

Nuno Júdice : une *ekphrasis* en action – du pinceau au crayon

Egídia Souto

Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3

Résumé: Nuno Júdice est l'un des poètes portugais contemporains qui, tout au long de sa vie littéraire, a entretenu un rapport privilégié avec les arts. Le jeu ekphrastique se veut un axe principal de sa poésie. Sa poésie est une sorte de jeu de références où se croisent la musique, la philosophie, le cinéma et, plus particulièrement, la peinture. Ce dialogue fructueux et singulier avec la peinture nous permet d'observer comment l'*ekphrasis* devient pour lui un processus de transposition servant de base à une réflexion profonde sur le faire poétique.

Mots Clés: Nuno Júdice, poésie, *ekphrasis*, image, peinture

Resumo: Nuno Júdice é um dos poetas contemporâneos portugueses que, ao longo da sua vida literária, manteve uma relação privilegiada com as outras artes. O jogo efrástico destaca-se como sendo o eixo principal da sua poesia. A sua poesia é uma espécie de jogo de referências onde se cruzam, música, filosofia, cinema e, mais particularmente, a pintura. Este diálogo frutuoso e singular com a pintura permite-nos observar de que forma a écfrases se torna para ele um processo de transposição que serve de base para uma profunda reflexão sobre o fazer poético.

Palavras-chave: Nuno Júdice, poesia, écfrase, imagem, pintura

Le vrai poète ne décrit pas, n'imité pas : il pense poétiquement.

Jean-Claude Pinson

Nuno Júdice est un des poètes contemporains portugais qui, au long de la dernière décennie, a entretenu un rapport privilégié avec les autres arts. Depuis son premier livre, *A Noção do Poema* (1972), sa poésie est une sorte de jeu de références où se croisent la musique, la philosophie, la photographie et, plus particulièrement, la peinture. Avec une quarantaine de livres publiés, l'auteur fait du texte, encore aujourd'hui, un espace bien plus vaste que celui de l'écriture. Il recherche sans cesse le bouleversement des frontières qui séparent l'écriture de la peinture. Ses livres sont devenus des "musées imaginaires" où s'exposent des tableaux réels et bien souvent fictifs. Nuno Júdice a recours à un langage visant à fixer ses propres couleurs, sa lumière, ses théories et même son style. À la lecture de son œuvre, on découvre, on devine une vocation d'esthète et de collectionneur. En un mot, nous nous trouvons face à un artiste en constante ébullition. Le début du poème "Arte Poética" en donne un avant-goût: *"Assim, / o poeta segue um destino de colecionador"* (Júdice 2000 : 644). Ce vers sous-tend une grande partie de l'univers judicien. On pourrait même se demander si, au fil des années, le poète n'aurait pas constitué un musée personnel, ne serait pas allé jusqu'à cataloguer sa collection, au point d'aménager son atelier d'écriture pour convier peintres et modèles à y séjourner, le temps d'un poème. Nous faisons l'hypothèse que les poèmes de Nuno Júdice représentent bien cette rencontre entre deux arts, puisqu'il s'agit de la juxtaposition des deux "langages planaires" que sont l'art pictural et l'art verbal, et, plus précisément, l'art poétique, si l'on s'en tient à l'approche de Jean-Marie Floch:

On appelle ainsi ces langages qui emploient un signifiant bidimensionnel. La surface plane qu'est l'image est appréhendée comme une virtualité de sens et la sémiotique visuelle, en analysant ces images, n'est pas ainsi une nouvelle quête de la "picturalité", de la "photographicité" ou de quelque autre signification visuelle spécifique : les significations manifestées par les langages de l'image sont tout simplement humaines. (Floch 1982 : 203)

La fascination qu’entretiennent la poésie et la peinture l’une pour l’autre s’expliquera toujours par le rapport à la représentation, à l’image et à la matérialité du signe. Le poète, quant à lui, va trouver dans la peinture une nouvelle source d’inspiration, traduire en code verbal l’image qu’il a vue et qui s’impose à lui.

Nuno Júdice et le poète Vasco Graça Moura sont ceux qui fondent, à notre sens, l’expérience la plus originale de la poésie dite post-moderne¹ en ce qui concerne le recours à l’*ekphrasis* et à la théorisation de l’image dans le texte. Nous voulons mettre en évidence deux questions : comment le poète articule-t-il son discours ? Comment passe-t-il d’un code pictural à un code écrit ?

Pour Nuno Júdice il ne s’agit pas de décrire ce qui figure sur le tableau, mais plutôt de réinventer ce qu’il a vu. Le poète semble suivre la maxime de Marcel Duchamp : “ce sont les regardeurs qui font les tableaux” (Pluchart/ Thenot 2006: 16). Et, à force de regarder les tableaux, au fil des années, la plume du poète devient aussi pinceau pour illustrer l’acte de création.

Nuno Júdice déploie dans l’espace du poème un désir de métamorphose de la réalité. Le poète ne théorise pas la réalité; toutefois, il y cherche la transcendance à partir de ce qu’il a vu, créant par la suite son propre tableau, le poème. Nous dirons que la peinture exerce une véritable fascination dans l’imaginaire du poète. De ce fait, les termes choisis pour la fabrication du poème renvoient très souvent à l’univers pictural, à une approche particulière de l’espace, aux couleurs et même aux formes. Le poète rapproche la peinture de l’acte d’écrire. Notre réflexion se veut aussi une réponse à la notion d’*ekphrasis* à travers laquelle Nuno Júdice révèle à son lecteur la palette des possibles qui s’ouvrent au contact du tableau. Dans sa tâche de poète habité d’une sensibilité artistique hors pair, il entame un dialogue avec les œuvres, établissant ainsi un métadiscours qui l’oblige à pratiquer un certain nombre de digressions qu’il n’a de cesse d’emprunter à différents champs où se mêlent des disciplines variées et des intérêts transversaux. Autrement dit, l’*ekphrasis* pourrait être un prétexte pour placer dans le poème un assemblage hybride des préoccupations du poète. Étant donné la complexité des relations inter-arts, et donc le large champ sémantique que renferme l’*ekphrasis*, il nous semble indispensable de préciser les concepts que nous jugeons pertinents pour mieux saisir comment cette dernière est

pratiquée par Nuno Júdice. Le terme est un héritage de la rhétorique grecque: le mot est issu du préfixe *ek-* signifiant “séparé du reste” et du mot *phrazein, phrasis* qui signifie “action d’exprimer la parole”, un “discours”, “expliquer”, enfin une “description” (Chantraine 1968 : 1224). Pour la rhétorique antique, l’*ekphrasis* sous-entendait uniquement une description qui renvoyait à l’objet lui-même, et le terme est encore aujourd’hui employé pour définir la “description d’une œuvre d’art” (Aquiém 1996: 141). N’oublions pas que depuis l’Antiquité, l’*ekphrasis* tend à être comparée avec l’hypotypose, c’est-à-dire “une description si frappante, si suggestive, qu’on se croirait en présence de l’objet même” (Riffaterre 1994: 211). Le modèle de cette figure reste la description que fait Homère dans l’*Iliade* des scènes peintes sur le bouclier d’Achille.

D’après le *Dictionnaire de rhétorique*, “cette représentation est donc à la fois elle-même un objet du monde, un thème à traiter, et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage” (Aquiém: 121). Michèle Aquiém signale que, selon la tradition de l’*ut pictura poesis*, aujourd’hui, le rapport à la représentation est le lien au symbole et au signifiant comme enjeux principaux. C’est alors, en se tournant vers l’étude de la langue comme système de signes (acoustiques et figuratifs) et vers ses correspondances, qu’il est possible d’analyser l’œuvre de Nuno Júdice. Il s’agit de rendre par des mots une représentation visuelle. La poésie ekphrastique dévoile un nouveau regard sur l’objet / tableau, ce qui implique aussi que le poème soit une nouvelle œuvre d’art. C’est comme si le sujet poématique était face à l’image d’un miroir ou d’une peinture existante. L’*ekphrasis* pratiquée par Nuno Júdice est précisément celle que Genette définit de la façon suivante: “une représentation non-verbale (le plus souvent visuelle) que le narrateur convertit en récit en décrivant lui-même cette sorte de document iconographique” (Genette 1972: 241). C’est-à-dire que l’*ekphrasis* donne à voir ce que la peinture ne montre pas. La preuve en est que le poète “lit” les failles du visible.

Nuno Júdice se rapprocherait ainsi, selon nous, du poème ekphrastique le plus marquant du XX^e siècle, “Autoportrait dans un miroir convexe” de John Ashbery. Sa fascination pour l’image picturale est toujours en rapport avec la représentation et la matérialité du signe. Pour lui, il n’y a pas de supériorité du dessin par rapport à l’écriture. Mais il y a, avant tout, une métaréflexion intégrée au poème. C’est ainsi que l’image entre

dans le poème. Ces images sont un code “arbitraire du signe” (Saussure 1981: 100) qui doit prendre en compte les fonctions du langage. La fascination de la poésie pour la peinture et *vice versa* concernera toujours le rapport à la représentation, à l’image et la matérialité du signe. Le poète, lui, va trouver dans la peinture une nouvelle source d’inspiration. Et parce que l’image picturale est “privée de toutes les modalités d’énonciation linguistique, et qui traduisent le point de vue du locuteur sur la réalité. Comment le tableau pourrait-il formuler l’interrogation, l’exclamation (...) ?” (Bergez 2004 : 1947), se demande encore Daniel Bergez. Le poète va donc traduire en code verbal l’image qu’il a vue. L’image ne serait-elle alors qu’une métaphore qui lie les deux arts?

Nuno Júdice, ainsi que beaucoup d’autres poètes, suit la célèbre formule de *L’Art poétique* d’Horace, “*ut pictura poesis*”, (v. 361), “la poésie est comme la peinture”. Cependant, il contredit l’idée de Simonide de Céos (VI-V^e siècle J.-C.), reprise par Plutarque, selon laquelle “La poésie est une peinture parlante et la peinture une poésie muette” (Plutarque 1990: 189). Car l’une des caractéristiques les plus originales de la poésie de Nuno Júdice est le fait que le poète refuse que les images picturales soient vues comme silencieuses ou muettes. Il nous semble illusoire de considérer l’image en termes de silence. Le langage peut être fait de silences. Cela dépend du sens que l’on donne au silence. L’image est dépendante du langage dans la mesure où c’est à travers elle que le poète essaye de traduire l’expérience du regard. Mais la poésie est à tel point réflexive que l’auteur va y intégrer les procédés de la peinture et du dessin, toujours avec son désir de peinture.

Il est aussi important d’affirmer que Nuno Júdice est l’héritier des mouvements portugais de l’avant-garde esthétique qui symbolisent une rupture avec la tradition, notamment Poesia 61 et le baroque d’Ana Hatherly, entre autres. Le poète devient ainsi, selon l’expression d’Ida Ferreira Alves, un “linguiste des images” (Alves 2002: 3-16).

Soulignons que l’*ekphrasis* propose avant tout une nouvelle observation en incitant à la réflexion sur le tableau. James Heffernan met en garde, à juste titre, sur le fait que la transposition intersémiotique est loin de se limiter à une description. Selon lui, “l’*ekphrasis* ne tend jamais à reproduire simplement l’œuvre d’art visuelle par des mots, et c’est pourquoi il n’y a pas de raison d’évaluer la poésie ekphrastique selon le critère de fidélité par rapport à l’œuvre qu’elle représente” (Heffernan 1993: 157). En effet, au long de trente ans

d'écriture, Nuno Júdice invite dans ses poèmes différentes figures de peintres: Nattier, Monet, Manet, Eugène Boudin, Balthus, Josefa d'Óbidos, parmi tant d'autres. Mais il ne s'agit pas d'une pratique d'*ekphrasis* comme exercice de réflexion, loin de là. La description du tableau par des mots n'a pas de raison d'être si ce n'est comme décodification et dialogue à partir du signifiant pictural. Le langage est capable de dénoter les émotions résultant du regard puisque l'image est la "matière-émotion" (Collot 1997) à partir de laquelle travaille le poète pour percer les frontières sémantiques. Il y a une mise en scène des émotions.

Nous rejoignons ici Ulrich Weisstein et ses approches comparatistes et sémiotiques. D'après lui, l'*ekphrasis* se réfère de façon générale aux "œuvres plastiques qui décrivent ou interprètent l'histoire, au lieu d'illustrer simplement le texte; les œuvres littéraires décrivant des œuvres plastiques spécifiques (*ekphrasis*), les œuvres littéraires qui imitent des styles picturaux; des œuvres littéraires qui partagent un thème avec des œuvres plastiques" (Weisstein 1981: 23). Nous faisons nôtres ces propos qui nourrissent notre approche, élargie à celle partagée par le poète pour qui chaque poème est un acte d'interprétation. Mais est-il possible de décrire un tableau sans être tenté de l'interpréter de façon tendancieuse? C'est la question qui se pose lorsqu'on pense à la poésie de Nuno Júdice. Voyons un extrait d'un poème où le poète part d'un tableau existant pour arriver à son propre tableau: "Variações Inglesas de Constable com As Quatro Estações" (Júdice 2007: 119-125). Ce long poème se sert de plusieurs tableaux du peintre paysagiste anglais. En voici le premier fragment:

1

(O Castelo de Hadleigh, esboço em tamanho natural)

Já num esboço a óleo, Constable descrevera a ruína de Hadleigh, (...)
que dominava as colinas de Kent, o Nore e o North Foreland, numa
vista que se estendia até ao mar. O céu é tempestuoso (...)
O oceano, aqui, inclina-se sob a torre que o tempo rompeu,
e insiste em erguer-se, como se a pedra não fosse perecível (...)

Adivinho o vento que atravessa,
de um lado ao outro. Ouço-o, trazendo-o o ruído da rebentação,
com música atormentada, até se lançar contra as árvores (...).

Resta-me esse dobre de finados na minha
cabeça; e eu vou buscá-lo a uma infância de ruas desertas,

casas fechadas com o frio, mãos metidas nas mangas
da camisola, janelas por onde a humidade escorre, num
tédio de tempo que não passa. Então desço à rua até à
curva, sabendo que a estrada me é inacessível. O mundo
não pertence a quem não conhece a linguagem dos deuses;
e resta-lhe sentar-se na aldeia, sabendo
que nenhuma camioneta irá parar por sua causa. O que
esperava? Por quem esperava? Nunca o soube, até entrar
numa torre e avistar, por entre as frestas do muro, a nesga
de uma claridade que nasce do outro lado da ruína, onde
te vejo (...).

À partir de ce poème, nous pouvons considérer le tableau de John Constable comme le texte-source (la toile), tandis que le texte-cible ou langage d'arrivée serait le poème. Les premiers vers restent très proches du tableau; mais, vers la fin, le poète ramène ses propres souvenirs au poème, nous faisant presque oublier l'image de départ: *“Resta-me esse dobre de finados na minha / cabeça; e eu vou buscá-lo a uma infância de ruas desertas, / casas fechadas com o frio, mãos metidas nas mangas / da camisola, janelas por onde a humidade escorre, num / tédio de tempo que não passa”*. Ces vers, qui terminent le premier poème de la série, nous font penser au paysage maritime de l'Algarve en hiver. Et l'allusion aux *“finados”* nous rappelle aussi que l'auteur, dès son enfance, assistait aux veillées des défunts². Ainsi la mer du Nord se confond-elle avec l'Atlantique sud et les ruines de Hadleigh ressemblent-elles peut-être à un village du sud. Ce qui est certain, c'est que le tableau a suscité des émotions profondes et éveillé des souvenirs gardés au fond de la mémoire. L'auteur donne l'impression de ne parler que de John Constable et de son tableau, alors que son discours est fondé sur des éléments extérieurs. À partir de cette interprétation du tableau, le poète a juste choisi de *“traduire”* quelques images en signes verbaux qui lui ont permis d'ouvrir son texte d'arrivée à de nouvelles significations. Pour lui, le texte pictural devient parfois aussi un simple prétexte pour parler d'autre chose. Il y a une tendance du poète à faire plutôt un commentaire de l'œuvre d'art, une interprétation plutôt qu'une description. Et ce, parce que l'espace de reproduction du poème est aussi une fenêtre sur le monde, une réalité hypothétique où l'on passe au-delà du temps figé sur la toile, de la

frontière, de la surface et de la feuille. Puisque le poète va au-delà d'une description minutieuse de l'objet, il donne à voir à travers le verbe. Pour affirmer cela, nous nous appuyons sur les travaux de David Carrier, en particulier son article "Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing". D'après l'auteur,

L'ekphrasis raconte l'histoire représentée en décrivant juste par hasard la composition picturale. [...] *L'ekphrasis* ne relève que sélectivement les détails : l'interprétation se focalise même sur les plus petits points qui peuvent vraiment changer au cours de l'observation du tableau dans sa totalité, quand ils seront analysés. (Carrier 1987 : 21-22)

Et justement, dans la confrontation du pictural et du verbal, on remarque que l'une des spécificités du langage verbal est son aptitude particulière à faire sentir l'ironie, la distance, l'emphase. Ce qui nous paraît important de réaffirmer, c'est que le langage n'est donc pas fermé sur lui-même dans la mesure où il se constitue comme espace de croisement et de références, tel un palimpseste. Sur ce point, nous rejoignons Michel Riffaterre pour qui *l'ekphrasis* sous-entend "qu'il n'y a pas d'imitation mais intertextualité, interprétation du texte du peintre et de l'intertexte par l'écrivain (...)" (Riffaterre 1996: 221). C'est-à-dire que le poète ne donne pas à voir l'objet de départ comme s'il était devant nous, mais il nous fait plutôt participer à la construction d'un discours autour de l'œuvre elle-même. Le poète s'éloigne de ce qu'il regarde. Le poète ekphrastique et le critique qu'est Nuno Júdice forment ainsi l'œil d'un lecteur qu'il souhaite, lui aussi, ekphrastique.

Rappelons tout de même que Nuno Júdice a grandi sous l'égide de maîtres qui, bien avant lui, vont s'intéresser aux relations entre la poésie et la peinture. Herberto Helder, Ruy Belo et Jorge de Sena figurent parmi les poètes portugais qui auront le plus d'importance pour Nuno Júdice. Sans nous attarder, disons que dans ce rapport aux arts et à la forme de représentation de la réalité, Nuno Júdice a été indubitablement influencé par la poésie de Jorge de Sena et, en particulier, par le livre *Metamorfoses* (1963). Dans ce recueil très novateur pour l'époque, le poète se sert de sculptures, de peintures et de photographies comme autant de points de départ pour une reconstruction subjective de l'objet. Un bon exemple est le poème du livre *Metamorfoses* intitulé "O Baloíço" qui reconstruit la peinture de Fragonard³. Et, comme l'a très justement souligné Carlos Seia à propos de Jorge de Sena,

on peut l'appliquer à Nuno Júdice, "*O poeta ecfástico raramente se contenta com uma descrição objectiva do que observa, quando tem a possibilidade de comunicar livremente o seu próprio gosto*" (Ceia 2016: s/p).

Nuno Júdice, depuis son premier livre, *A Noção do Poema* (1972), suit celui qu'il a souvent considéré comme son maître. Comme lui, il ne reproduit pas le visible mais reconstruit des métamorphoses d'un ensemble de signes qui disent le monde. En un sens, le signifiant visuel est aussi important pour le peintre que pour le poète, car ils ont tous deux un rapport au réel. Pour le peintre, c'est la transformation du motif sur la toile. C'est le masque du signifiant qui se sépare mimétiquement sur la toile pour devenir autre chose. Eduardo Lourenço l'exprime en ces termes: "*A pintura é por essência o lugar de metamorfose do visível em outra coisa que o visível e igualmente o lugar em que o visível se deixa de ver*" (Lourenço 1981: 55).

Nuno Júdice développe un jeu baroque où le destinataire doit dévoiler l'énigme de l'image et voir au-delà de l'espace de la feuille. Le poète est loin de l'imitation et cependant très proche d'une écriture symbolique qui parle à tout un chacun, selon son degré d'implication et d'intuition. Le lecteur a le choix de jouer et de voir au-delà de l'œil du créateur et, à partir de ses mots, de reproduire aussi son propre tableau comme artefact littéraire.

Pour conclure, disons que d'après une lecture plus immédiate nous pourrions penser que, selon la tradition de l'*ekphrasis*, les poètes décrivent les œuvres d'art. Or, pour Nuno Júdice, il ne s'agit pas seulement de les décrire, mais davantage d'interagir avec elles, d'une façon mystérieuse et intuitive. Aussi, le poète est-il conscient qu'à chaque fois qu'il contemple une œuvre plastique, celle-ci devient une matière à description, comme il l'affirme lui-même: "*regarder un tableau, c'est comme lire un poème*" (Júdice 2010: 10).

D'une certaine façon, la poésie s'éloigne du réel / toile et redécouvre un autre réel qui prend forme dans le corps du poème. Il s'agit d'une démarche toujours en action, l'*ekphrasis* d'un sujet qui questionne sans cesse le monde par le biais de la peinture. Nuno Júdice n'est-il pas toujours l'enfant émerveillé par l'art? Son *ekphrasis* est celle des possibles. Le poète le dit lui-même: il peut, à partir du langage, réinventer le monde par des combinaisons de mots:

Ao escrever o poema, eu pego nas palavras como as crianças pegam nos cubos, e depois os juntam para formar objectos sempre diferentes, mas partindo sempre da mesma matéria. E o poema é isso: são esses cubos, que são as palavras, que se combinam para produzir objectos novos, que depois serão desmanchados e voltarão a ser reutilizados. (Júdice 2004: 20)

Ainsi, pour Nuno Júdice, chaque geste descriptif correspond à un acte d'interprétation et de création. L'*ekphrasis* fictive pratiquée par Nuno Júdice serait donc une interprétation conceptuelle où le poète se trouve parfois en compétition avec le peintre et l'artiste en général.

BIBLIOGRAPHIE

Alves, Ida Ferreira (2002), "A linguagem da poesia : metáfora e conhecimento", p. 4, in *Terra rouxa e outras terras*, Revista de Estudos Literários, Volume 2, www.uel.br/cch/pos/letras/terraroixa/g_pdf/vol2/V2_IFA.pdf, (accessible en 11/2015).

Aquiem, Michèle (1996), *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de Poche.

Ashbery, John (2004), *Autoportrait dans un miroir convexe*, trad. A. Talvaz, Saint-Pierre-la-Vieille, Atelier La Feugraie.

Avelar, Mário (2006), *Ekprasis: o poeta no atelier do artista*, Lisboa, Edições Cosmos.

Bergez, Daniel (2004), *Littérature et Peinture*, Paris, Armand Colin.

Carrier, David (1987), "Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing", *British Journal of Aesthetics*, vol. 27, n° 1, winter, 20-31.

Ceia, Carlos (coord.), *E-Dicionário de Termos Literários*, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>, (accessible en 11/2016).

- Chantraine, Pierre (1968), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire de mots*, Paris, Klincksieck, tome P.
- Charles-Rober, Leslie (1996), *John Constable, d'après les souvenirs recueillis par C.R.Leslie*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, ENSBA.
- Collot, Michel (1997), *La matière-émotion*, Paris, PUF.
- Floch, Jean-Marie (1982), "Les langages planaires" in Jean-Claude Coquet (dir.), *Sémiotique: L'école de Paris*, Paris, Hachette.
- Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- Heffernan, James (1993), *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- Júdice, Nuno (2000), *Poesia Reunida (1967-2000)*, pref. de Teresa Almeida, Lisboa, Publicações D. Quixote.
- (2004), "A Poesia é um espaço de respiração", entretien avec Filipa Real, *Primeiro de Janeiro*, supplément *Das Artes e das Letras*, 1 de novembro, 20.
- (2007), *O Estado dos Campos*, Lisboa, D. Quixote.
- (2009), "L'image dans la poésie" in Jacqueline Penjon (dir.) *Paysages de la lusophonie – Crepal*, n° 15, Paris, PSN, 161-171.
- (2013), "Viagem ao centro do poema", entretien avec Maria Leonor Nunes, *Jornal de Letras*, 29 de maio a 11 de junho 2013, 10.
- Lourenço, Eduardo (1981), *O Espelho Imaginário: pintura, anti-pintura, não pintura*, Lisboa, IN-CM.
- Pinson, Jean-Claude, (1995), *Habiter en poète*, Seyssel, Champs Vallon.
- Pluchart, François / Jean-Paul Thenot / Françoise Chauveau (2006), *Cent lectures de Marcel Duchamps*, Paris, Yellow Now, 16.
- Plutarque, (1990), *Œuvres morales*, (t.V), 1 partie: Traités 20-22. *La fortune des Romains. - La fortune ou la vertu d'Alexandre. - La gloire des Athéniens*, trad. R. Flacelière et E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres.

Riffaterre, Michel (1994), “L’illusion d’ekphrasis”, *La Pensée et l’Image: signification et figuration dans le texte et la peinture*, Paris, PUV.

Saussure, Ferdinand (1981), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

Shaffer, Diana (1998), “Ekphrasis and the Rhetoric of Viewing in Philostratus's Imaginary Museum”, *Philosophy & Rhetoric*, Vol. 31, 303-16.

Souto, Egídia (2007), “Le musée imaginaire de Nuno Júdice: de la peinture au poème”, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, thèse de Master sous la direction de Mme Catherine Dumas.

-- (2014), *Nuno Júdice ekphrastique : lieux, corps, paysage*, thèse de doctorat, sous la direction de Catherine Dumas, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Weisstein, Ulrich (1981), “Comparing Literature and Art: Current Trends and Prospects Critical Theory and Methodology”, *La littérature et les autres arts*, Actes du IX^e congré de AILC, t. III, Innsbruck, ed. Zoran. Kontantinovic, Steven P. Scher, Ulrich Weisstein, 23-43.

Egídia Souto é doutorada em Literatura e Arte pela Universidade da Sorbonne Nouvelle-Paris 3 e professora associada na mesma universidade. As suas pesquisas dividem-se em diversas áreas entre as quais se destacam: a importância da paisagem como teatro do mundo, passando pelo tema da morte e dos lugares de memória, assim como pela pintura e pela *ekphrasis*. Interessa-se também por arte tribal e tem sido, desde há alguns anos atrás, conferencista no Museu do Quai Branly, no Museu Dapper, Museu do Homem e em outras instituições internacionais. É membro do CREPAL, do CEAUP, e do grupo *Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal*.

NOTES

¹ D'après Fernando J. B. Martinho, "*Tem-se visto na intertextualidade a imagem de marca da literatura contemporânea [...] Basta abirmos o último livro de poemas de Nuno Júdice, e assinalarmos alguns dos títulos ("Vénus Anadiómena", [...] "Arte poética com citação de Hölderlin", "Tempus fugit", [...]), para, de imediato, nos darmos conta da importância do diálogo intertextual na poesia do autor, e não só na sua, evidentemente, mas na de todo um período, através dos meios por que realiza a "múltipla codificação" que caracterizaria a literatura do presente momento (cf. Calinescu, 1987, 285), a alusão, a referência, a citação, a homenagem, operando, para o caso, com o texto literário, o texto pictórico, topoi, os mitos clássicos. Mas, mais do que apontar a intertextualidade como um dos traços dominantes da poesia portuguesa dos últimos décénios, importará destacar que finalidades ela serve, enquanto expressão de um novo relacionamento com a tradição, com as tradições, mais próximas ou afastadas".* Fernando J. B. Martinho, "Depois do Modernismo, o quê? – o caso da poesia portuguesa", *Semear*, Rio de Janeiro, n.º 4, 2000, p. 75. (Accessible sur le web : www.letras.pucRio.br/catedra/revista/4Sem_08.html).

² Nous avons analysé en détail ce poème ekphrastique. Cf. chapitre "Dramaturgie des saisons: dialogue de Nuno Júdice avec les peintres, Casper David Friedrich, Arnold Böcklin et John Constable", p. 335, in Egídia Souto, *Nuno Júdice ekphrastique: lieux, corps, paysage*, thèse de doctorat, sous la direction de Catherine Dumas, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2014.

³ Alexandre Dias Pinto fait une analyse très intéressante de ce poème: "Movimento Pendular: O Balouço de Fragonard", in Centro de Estudos Comparatistas, Faculdades de Letras. In <http://www.portugal.linha.pt/ensaio/en4.html>. (accessible en septembre 2016).