Aussi, dans ce même livre, la maison est lue davantage comme l'endroit où se déploie l'amour que comme le lieu originaire de l'enfance. Non seulement donc la maison n'est pas, dans son essence, le dépôt de l'enfance, mais ici M. A. Pina inscrit sa pensée de l'enfance sur la figure du lieu bachelardien⁴ où se joue par excellence l'intimité. À la pensée du lieu

¹ Fernando Pessoa, *Obras Poéticas e em Prosa*, 1^o volume, Org. de António Quadros, Porto: Lello & Irmãos Editores, 1986.

² «A Auto-ironia é afastar-me de mim, deixar-me desamparado», Entretien concédé par Manuel António Pina à Luís Miguel Queirós, in *Ípsilon*, 17 juin 2011, p. 8.

³ Manuel António Pina, *Poesia reunida*, Lisboa: Assírio & Alvim, coll. Documenta poética / 62, 2001, p. 20 : « Também a mim/ tempo não me falta lugar sim/ Onde cairás morta, flor da infância? ».

⁴ Voir à ce propos Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 6^{ème} Édition, Paris : Quadrige / Presses Universitaires de France, 1994, p. 28 : « l'herméneutique doit déterminer les centres de destin, en

succède, dans ces vers, un ton élégiaque qui, comme l'observe Jean-Michel Maulpoix, n'est pas « un chant funèbre ou mélancolique » ou encore une quelconque forme de deuil, mais davantage une parole interrogative, une manière de dire son angoisse : « Le poète interroge. Il se pose comme celui qui questionne, avant d'être celui qui célèbre ou qui déplore⁵ ». Désarmé, angoissé et, de ce fait, capable de questionner, M. A. Pina fait consonner la quête du lieu avec « la fleur de l'enfance » dans l'impossibilité de séparer les deux signifiants, indissociablement impliqués dans la pensée de l'intime et de la primauté. L'image de la mort partage ce même ton, celui de l'absence, de la perte et de l'inquiétude. On comprend très vite que ce que cherche le poète portugais, c'est un ailleurs, une *extériorité*, un espace de solitude, car, comme il le dit lui-même dans un autre poème, « les lieux sont/ la géographie de la solitude⁶. ». Géographie, lieu, *extériorité*, parole interrogative, telles sont les voies où s'engage le poète pour atteindre l'enfance. Elles reviennent invariablement dans l'oeuvre de M. A. Pina pour s'inscrire dans le projet d'une déconstruction du présent qui peut aussi s'incarner dans la figure de Winnie l'ourson, comme nous le raconte le poète :

Le petit ours est [pour moi] l'image d'un univers perdu, un mythe, un passé merveilleux – qui n'a jamais existé. C'est une sorte de nouvelle rencontre avec l'enfance. Et cette rencontre est une nécessité naturelle dans les sociétés urbaines comme les nôtres, très agressives, compétitives et peu naturelles. Il est normal qu'en silence, dans la solitude, nous sentions cette mélancolie de l'enfance⁷.

C'est dire qu'il n'y aura enfance qu'à l'extérieur des mots, des choses et du monde, dans la solitude. Une posture semblable régit l'oeuvre de M. A. Pina : question et silence. Car toujours les mots manquent. C'est comme si l'enfance restait étrangère au pouvoir des mots, de la mémoire et du monde ; méfiante, inquiète mais aussi fugitive, comme si elle voulait rester lointaine et autre chose : « On peut dire de toi/ que tu t'es retirée dans un endroit incertain/ abandonnant tout dans ton lieu⁸ ». De ces derniers vers, il advient que la présence de l'enfance ne prendra pas forme dans le monde qui enserme le poète, car elle est ailleurs, dans son lieu, dans sa forme d'origine. Trouver le lieu, c'est donc trouver la trace de l'enfance ; là où le regard se dessille, la mémoire se délie et où l'image pleine de la primauté se donne à voir. Depuis l'accès obstrué du monde, cette société agressive dont parle précisément M. A. Pina, l'enfance demeurera inaccessible, perdue à jamais pour n'être qu'un spectre, une ombre, qui viendra se greffer sur l'absence.

débarrassant l'histoire de son tissu temporel conjonctif sans action sur notre destin. Plus urgente que la détermination des dates est, pour la connaissance de l'intimité, la localisation dans les espaces de notre intimité. »

⁵ Jean-Michel Maulpoix, *du lyrisme*, 3^{ème} Édition, Paris : Librairie José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2009, p. 212.

⁶ M. A. Pina, *Poesia Reunida, op. cit.*, p. 43 : « Os lugares são/ a geografia da solidão. ». TPN

⁷ « Toda a verdade sobre os gatos, o cão, o Pooh, e o Pina », Entrevista de Anabela Mota Ribeiro com Manuel António Pina, in *Revista Pública*, suplemento do jornal *Público*, 26/04/2009, p. 12.

⁸ M. A. Pina, *ibid.*, p. 20 : « De ti é possível dizer/ que te ausentaste para parte incerta/ deixando tudo no teu lugar ». TPN

Cette manière poétique d'écrire ce qui manque, ce qui se trouve ailleurs, ne va donc pas, ce que montre l'insistance des termes spatiaux, sans l'idée même d'un contre-espace, c'est-à-dire sans un autre lieu, sans un lieu différent, mais cela autrement que dans la perspective de l'utopie. L'hétérotopie dont parle Michel Foucault s'inscrit davantage dans la lignée de la poésie de M. A. Pina où le discours est toujours renversé et la représentation des choses évidée :

Les utopies consolent : c'est que si elles n'ont pas de lieu réel, elles s'épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse ; elles ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles, même si leur accès est chimérique. Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases, – celle moins manifeste qui fait « tenir ensemble » (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses. C'est pourquoi les utopies permettent les fables et les discours : elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la fabula ; les hétérotopies (comme on en trouve si fréquemment chez Borges) dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire ; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases⁹.

C'est à cette inquiétude, à cette impossibilité de nommer ou à cette stase des mots, comme dit M. Foucault, que la poésie de M. A. Pina invite. Elle invite à découvrir l'étrangeté du « je » poétique, son non-repos, à parcourir son dehors, l'étendue géographique de la solitude autant que de l'altérité. L'intérêt de passer par ce dehors de la pensée commune n'est pas tant de vivre un rêve sans lieu – une utopie – que de revenir sur les traces de l'enfance qui, chez M. A. Pina, renvoie toujours à « un lieu précis et réel, un lieu qu'on peut situer sur une carte¹⁰ » mais aussi un lieu éternellement à l'écart du monde : une hétérotopie, un contre-espace, un jardin secret, telle la *Forêt des Rêves bleus* où habitent Winnie l'ourson et ses amis.

Le Jardin, une déconstruction du présent

Dans son dernier livre publié en 2011, *Comment se dessine une maison (Como se desenha uma casa)*, sorte de déliement apparent de la langue puisque ce livre et ses poèmes partent d'une appréhension figurative de l'enfance par le dessin, le dessin de la maison ici, comme objet privilégié de la quête de l'enfance, le poète portugais semble aller ou plutôt chercher l'origine du commencement, « l'origine d'avant ». Face à la toile blanche et immaculée, un premier geste d'ouverture s'esquisse ; « D'abord on ouvre la porte¹¹ », nous dit le poète. Commencer un dessin, c'est donc ouvrir un espace. Ouverture qui, par la porte, autorise le passage dans un intérieur. La toile – ici support du dessin – devient ainsi un espace clos, un intérieur,

⁹ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Tel », 2005, p. 9-10.

¹⁰ M. Foucault, *Le Corps Utopique, Les Hétérotopies*, Fécamp : Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 23.

¹¹ M. A. Pina, *Como se desenha uma casa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2011, p. 9 : « Primeiro abre-se a porta ». TPN

pouvant s'ouvrir et se fermer telle l'hétérotopie de M. Foucault¹². Or, si l'impératif du dessin semble commander ce livre, c'est par les mots que la maison se dessine et se donne à lire :

Une maison c'est les ruines d'une maison,
quelque chose de menaçant qui attend un mot ;
dessine-la comme on emballe un remords,
avec un certain degré d'abstraction et sans un plan rigoureux¹³.

Dans ce poème qui ouvre sur les voies de l'enfance, le poète trahit l'essence même du dessin : représenter, figurer, reproduire. Le dessin de la maison, « c'est les ruines de la maison ». Les ruines de la maison loin d'exclure la visibilité et la compréhension de cette dernière, les reformulent, les déplacent. Car les ruines sont ici les marques de l'abstraction dans laquelle verse le dessin. Elles suscitent une dé-liaison. C'est l'effacement de la représentation, de la copie, en même temps qu'une atteinte à tout ce qui est constitué, uniformisé et qui, d'un simple regard, se donne à voir et à lire comme langage du monde. En voilant la forme de la maison, « comme on emballe un remords », le poète cache la présence de cette dernière ; mais jamais il ne l'exclut, car elle existe ailleurs. De ce fait, et parce que son dessin ne suivra pas l'examen minutieux de la maison, son « plan rigoureux », on comprend que le dessin de M. A. Pina, comme son écriture d'ailleurs, cherche à échapper à l'idéalité et au sens pour leur résister. C'est un dessin différent, un dessin contestataire, un dessin *hétérotopique*, un dessin donc absolument autre où les mots s'écrivent et s'arrêtent pour chercher à atteindre une visibilité au-delà de l'effacement. C'est pourquoi, dans ce même poème on éteint la lumière, car c'est seulement ainsi, dans le noir, que se donnent à voir les fleurs de l'enfance :

Il fait nuit, nous éteignons la lumière et, après,
telle une photo qu'on garde dans son portefeuille,
les fleurs du pommier s'illuminent dans le jardin
et, sur le papier des murs, les souvenirs s'agitent¹⁴.

Autour de la lumière, comme métaphore du voir, de la connaissance, et de l'intelligibilité, s'articule un mouvement critique du post-structuralisme français à l'égard, comme le dit Luce Irigaray, de cette « longue histoire [qui] vous a appris à ne chercher et ne désirer que la clarté, le bien vu des idées (fixes)¹⁵. » Dans cette même lignée, Jacques Derrida dénoncera, lui, l'assignation de la vision à l'évidence. Et parce que le visible est chez J. Derrida la forme même, la présence, le philosophe français formulera une critique de toute forme plastique parce que fondamentalement présente, en vue du dessin, en vue du texte. Comme dans le

¹² M. Foucault, *Le Corps Utopique, Les Hétérotopies*, op. cit. , p. 32.

¹³ M. A. Pina, *Como se desenha uma casa*, op. cit. , p. 9 : « Uma casa é as ruínas de uma casa,/ uma coisa ameaçadora à espera de uma palavra;/ desenha-a como quem embala um remorso, com algum grau de abstracção e sem um plano rigoroso. ». TPN

¹⁴ *Ibidem.* , « Anoiteceu, apagamos a luz e, depois,/ como uma foto que se guarda na carteira,/ iluminam-se no quintal as flores da macieira/ e, no papel de parede, agitam-se as recordações. ». TPN

¹⁵ Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, Paris : Éditions de Minuit, 1998, p. 168-169.

texte qu'il écrivit en hommage à la pensée de Louis Marin, J. Derrida ne cessera de s'interroger sur le mot « image » : « Peut-on encore parler d'image là où la représentation semble faire plus que représenter et gagner plus d'intensité et de force, avoir plus de pouvoir encore que cela même dont on dit qu'elle est l'image ou l'imitation¹⁶. ? » De même qu'il l'avait fait pour l'écriture, J. Derrida insistera sur cette invisibilité qui est par exemple la condition de possibilité du dessin chez M. A. Pina. « Ce qui rend les choses visibles n'est pas visible, autrement dit la visibilité, *la possibilité existentielle du visible* n'est pas visible », nous dit le philosophe français. C'est pourquoi, « ce que le dessin montre comme *visibilité*, c'est une monstration de l'invisible¹⁷. ». Ainsi, et pour le dire autrement, tout visible, s'il y en a, devrait d'abord donner à voir la source d'invisibilité qui le constitue et donc amener à abandonner le champ de l'image. C'est ce que fait le poète portugais en déchirant la forme maison dont il ne subsiste que la trace, les ruines, ou encore en plongeant dans l'obscurité, l'invisibilité, car c'est seulement là que la vision des fleurs du jardin, les fleurs de l'enfance, paraît vouée au battement de la présence avec son absence. Si donc le jardin se donne à voir dans l'obscurité chez M. A. Pina, c'est qu'il est à penser en dehors du langage du monde, en dehors de la langue constituée de la visibilité où quelque chose qui était présent et ne l'est plus est maintenant représenté. Il est bien plutôt du côté de la langue du commencement, au commencement, au sens élargi d'une archi-langue et d'une archi-écriture. En ce sens, le jardin est un signe qui n'a pas de substitution ; il est contraire au monde donc qui, dépourvu de dehors, est le lieu de l'espace et de l'itération qui font que toute présence se présente toujours déjà comme représentation, toujours déjà répétée. C'est pourquoi, M. A. Pina procède dans ce même poème à la subtilisation du jardin qui, pour être un mot ancien, un mot du commencement, s'affirme dans le monde du visible, comme un impossible lieu de présence :

D'abord on ouvre la porte
à l'intérieur sur la toile immature où des mots anciens
ont été écrits auparavant : le chien, le jardin imprésent,
la mère à tout jamais morte¹⁸.

Si le jardin se montre, se lit, au commencement du dessin, c'est pour mieux se cacher, car il demeure toujours hors-représentation tant il est "imprésent" et effacé par les traits du dessin abstrait. Autrement dit, il ne se laissera pas appréhender comme une image visible ; il lui opposera au contraire une résistance. Et si le jardin se fait lire et entendre chez M. A.

¹⁶ Jacques Derrida, « Louis Marin, Force de deuil », in *Chaque fois unique la fin du monde*, Paris : Éditions Galilée, 2003, p. 186.

¹⁷ J. Derrida, « Penser à ne pas voir », in *Annali* 2005/ 1, Milano : Fondazione Europea del Disegno, Mondadori Editore, 2005, p. 65-66.

¹⁸ M. A. Pina, *Como se desenha uma casa, op. cit.*, p. 9 : « Primeiro abre-se a porta/ por dentro sobre a tela imatura onde previamente/ se escreveram palavras antigas: o cão, o jardim imprésente,/ a mãe para sempre morta. ». TPN

Pina, c'est parce que les mots s'antécèdent aux traits du dessin. En ce sens, il faut comprendre que si le jardin s'expose dans l'écriture et non dans la visibilité même du dessin, c'est pour donner à entendre ce qui s'y insinue : le souffle de l'enfance. Aussi, pour être inscription et trace, il se veut débordement par l'écriture et lecture par le toucher, en même temps que force intensive qui entraîne la déflagration de la forme, de la présence, si on pense l'image du jardin depuis la mort de la mère, c'est-à-dire comme un ailleurs sans domicile pour toujours dans l'espace donné du visible. Ainsi, le jardin, l'exemple le plus ancien d'hétérotopie selon M. Foucault¹⁹, aiguillon de la déconstruction d'une métaphysique de la présence – au sens où le jardin refuse toute re-présentation de la présence – autant qu'espace de la métamorphose et du renouvellement de l'image chez M. A. Pina, est un lieu qui s'entrouvre à l'enfance non comme le lieu de la mémoire de l'enfance mais bien plutôt comme, dirait J. Derrida, le lieu de consignation de l'archive²⁰. C'est-à-dire comme le lieu où l'enfance reste à demeure et où se potentialise la vision de l'enfance perdue.

« Kindergarten » : Rémanence du Jardin

Au commencement du poème « Kindergarten », il y a un lieu et une date qui introduisent le lecteur dans la fabrique de l'événement : « Berlin, 18/11/83. ». Ce qui est une façon, premièrement, de confronter à la puissance poétique une valeur de véracité, attestant que l'événement a eu lieu ; deuxièmement, de donner au poème même le caractère d'archive. M. Foucault ouvre d'ailleurs, dans sa célèbre conférence, la notion d'hétérotopie aux lieux de consignation des archives, c'est ce qu'il appelle des hétérotopies du temps. Pour le lecteur non germanique, la question de l'en dehors du langage du monde se maintient ici dans le titre du poème de M. A. Pina : « Kindergarten ». On comprend que le lieu a une détermination pleine sur la langue : ils tiennent ensemble. Ce qui n'affecte en rien l'idée d'un espace différent, d'un espace en retrait. Au contraire, le titre tient lieu de voile textuel posé sur la différence hétérotopique, autrement dit il redouble l'invisibilité en même temps qu'il découvre la nature même du mot qu'il cache. En effet, « Kindergarten », le titre du poème, dit à la fois le type de lieu où se trouve le poète, le jardin d'enfants, et l'étymologie du mot jardin, son origine, *garten*. Comme nous le rappelle Gilles Clément, dans sa Leçon Inaugurale au Collège de France²¹, le mot « jardin » vient du germanique *garten* qui signifie enclos. Sens que l'on retrouve aussi dans une autre approche, non moins importante, du mot « jardin », paradis, qui, par une analogie de forme apparente allant du latin *paradisus* au persan *pairīdāeza*,

¹⁹ M. Foucault, *op. cit.*, p. 29.

²⁰ À ce propos voir J. Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris : Éditions Galilée, 1995.

²¹ Voir Gilles Clément, *Jardins, paysages et génie naturel*, Chaire de Création Artistique 2011 – 2012, Paris : Collège de France/ Fayard, 2012.

nous conduit à cette même et unique valeur d'enclos. Le sens premier du mot « jardin²² » que permet de saisir le titre du poème est donc fondamental, car il *textualise* l'idée d'un jardin compris comme un contre-espace, c'est-à-dire un lieu à l'écart du monde, en retrait, protégé par l'enclos et à l'intérieur duquel, comme l'annonce G. Clément, se trouve le « « meilleur » : ce que l'on estime être le plus précieux, le plus beau, le plus utile et le plus équilibrant²³ ». M. A. Pina montre ainsi que le jardin devient un lieu de révélation où ce qui était caché, protégé se donne enfin à voir dans une sorte d'exposition qui reste toujours voilée pour le lecteur. Dans le « jardin d'enfants » de Berlin, la découverte des jeunes filles en train de jouer ouvre à l'enfance, au vivant, et suscite chez le poète portugais quelque chose que l'on pourrait nommer une expérience intérieure.

Les filles jouent en dehors de quoi,
qui sans cesse s'interroge ?
Leur dehors est à l'intérieur
de quel extérieur centre ?

Qui est là-bas ici
suivant cela et moi,
et les filles jouant et le jardin ?
Quelle chose essentielle ai-je perdue et où ?

Moi aussi ou un autre joua il y a longtemps
dans un autre jardin, jouant.
Tout en y étant, sans mots ?
En dehors de quelle mémoire ne me souvenant pas²⁴ ?

L'image de ces filles jouant au sein du jardin fuse comme un éclat de réel, comme une « image déchirure », pour reprendre la pensée de Georges Didi-Huberman, qui en même temps qu'elle renverse le savoir pose, au long de ce poème, une longue suspension du moment contemplatif au bout duquel, seulement, se donne à voir le « visuel²⁵ », autrement dit le sujet poétique se laisse saisir par l'image des filles où se joue la possibilité d'incarnation de son enfance. De cette manière, l'image des filles est une image ouverte, apparaissant

²² Il faut noter en ce point que la racine linguistique est la même pour les mots « jardin » en français et « jardim » en portugais.

²³ G. Clément, *op. cit.*, p. 24.

²⁴ M. A. Pina, *Poesia Reunida, op. cit.*, p. 147 : « As filhas brincam fora de o quê,/ que infinitamente se interroga?/ O fora de elas é dentro/ de que exterior centro?// Quem está lá aqui/ assistindo a isto e a mim,/ e às filhas brincando e ao jardim?/ Que coisa essencial em qualquer sítio perdi?// Também eu ou alguém brincou há muito tempo/ em outro jardim, brincando./ Sem que palavras lá estando?/ Fora de que memória não me lembrando? ». TPN

²⁵ Voir Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2008. Pour une analyse particulièrement remarquable de la notion de visuel se reporter aux pages 26-41.

comme un symptôme, au sens psychanalytique, comme « phénomène indice », c'est-à-dire comme puissance « d'un déploiement multiple²⁶ » qui s'éprouve dans le poème de M. A. Pina par une myriade d'interrogations, conduisant à l'effritement du savoir et à une désorientation spatiale autant que temporelle. Le poète finit ainsi par ne plus savoir ce qu'il a perdu et où chercher : « Quelle chose essentielle ai-je perdu et où ? ». Ces questions sont aussi celles de l'archivation, nous dit Mireille Calle-Gruber²⁷. En effet, elles habitent le jardin d'enfants, le lieu de consignation. Elles activent et mettent en route. Car, pour J. Derrida, l'archive diverge d'avec la mémoire ; elle n'est jamais spontanée :

L'archive, si ce mot ou cette figure se stabilisent en quelque signification, ce ne sera jamais la mémoire ni l'anamnèse en leur expérience spontanée, vivante et intérieure. Bien au contraire : l'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de la dite mémoire.

Point d'archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors²⁸

De cette façon, le principe d'archive assure la possibilité de la mémorisation par le travail de la répétition, moteur d'une continuelle réorganisation ou reproduction de l'archive. Des interrogations, il y en a toujours chez M. A. Pina lorsqu'il s'agit de se tourner vers le passé. Elles n'ont de cesse de se répéter au long de l'oeuvre. Dans le poème « Gothique américain », le moment du souvenir a pour conséquence la déconstruction des fondations – le savoir ? –, ce qui entraîne le déchirement du voile, l'image, et installe le doute, écrit le poète. Aussi, dans ce même poème, l'image du sang passé au crible semble constituer l'idée d'une intériorité de la chair, creusée, fouillée, comprise comme un geste archéologique, un geste de l'archive, cherchant, interrogeant, dans le corps qui s'évide le vécu. C'est pourquoi la maison, la force de loi de l'archive, « la dimension archontique de la domiciliation », est présentée, dans ce même poème, comme le lieu du questionnement. Toutefois, c'est aussi le lieu où l'on finit pas se perdre car quelque chose se brouille ou manque : les filles ne sont plus dans le jardin²⁹. Dans « Kindergarten », le flux de questions suit, là encore, la sémantique de l'archive derridienne et nous plonge dans les interstices de la reconstitution de la mémoire que garde l'archive, par la présence des filles jouant dans le jardin. Les derniers vers du poème montrent bien que la trajectoire de la mémorisation se joue dans cet ordre, à l'instant précis où la mémoire est défaillante : « Tout en y étant, sans mots ? / En dehors de quelle mémoire ne me souvenant pas ? ». Aussi, on remarque dans ce dernier vers que la question de l'extériorité suit non seulement la science de l'archive telle que la pose J. Derrida, ailleurs que par la mémoire, mais semble aussi réactiver la question de l'hétérotopie. Cette approche tient à ce que l'hétérotopie est, selon M. Foucault, liée « le plus souvent à des découpages

²⁶ G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 27.

²⁷ Propos tenus lors du Colloque *Claude Simon. Les Vies de l'archive*, le mercredi 27 février 2013, en Sorbonne.

²⁸ J. Derrida, *Mal d'archive*, *op. cit.*, p. 26.

²⁹ M. A. Pina, *op. cit.*, p. 154 : « A filhas passadas já não correm no jardim, ». TPN

singuliers du temps³⁰ ». Ce sont les hétérochronies. À propos des jardins, Hervé Brunon et Monique Mosser parlent, au sujet de cette accumulation de lieux multiples que peuvent renfermer les jardins, d'hypertopie³¹. Cette dernière renvoie au dynamisme de la dimension temporelle du jardin qui donne sur un système à la fois ouvert et vivant. En ce sens, on peut voir que le jardin d'enfants, lieu de consignation de l'archive pour le poète portugais, repose sur une temporalité complexe qui semble, si l'on suit le poème de M. A. Pina depuis l'image ouverte des filles jouant dans le jardin jusqu'à la survivance du poète-enfant – autre que lui-même – jouant dans un autre jardin, se déployer dans une simultanéité de « présents » toujours en mouvement, dans une structure, donc, très proche de la simultanéité de *l'Aleph*, cet espace borgésien qui renferme en un seul point tous les points du monde et où chaque chose équivaut à une infinité de choses. Aussi, la multiplicité de ces points vivants, leur non superposition, leur séparation, leur gravitation, ouvre des « écarts », à la fois espace exploratoire et espace réflexif d'où procède « l'entre » qui est pour François Jullien³² la condition pour promouvoir de « l'autre ». C'est là, *entre*, que s'intensifie la relation à « l'autre » qui se trouve de cette manière préservé de l'assimilation à soi³³. Car dans le poème de M. A. Pina, le « je » poétique peut peut-être ne pas coïncider avec cet autre enfant qui ne s'arrête pas de jouer, « jouant », mais c'est là précisément la seule manière de faire exister l'enfance du poète, de lui donner vie. C'est le seul moyen pour le poète de rencontrer son enfance, de la « lever »³⁴. On comprend mieux ainsi dans « Kindergarten » l'intrication des mots, « dehors », « intérieur », « extérieur », « centre », « là-bas », « ici », qui se prête à exprimer la complexité temporelle du *jardin-archive* où se déposent, sans se confondre, des couches de temps vivantes. Le poète, en y entrant, fait l'expérience de *l'archive-Aleph* : il est spectateur et présence testimoniale des « présents ». Ce qui suppose un vrai contact entre la profondeur de la mémorisation et la profondeur de ce qui vient à lui, c'est-à-dire le commencement, *l'infans*, là où il n'y pas de mots, plus de mots. Ainsi, le jardin n'est-il pas seulement dans « Kindergarten » un lieu à l'écart, mais il est aussi un lieu qui, en son sein, dans son être même potentialise la vision de l'autre, c'est-à-dire l'image virtuelle de sa propre enfance, prisonnière, close dans le pli même de l'image de ces filles jouant dans le jardin. Si, donc, la vision du poète-enfant jouant est à trouver dans l'oeuvre de M. A. Pina dans le jardin, cette

³⁰ M. Foucault, *op. cit.*, p. 30.

³¹ Voir Hervé Brunon et Monique Mosser, « L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins », in *Ligeia, Dossiers sur l'art*, n° 73-76, janvier-juin 2007, sous la direction de Milovan Stanic.

³² François Jullien, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la chaire sur l'altérité*, Paris : Éditions Galilée, coll. « Débats », 2012.

³³ *Ibidem.*, p. 72 : « Car c'est seulement en rouvrant de l'écart et de la distance que l'on peut faire surgir de l'autre, qui ne soit donc pas collé à soi, annexé ou même « aliéné » par soi, parce qu'indexé sur soi, mais qui en soit détaché : qui ne soit pas seulement la projection ou la modification de soi, mais qui puisse effectivement se constituer en « autre » et, par suite, s'établir en vis-à-vis. »

³⁴ *Ibidem.*

dernière n'est rien sans la force d'un corps – le corps des filles ici – dans lequel s'incarne la profondeur de l'*infans*.

Si M. A. Pina ne cherche pas à montrer le jardin dans *Comment se dessine une maison*, c'est parce qu'il est, à l'inverse de la maison qui, malgré son degré d'abstraction, demeure toujours présente dans l'image des ruines, le lieu où s'entame l'enfance, le lieu premier de la possibilité de l'enfance, de sa *revenance* et donc, si l'on pense à G. Didi-Huberman, le lieu de sa « survivance ». C'est-à-dire le lieu où un être n'en finit pas de survivre. De cette manière, le jardin se pose comme une figure de réserve de l'enfance ; il tient en réserve l'enfance. C'est donc de cette approche du jardin comme archive que l'oeuvre poétique de M. A. Pina peut relever. De même que cette idée de réserve, comme lieu autre, à l'écart du monde, est mise en évidence par les expressions « réserve naturelle » ou « réserve indienne », qu'on peut aisément comprendre, comme le précise *Le Petit Robert*, comme « un territoire soumis à un régime spécial pour la protection et la préservation de quelque chose » ou encore comme « le lieu où est entreposé quelque chose de précieux qu'on ne peut consulter qu'avec une autorisation spéciale³⁵ ». Cette idée donc de réserve comme lieu où on garde la pureté d'une présence, comme surface primordial aussi qui, pour être au commencement, s'unit à l'*infans*, à ce qui ne parle pas, est à mettre en liaison avec la réflexion de Jorn de Précy qui parle du jardin comme d'un lieu de refuge, davantage enclin à marquer la rupture avec le monde et dont l'étymologie latine signifie « lieu où l'on se retire pour se mettre en sûreté ». Si le jardin-enclos se présente comme un refuge, comme un espace qui protège et qui, pour préserver, révèle aussi, c'est qu'en son sein se trouve précisément ce qui a été perdu par et dans le monde. C'est en ce sens que le jardinier et esthète islandais pense le jardin comme un lieu de désobéissance, défiant les lieux communs de la surmodernité :

Voici donc où se réfugient les derniers dieux vaillants de l'Occident. Au jardin. C'est là la terre d'exil des nymphes et des satyres grecs, des fées et des elfes nordiques. Voici le dernier repaire qui s'offre aussi à l'homme qui rêve d'échapper au cauchemar de l'histoire et aux espaces inhabitables de la modernité. Oui, c'est dans le jardin qu'il peut renouer avec les dieux et avec lui même³⁶.

Force est de constater ici, que réserve et refuge, partagent une même descendance : l'inadéquation existentielle avec le monde. Aussi, pour être un lieu absolument différent de notre société affairée, comme le dit M. Foucault³⁷, le jardin est le lieu d'un déploiement des choses en pensées et en paroles. À cet égard, J. de Précy précise son expérience du jardin :

Je parcours les allées, je pénètre dans les bosquets à travers les arbres et les rosiers sauvages. J'écoute le bruissement des feuilles, le chant des oiseaux et celui de l'eau, plus troublant. Ainsi, le jardin renaît tous les jours dans mon esprit, comme moi je renaiss en lui. Assis près de l'étang,

³⁵ Voir *Le Petit Robert* 2012, entrée « réserve ».

³⁶ Jorn de Précy, *Le jardin perdu*, essai traduit de l'anglais par Marco Martella, Arles : Éditions Actes Sud, coll. « un endroit où aller », 2012, p. 64.

³⁷ M. Foucault, *op. cit.*, p. 27.

au milieu des fougères et des roseaux, je revis l'émerveillement des récits de mon enfance. Et toujours des voix parviennent jusqu'à mes oreilles³⁸.

C'est sur les pas du jardinier islandais, revendiquant comme lui l'éclosion d'une même pensée, l'enfance, *par* le jardin que marche le poète portugais : « Quelqu'un joue infiniment/ dans un jardin et en moi/ se rappelant de cela en moi,/ immatériel et absent³⁹ ».

³⁸ J. de Précy, *op. cit.*, p. 64.

³⁹ M. A. Pina, *Poesia Reunida, op. cit.*, p. 139 : « Alguém brinca infinitamente/ num jardim e em mim/ lembrando-se de isto em mim,/ imaterial e ausente ». TPN