

ANTÓNIO NOBRE : LES INTIMES CONTRAINTES ¹ (QUESTIONS DE MÉTRIQUE)

«... eu compondo estes versos, tu a lel-os,
E ambos scismando na floresta amiga...» ²

Quand on lit António Nobre, l'idée d'une forte composante orale est, je crois, inévitable. À cette oralité éblouissante vient s'ajouter, bien plus naïvement, une idée de spontanéité que la critique souligne souvent.

Mais quand on fréquente la totalité extrêmement riche, complexe, parfois labyrinthique que forment ses manuscrits et ses épreuves typographiques, étapes d'une perfection très longuement travaillée, on commence à s'apercevoir que l'oralité et la spontanéité ne sont que des astucieux effets textuels, des contrepoints, des pôles symétriques, par rapport à une vie minutieusement écrite.

L'ensemble des papiers de Nobre, manuscrits proprement dits, dont plusieurs cahiers et de nombreuses feuilles détachées, plus de trois centaines de lettres et papiers de toute sorte (par exemple, concernant son séjour en tant qu'étudiant à Coimbra, puis à Paris) témoignent que ce poète, dont Fernando Pessoa a dit que la vie n'a jamais été complètement vécue ³, vivait

* Comunicação apresentada no Colóquio *Du Symbolisme au Modernisme au Portugal*, Paris, Março de 1990.

¹ Le jour où j'ai présenté ce texte Dieter Woll m'a, tout naturellement, parlé de R. A. Lawton, que je citais dans mon titre... J'en ai été absolument ébahie: je n'avais pas la moindre idée d'avoir cité qui que ce soit; ayant oublié que la langue de travail était le français, j'avais même choisi comme titre «António Nobre: os íntimos caminhos». Au moment où j'ai dû envoyer le titre, donc le traduire, la seule traduction qui m'a plu était «des intimes contraintes». Au cas où j'aurais été inconsciemment influencée par *Almeida Garret. L'Intime Contrainte*, Paris, Didier, 1966, livre que je ne possède pas mais j'ai lu il y a quelques quinze ans, quand j'étais étudiante, j'aimerais enregistrer ce parcours et remercier son auteur de sa gentille trouvaille.

² NOBRE, António — *Só*, 2.^a ed., Lisboa, Guillard, Aillaud & C.^a, 1898, p. 121.

³ «Para a memória de António Nobre», *A Galera*, n.^o 5 e 6, Fevereiro de 1915.

l'écrit comme passion. Car si le fait de prendre des notes à propos de quoi que ce soit un peu partout (par exemple, sur ses cartes de visite) n'est pas en soi-même étrange, il est, au contraire, assez bizarre de les garder. Cette passion de l'écriture se lie, en dernière analyse, à l'idée même de conserver ⁴: ses photos, son gilet, ses pipes, la feuille de lierre offerte par une fille ou cette autre, de platane, sur laquelle il a mis des impressions de Coimbra. Et, comme on a vu, des tas de papiers.

Considéres comme un tout, ces registres disponibles, très nombreux, parfois hétéroclites ou même inextricables ⁵, proposent une forte idée de cohérence: il s'agit d'un ensemble extrêmement net (bien que lacunaire) des brouillons d'une oeuvre et d'une vie, binôme à frontières assez mouvantes. La vie, on sait à peu près ce qu'elle a été ⁶, bien qu'à tout moment elle s'entremêle d'une oeuvre qui la devance, la compense, la construit en tant que fiction évidente mais bâtie sur des cascades successives de vrai, voire de pièces à conviction ⁷; l'oeuvre, c'est un parcours long et incomplet où le

⁴ Il faut ici faire l'éloge de Augusto Nobre, le frère du poète qui a toujours veillé sur sa vie. C'est fondamentalement à lui que nous devons, après la mort de António, cet héritage physique dont il est question ici.

⁵ Au fait d'avoir été légués par Augusto à plusieurs bibliothèques ou à des amis, ce qui rend évidemment plus difficile une vision d'ensemble, vient se joindre la complexité de nombreux manuscrits (voir à ce propos fig. 1). La Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos, à partir d'ici désignée par B.P.M.M., possède, par exemple, plusieurs cahiers manuscrits dont la numération, ne suivant pas un ordre rigoureusement chronologique (en certains cas, d'ailleurs difficile à établir), ne doit être indiquée qu'à titre d'identification.

⁶ Voir CASTILHO, Guilherme de — *Vida e Obra de António Nobre*, 3.^ª ed., revista e ampliada, Lisboa, Bertrand, 1980; NOBRE, António — *Correspondência*, Org., Introd. e Notas de Guilherme de Castilho, 2.^ª ed., ampliada e revista, Lisboa, INCM, 1982; Prefácio, algumas cartas e notas para o volume «*Cartas e bilhetas-postais a Justino de Montalvão*», em organização por Alberto de Serpa, Separata do «Boletim da B.P.M.M.», n.º 2, s/d; CASTRO, Aníbal Pinto de — *António Nobre, Alberto de Oliveira e o editor França Amado* — *Correspondência inédita*, Separata do «Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra», vol. XXXIV, 2.^ª Parte, Coimbra, 1979; NOBRE, António — *Correspondência com Cândida Ramos*, Leitura, Prefácio e Notas de Mário Cláudio, Manuscritos Inéditos da Biblioteca Pública Municipal do Porto — II Série, Porto, B.P.M.P., 1981; NOBRE, António — *Primeiros Versos e Cartas Inéditas*, Organização de Viale Moutinho, Porto, Editorial Notícias, 1982.

⁷ Nobre souligne lui-même ce curieux contrepoint dans une lettre à Justino de Montalvão, datée de Juillet [1899]: «Deus castigou-me. Quando era feliz e apenas tinha arranhaduras dos 19 anos escrevia os «Males de Anto», exagerando tudo. Agora é que os sinto, depois de os ter expressado em literatura» (*Correspondência*, cit. p. 438). Quant aux pièces à conviction, je choisis un exemple charmant: on ne peut s'empêcher de sourire quand on découvre que le sonnet «Sta Iria», *Só*, 2.^ª ed., p. 141, qui portait cette parenthèse curieuse, apparemment très référentielle «(Que floresceu em Nabancia no seculo VII)» était dans une feuille d'un des cahiers de *Alicerces* (Caderno I) nommé «Santa Cecilia» et portait la parenthèse, très référentielle aussi sans doute, «(À vista d'um quadro de Delarocche)»; en haut de la feuille, l'auteur a ajouté: «Impressionado por um quadro de Joaquim de Araujo. Feitos no parque do Hotel Estefania, em Leça, 1888. Sexto verso emendado por Junqueiro.» Quelles

miracle du *Só*⁸, deux fois accompli⁹, est la résolution brillante d'une équation difficile, jour à jour reprise, d'abord en brouillons plus ou moins refusés, puis en des copies devenant plus propres, un jour enfin en épreuves nombreuses, amoureusement corrigées.

Parmi les mots, phrases, vers, bouts de vers, poèmes plus ou moins achevés, notations de tout type parvenus jusqu'à nous, deux tendances opposées concernant le passage à l'écrit s'esquissent très nettement: d'une part la note isolée, d'autre la présence de la série.

La note peut être très brève (un mot ou un bout de phrase ou de vers, un ou deux vers éventuellement) et souvent elle est exclamative. En ce cas, plutôt que l'émergence d'une donnée objectivée, elle paraît exprimer une pulsion émotive fondamentale. On est en présence du plus pur enthousiasme, synecdoque du lyrisme au sens où Valéry le considérait comme le développement d'une exclamation¹⁰. On éprouve le rare privilège de voir jaillir la poésie dans un état primitif, chaud et assez informe (bien que le fait de parler de phrase exclamative présuppose, évidemment, une forme).

Quant à la série, recouvrant les ensembles les plus variés, elle se trouve aussi un peu partout et témoigne de la recherche systématique d'une forme quelconque, pour simple qu'elle soit, mais disponible pour noter la suite de motifs et/ou de rimes à inclure dans certains poèmes («Antonio», «Purinha» et «Na estrada da Beira», par exemple), l'Index très souvent refait de plusieurs projets de livres, notamment du seul qu'il a cru achevé, *Só*, les gens de lettres à qui l'offrir, à sa parution, plusieurs anedoctes identifiables (par lui), les objets «hérités» (par ses amis à Coimbra), ou les médecins qui ont soigné Anto¹¹.

références croire? Ou plutôt quels effets de réel? (Cette version du poème, d'ailleurs assez proche de la finale, est publiée dans NOBRE, António — *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*, Leitura, prefácios e notas de Mário Cláudio, Lisboa, INCM/Câmara Municipal de Matosinhos, 1983, p. 58). Ajoutons encore une étape de transition au cours de ce procès de référence au fond si fictionnel: dans la 1ère édition de *Só*, p. 102, le titre était simplement «Sta Iria» et la sainte se dorait d'une atmosphère amicalement portugaise. Je transcris le premier tercet, responsable pour ces variations: «Á lua, cantam as aldeãs de Riba-joia, / E ao verem-na passar, phantastica barquinha, / Exclamam todas: «Olha um marmore que aboia!»». Une étude très approfondie de ce poème, accompagnée des *facsimile* des plusieurs autographes disponibles, est faite par DELILLE, Maria Manuela — *A «Santa Iria» de António Nobre ou a nacionalização do motivo de Ofélia*, Sep. de «Biblos», Vol. XLV, Coimbra, 1975.

⁸ Le mot «milagre» est deux fois employé: NEMÉSIO, Vitorino — «O *Só* de António Nobre», in *Despedidas*, 4.^e ed., Pref. de José Pereira de Sampaio (Bruno), Porto, 1945, pp. 179-183; Eduardo Lourenço parle aussi de «milagre» dans «Considerações Finais» de *Sentido e Forma da Poesia Neo-realista*, 2.^e ed., Lisboa, Dom Quixote, 1983, pp. 203-212.

⁹ *Só*, Paris, Léon Vanier, 1892; 2.^e ed., 1898, cit. Note 2.

¹⁰ «Littérature», *Oeuvres*, II, Paris, Gallimard, 1960, p. 549.

¹¹ Voir CASTILHO, Guilherme de — *Alguns inéditos dos Cadernos de António Nobre* — «Diário de Notícias», 14/9/1967, 19/9/1967, 28/9/1967; Id., *Vida e obra...*, cit.; voir aussi *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*, cit. Voir ici p. 168-9 et fig. 9.

La lecture de Nobre nous montrera qu'il s'agit, en fait, de tendances fondamentales dans son oeuvre: une émotion pétillante en quête d'une forme stable, résistante, définitive.

Ensemble à certaines étapes de la production du texte, mais appartenant à un niveau hiérarchique autre, la mémoire des formes poétiques côtoie la série, la croise, la dépasse. On voit ainsi apparaître, à partir d'un vers-phare, isolé, étincelle divine, le choix d'un mètre, sa mémoire, le champ d'altérations (en certains cas, chantier commun des Symbolistes) à engendrer: c'est en effet le plus commun des cas dont un exemple simple pourrait être «Enterro de Ophelia», titré au cours des étapes antérieures «A Morte de Ofelia», où seul le premier vers se maintient intact (sauf la transformation du deuxième point final en points de suspension) jusqu'à la leçon définitive. On est sans doute d'accord avec Nobre sur le fait qu'il n'a jamais hésité à maintenir ce vers magnifique, si typique de son oralité amicale, où une subtile symétrie rythmico-anaphorique s'entremêle à la douce cascade de quatre descentes successives formée par l'intonation:

«Morreu. Vae a dormir, vae a sonhar. Deixal-a!»¹²
 o ó o o o ó / o o o ó o ó

Plus rarement une séquence surgit, brutale ou souple, en quête d'un début et/ou d'un titre qui la couronne. Ici «Purinha» montre une démarche paradigmatique: à un premier brouillon assez instable fait suite un autre commençant avec le fameux début

«O Espírito, a Nuvem, a Sombra, a Chymera,»¹³

qui dictera dorénavant mètre et rimes définitifs. Quant au titre, António Nobre choisira d'abord «Minha Mulher», puis essayera «Senhora Nobre» pour se fixer sur «Purinha», forme féminine d'un adjectif qu'il avait plus d'une fois employé à propos de son ami Alberto de Oliveira: «Purinho». Toutefois, un peu mécontent de cette trouvaille absolument logique par rapport à la suite du poème et à son langage personnel, il essayera de lui ajouter un sous-titre dont les exemples qui suivent, manuscrits sur l'exemplaire de lère édition, corrigée par l'Auteur en vue de la 2ème¹⁴, sont

¹² *Só*, cit., p. 142.

¹³ B.P.M.M., Espólio A.N., Caderno 3, f° 34 et 37.

¹⁴ Biblioteca Pública Municipal do Porto (désignée à partir d'ici par B.P.M.P.), Museu de Autógrafos, [p. 18]. Cet exemplaire, connu couramment par «O *Só* da Purinha», est en effet, extrêmement curieux. Cette identité, commodement non mise en question, vient du fait qu'il porte une dédicace autographe, écrite à l'encre, qui a du être «Á Margarida, glorioza Muza do «*Só*», o seu Poeta, reconhecido Antonio.» Mais quelqu'un a essayé d'effacer cette dédicace ne laissant que la signature. Nous y reviendrons. En haut, Augusto Nobre, au moment d'offrir le

tous rayés: «Ideal d'um decadente», («Ideal fim-de-seculo»), «Ideal d'um Parisienne»), («Sonho d'um Poeta mystico»), «Ideal Christão». Remettant le choix à plus tard, Nobre écrira en haut de la page: «Je vous enverrai plus tard un sous-titre que j'ai pas pu trouver encore», note remplacée par celle-ci: «Je n'enverrai rien. Imprimez «Purinha» tout seulement». Et le titre est resté.

livre à la bibliothèque, a écrit: «A Biblioteca Publica Municipal do Porto of. Aug. Nobre 30-10-34», ce qui n'éclaircit que l'étape finale de l'offre à la bibliothèque. Mais on s'interroge alors: qui a essayé d'effacer cette dédicace? À quoi bon le faire? Et un tas de questions nous sautent aux yeux. Voyons d'abord ce qui fait de cet exemplaire un cas unique. Il s'agit, au départ, d'un exemplaire de la 1ère édition de *Só*. Extrêmement manié, il porte même sur la première page de «Ballada do Caixão» une petite bande de papier collée. Un usage poursuivi, évident, a fait qu'il s'en perde des feuilles. Donc, quelqu'un a collé, pour que le texte soit à peu près complet, plusieurs feuilles d'épreuves (qui ne sont même pas les dernières épreuves). Il s'agit d'un ensemble reconstitué comme un tout mais sans un souci esthétique envers l'exemplaire même. Il s'acharne à conserver fondamentalement tout le texte. Ça et là, on trouve de brefs sauts ou des répétitions. La plupart des pages — soit du livre proprement dit, soit du papier jauni des épreuves de la 1ère édition — portent des corrections autographes, rigoureuses et attentives à plusieurs niveaux, dont le but est clairement la 2ème édition du livre, également préparée en France. Ajoutons, pour une connaissance essentielle de ce précieux exemplaire, d'autres éléments assez significatifs. Heureusement, le livre n'a pas été relié. Sa couverture, en mauvais état, porte l'aspect graphique de la couverture de la 1ère édition, certes, mais encore en épreuves — on y trouve des corrections autographes et elle est faite de papier jauni, fragile. On n'y constate pas le pliage spécifique de la couverture de la 1ère édition. À la fin du volume on trouve (cela fait partie du *corps* du livre) «Taboa» portant au verso l'«Achevé d'imprimer...» en sa forme typographique définitive. Puis, deux pages de garde. Au verso de la première on est surpris par le très curieux poème (?) autographe reproduit fig. 10; la feuille suivante porte au verso le brouillon d'une lettre à la Comtesse de Cascaes, probablement de l'année 1898, époque du séjour de Nobre et de cette famille à Madère. Elle se poursuit au recto. À la fin du volume, le recto de la couverture, absolument détachée à cause de la fragilité du papier et d'un usage intense, porte cette annotation autographe, due sans doute à la typographie «achevé d'Imprimé le avril mil huit cent quatre vingt douze pour Leon Vanier éditeur par Henri Jouve imprimeur a Paris» où, en dehors d'une faute verbale évidente («Imprimé»), on remarque qu'on ne savait pas encore la date exacte où le *Só* serait terminé. Verticalement, bien que rayé, on lit, «Monsieur Nobre 21 rue Valette 21», adresse de l'auteur au moment de la 1ère édition de *Só*. Donc, la couverture est, paraît-il, en épreuves pour l'édition de 1892; par contre, l'intérieur du volume est fait, corrigé, abîmé, restauré et surtout longuement manié.

Et la question de la dédicace prend alors une toute autre allure. Nobre aurait-il en effet offert cet exemplaire à Purinha? J'en doute fort, bien qu'il ne soit pas impossible qu'il le lui ait remis et, qu'au moment de leur rupture, en 1896, elle le lui ait renvoyé. Mais, d'une part, jamais l'existence de cet exemplaire n'est référée dans leur dernière correspondance, en absolu contraste avec les lettres, soigneusement restituées, dont la correspondance parle en détail; et curieusement, ce n'est que très longtemps après, dans une lettre de 10/7/93, que Nobre fait allusion à l'envoi de son livre à Margarida: «Um exemplar será para ti: vê lá! Devias ser a primeira a recebê-lo e és a última...» (*Correspondência*, cit., p. 181); d'autre part, l'usage évident de cet exemplaire témoignerait plutôt de la réalité d'un exemplaire de travail de l'auteur que de celui d'une lectrice, même dévouée; la fin du «namoro» est daté de 1896 et Nobre écrit en 17/7/95 à son frère Augusto qu'il a vendu, avant de quitter Paris, la 2ème édition de *Só* (voir *Correspondência*, cit., p. 254). Or, à ce moment, il a du y laisser le texte de cette 2ème édition et tout porte à croire qu'il serait, pour les poèmes parus en 1892, celui de cet exemplaire. D'autre

Du point de vue strophique, une forme fixe s'impose pendant toute cette vie écrite traversée avec éclat par la strophe et le vers libres: c'est le sonnet. Curieux choix, rigoureux, rigide et court pour qui fera aussi d'inoubliables longs poèmes hérissés de points d'exclamation, où parfois, comme l'a souligné Óscar Lopes, une information (potentielle) se fait presque obséssivement présente ¹⁵.

Le long de sa recherche de l'écriture poétique, António Nobre, bien qu'influencé par différents écrivains en différentes époques, sera surtout fidèle aux intimes contraintes de la fragmentation totalisante (qui ne tait rien, transformant en écriture, quoique fragmentaire, tout enthousiasme ou tout soupir), et de la totalité, image possible de la perfection. Ces tendances, pôles structurants de (son?) discours, se côtoient et se mêlent, par exemple, dans les séries exclamatives, absolument typiques de cet auteur, présentes soit dans les poèmes courts soit dans les plus longs.

Ainsi, parallèlement à des notes isolées ou formant une sorte de pluie visuelle, extrêmement serrée et paraissant anarchique ¹⁶, on trouve le poème qui surgit par surdétermination strophique, de mètre, rime ou série de tout type. Et si les ratures sont ici pertinentes, les blancs le sont davantage. Souvent, même dans le manuscrit apparemment dernier de *Só* (qui sera publié à Paris par Vanier en 1892) on voit dans des poèmes presque prêts un «trou» plus ou

part, la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra possède un exemplaire de la 1ère édition portant la dédicace suivante: «Á Senhora D. Florinda de Cabral Lucena com os meus mais altos respetos Antonio Nobre Pariz, 22 Abril 1892». Tout en consultant les listes de gens à qui offrir *Só*, conservées à la B.P.M.P. (MSER 823), on voit qu'elles sont très différentes. Dans l'une d'elles, plutôt professionnelle, on lit surtout des noms d'hommes, les notables de l'époque; dans une autre, plus brève, plus intime, «Margareth» est le deuxième nom, suivi de celui de sa mère, «Sr.^a D. Florinda». Que s'est-il passé? Le Poète aurait-il offert un exemplaire à Mme de Lucena et un autre à sa fille? L'aurait-il envoyé à Margarida pour un court délai, pour qu'elle le voie la première, après quoi elle le lui aurait rendu? En ce cas, aurait-elle copié la dédicace comme paraît indiquer une petite feuille de bloc — autographe attribué à Purinha — qui a appartenu à Alberto de Serpa (B.P.M.P., MSER 810)? On ne peut, je crois, que formuler des hypothèses. Ce qui me paraît le plus probable est que, corrigeant un premier mouvement d'écriture impulsif et urgent dont on retrouve tant d'exemples dans ses papiers, Nobre ait lui-même effacé cette dédicace (non permise par les codes portugais de l'époque?), ayant conservé cet exemplaire comme son texte de travail. Le fait qu'il ait offert très vite son livre à Mme de Lucena est sûr; le reste est incertain.

La page initiale de «Purinha» qui a été à l'origine de cette note est reproduite dans *Só*, 18.^e ed., Porto, Tavares Martins, 1979. Au moment de la correction des épreuves de cet article, j'ai appris qu'il venait de paraître une édition *facsimile* de cet exemplaire de *Só* (Nobre, António, *Só, Edição chez Léon Vanier, Paris, 1892*, Missão Permanente de Portugal junto da Unesco, Paris, 1992; textes préliminaires de José Augusto Seabra, José Santos Teixeira et Luís Cabral).

¹⁵ «A Oralidade de Nobre», *Modo de ler. Crítica e interpretação literária*/2, 2.^e ed. revista e acrescentada, Porto, Inova, 1972.

¹⁶ Voir fig. 1.

Pios - cipadas que andam - fortissimo magalhães
 Estradas apus seladas toda por uirine m...
 Belia, a vir, nimm "caliad" - Un chozas
 fubito, lio, um, telepamma
 honu, iamento, Patusal - si duas
 Palomas, orn. 6 + antas no atphadest! (vocalizant)
 A ma a ceta nellhnta - Sapatura de s...
 São Romano, vou por uer luas.
 O Paris duido para a vir. Abjeto!
 Voto-me para o lcu, mas nada: as tuas
 Olham-me boncas, no au A + coneto!
 Vento, que rojmas do sud-oste, falla!
 Que i de meu Pai? Honivel! Vou resal.
 Paris. 1891.
 (1 de Fevereiro, 3. Madrugada)

2º Livro. Margaritelli e a
 i lomo para a dlia...
 putes, da...

2º Comento: e de par...
 a ella, onde te...
 do comento para...
 dia...
 a...
 do...
 a...
 a...

Como elle vem! Como elle vem!
 O meu memoria...
 que...

ver. me 22. Gar...
 Como elle vem! Como elle vem!
 O meu memoria...
 que...

Paulo cantae a de...
 a...
 a...

Fig. 1 — Une écriture serrée, parfois inextricable (B.P.M.M., Cademo 3, fo 1)

moins long. C'est le dernier pas à franchir pour que le poème soit prêt, accompli. Parfois, le blanc porte même la marque d'une série à continuer, séquence anaphorique, structurante:

«Olha esse tysico a tossir, à beira mar...
Olha esse que teve Torre de Coral»¹⁷

Dans les deux éditions de *Só* la série anaphorique est un peu amoindrie, le deuxième vers devenant:

«Olha o bébé que teve Torre de coral»¹⁸.

Mais le chemin antérieur, on le trouve souvent comme trace très claire, lisible à différents degrés; dans le plus extrême des cas, la forme, devenue plus décodable à la suite de longs contacts avec l'ensemble des manuscrits, s'impose, sans que le blanc primordial ait pu disparaître. Les feuilles de cahier reproduites figs. 6 et 7¹⁹ montrent sans équivoque l'émergence de la forme sonnet. Choix que sa fortune chez les meilleurs poètes portugais ne justifie aucunement. Par sa brièveté, le sonnet représentait un défi difficile, mais en même temps la sureté séduisante d'une «cage» fermée que ce poète a su, dans les meilleurs moments, rendre très personnelle; «amiga», dirait-il. Plus tard, la préférence pour cette forme sera renforcée par son état de malade, fait qu'il souligne dans une lettre à Antero de Figueiredo²⁰.

La contrainte métrique se lit en toute clarté dans un poème inclus dans un petit cahier de jeunesse où quelques vers, réalisés comme féminins (graves), sont suivis de la notation «agudo», comme s'ils devaient devenir aigus (masculins) (Voir fig. 2). Un examen attentif du brouillon nous fait voir un poème sans un grand intérêt, saturé de Littérature au sens Verlainien du mot et que l'auteur n'a presque pas repris après; cependant, du point de vue de la genèse, l'analyse devient beaucoup plus intéressante. Il s'agit d'un texte évidemment inachevé où un parcours paraît avoir été fait. Je le note dans la version que je crois première, montrant ensuite les corrections qu'il a subies et celles qui ne sont présentes qu'à titre d'hypothèse.

¹⁷ B.P.M.P., Museu de Autógrafos, Manuscrito do *Só*, f° 99. Le même blanc était dans le brouillon du poème, B.P.M.M., Esp. A.N., Cademo 3, f° 57.

¹⁸ 1.^a ed., p. 112; 2.^a ed., p. 103.

¹⁹ B.P.M.M., Esp. A.N., Cademo 5, f° 2v-3 et 10v-11.

²⁰ «Ilha da Madeira, Fevereiro 20 [1898]

Meu caro amigo,

Ameaçou-me na sua carta não me enviar o livro sem receber carta minha — e cumpriu. Gosto muito do cavaco postal e de todos os cavacos, mas um doente nem sempre pode, e um doente como eu, vivendo à mercê de Deus, dos termómetros e dos barómetros. (...) Pouco tenho escrito do meu poema. Sonetos, sim, e bastantes: são composições ligeiras que faço mesmo na cama, luz apagada — ou passeando ao Sol» (*Primeiros Versos e Cartas Inéditas*, cit., pp. 190-1).

[illisible] d'estrellas

1

- 1 Quando rompe a madrugada
- 2 E as aves deixam o ninho
- 3 Eu vou deitar-me sosinho
- 4 Em meu tumulto modesto
- 5 Sae dos labios da alvorada
- 6 Uma alegre cotovia
- 7 Que é como o beijo, e a alegria
- 8 Que tu me atiras num gesto...

2

- 9 E percorre o azul da esphera,
- 10 Colhendo as alvas estrellas,
- 11 Que parecem, todas ellas,
- 12 A semente das campinas...
- 13 E depois que as encarcera
- 14 Na finissima garganta,
- 15 Que tristeza! canta... santa
- 16 Evangelhos e doutrinas...

3

- 17 Canta uma ballada mansa
- 18 Em tua singella alcova...
- 19 Ás vezes, á minha cova
- 20 Chegam sons de canto amigo...
- 21 Eu penso escutar, creança!
- 22 Mystica, profunda, horrenda,
- 23 A trombeta da legenda,
- 24 Á porta do meu jazigo!

4

- 25 E a cotovia formosa
- 26 Vem dar-te as estrellas todas,
- 27 Como um presente de bodas
- 28 No teu collo, esbelto e puro,
- 29 E ao passar, durante o dia,
- 30 N'O collar do seu pescoço
- 31 Todas vão em alvoroço
- 32 Imprimir num beijo os lábios! ²¹

²¹ B.P.M.P., MSER 823, fº 20v et 21.

Variantes:

4 modesto] *omis*

5-8] *omis*

13 E] Mas

13-16] *omis*

17 Canta uma ballada mansa] Poisa na Terra e vae logo] Desce à
Terra e logo vae] Vem à Terra e logo vae

18 Em tua singella] Direitinha à tua

21-24] *omis*

24 Á porta] Nas sombras

26 Vem dar-te] Colloca

28 esbelto e puro] *omis*

29 passar, durante] passares todo

La première partie du titre n'est pas claire; apparemment, un mot débutant par «V», «Vendaval d'» peut-être, a été remplacé par «Noivado d'»; mais ceci n'est pas sûr. Cependant, l'examen direct de ce cahier fait de papier poreux, jauni, très abîmé, fournit des détails pertinents qui nous échappent sur la reproduction. Le texte est tout écrit à l'encre, sauf la substitution de «Mas» à «E» du vers 13: il s'agit donc d'une correction isolée dans le temps, avant ou après les autres. La strophe 4 paraît avoir été écrite avec une encre un peu moins vive, ce qui est renforcé par une évidente différence d'écriture. Nobre doit, donc, avoir copié d'un autre brouillon les trois premières strophes, où l'écriture est plus rapide et sans hésitations; ce n'est que plus tard qu'il a ajouté la dernière, avec une écriture plus verticale et cette encre légèrement plus claire qui a également servi à substituer «Vem» (vers 17) à «Passa», «Nas sombras» à «Á porta» (vers 24); «Colloca» à «Vem dar-te» (vers 26), «passares» à «passar» (vers 29), «N'O» à «O» (vers 30); à inverser l'ordre des vers 30 et 31 et à ajouter six fois l'indication «agudo». Une encre plus sombre et épaisse a servi à faire toutes les corrections des vers 17 et 18, «Poisa na Terra e vae logo», devenu «Desce à Terra e logo vae» et «Direitinha à tua alcova...» au vers 17 et «todo» au vers 29. Mais si cette dernière correction est naturellement postérieure à l'ensemble de la dernière strophe, ainsi que les corrections signalées aux vers 17 et 18, alors «Vem», qui appartient nettement à la dernière version du vers 17, «Vem à Terra e logo vae», bien qu'en apparence contemporain du premier essai de la strophe 4, nécessairement constitue une autre étape d'écriture. Ajoutons encore que les biffures sans alternative enregistrées sont évidemment difficiles à dater: on les sait à peine postérieures au registre de la strophe.

Nous voilà remis à cette curieuse notation hors-texte, ajoutée à la fin de certains vers, «agudo». Pour l'interpréter correctement, il faudra jeter un

coup d'oeil sur la structure strophique du poème. Il s'agissait, au début, de 32 héptasyllabes formant quatre octaves à schéma abbcaddc. La dernière strophe, que nous avons crue plus tardive que les autres, vient sous cet aspect confirmer cette hypothèse: on n'y voit que les rimes plates «todas»/«bodas» et «pescoço»/«alvoroço». Contrairement à ce qui arrive la plupart des fois, où les rimes font surgir le texte, étant donné qu'il n'est pas concevable qu'une seule strophe avec quatre vers blancs vienne briser l'unité du poème, on devine le texte fini en hâte, en attendant encore d'engendrer plusieurs vers. En fait, «agudo» peut seulement se dire du vers 17, dès qu'il a subi les corrections indiquées. Apparaissant à des places fixes dans les strophes en haut, la notation indique des transformations à venir. Je suis convaincue, après avoir envisagé les hypothèses possibles, que la notation du milieu de la strophe était valable pour les deux vers centraux. Ainsi le jeune Nobre aurait pu maintenir le schéma premier, abbcaddc, tout en créant une alternance entre les strophes 1-3, à terminaison aigu/grave et 2-4, à terminaison grave. On peut aussi imaginer que la notation servirait pour la totalité des strophes du poème; elle serait, en ce cas, également compatible avec les formes abbaacca, abbacddc, abbccdda, abbcdeec. Certains de ces schémas, globalement héritiers de la grande aventure de la liberté Romantique, ont été enregistrés par Coimbra Martins comme des réalisations concrètes de ce qu'il a nommé l'octave Romantique par opposition à celle de Camões, abababcc²²; certains d'entre eux s'accordent avec le conseil de Castilho selon lequel «o ouvido approva muito não só que esses dois ramos [da estrofe] rimem um com o outro pelo fim, mas que rimem em agudo»²³. Mais, bien que finement sensible à l'air de son temps, comme il l'a été de toute sa vie, on imagine mal António Nobre à dix-sept ans (époque d'où est daté ce cahier) très attentif aux préceptes d'une métrique normative; à vrai dire, il ne le sera jamais; ce dont ce brouillon témoigne est plutôt l'intime contrainte d'une forme qui s'affirme nette tout en quête d'une plus grande richesse rythmique: ce poème avorté esquisse les chemins innombrables que le poète essaiera, mûris et divers, dans *Só*. Il suffirait d'y relever, par exemple, les procédés, éblouissants de variété et de charme, d'alternance et de répétition.

Que je sache, on ne trouve, dans les papiers de Nobre, qu'une autre leçon de ce même texte. Ou plutôt de ce que l'on peut identifier facilement comme la métamorphose du premier. C'est «Collar d'Astros», le premier poème du manuscrit *As Confissões de Antonio Nobre (1882-1889)*. Bien

²² De Castilho a Pessoa. *Achegas para uma poética histórica portuguesa*, «Bulletin des Études Portugaises», Nova série, tomo XXX, 1969.

²³ *Tractado de Metrificação Portuguesa para em pouco tempo, e até sem mestre, se aprenderem a fazer versos de todas as medidas e composições*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1851, pp. 136-7.

qu'il s'éloigne en certains moments du poème de l'ancien cahier, il est facilement reconnaissable. Je le transcris:

Collar d'Astros

- 1 Quando em Junho, n'este mez,
- 2 A Aurora se ergue da cama,
- 3 Tão cedo (e ninguem na chama!)
- 4 Para a Terra allumiar:

- 5 Mal poiza o pè
- 6 Se n'um bocejo abre a bôcca,
- 7 Logo saè, tontinha e louca
- 8 A cotovia a cantar!

- 9 E precorre todo o cèu,
- 10 Colhendo, às pressas, as estrelas,
- 11 Porque outra maior do que ellas
- 12 Vem atraz com seus clarões:

- 13
- 14 Adentro o seio profundo
- 15 Entorna-as por sobre o Mundo
- 16 Transformadas em canções...

- 17 Desce à Terra e, logo, vae
- 18 Direitinha à tua alcova...
- 19 (Eu, alli, da minha cova
- 20 Vejo tudo, meu amôr!)

- 21 E, n'um longo pio, um ai,
- 22 Bate-te à porta
- 23 Tu, jà sabes, vens abril-a:
- 24 Que infindos beijos, Senhor!

- 25 E eu vejo-a abraçada a ti,
- 26 N'essa caminha de bodas,
- 27 Enfiando as estrelas todas,
- 28 No teu collo, alvo lidaz, ²⁴

Le poème est, à plusieurs niveaux, clairement inachevé, bien qu'il s'agisse d'une copie nette. D'abord, remarquons que ce manuscrit est un ensemble de feuilles doubles (en certains cas, exceptionnels, simples) non reliées et dont la foliotation ne vient pas de l'Auteur. Et comme la 7ème strophe coïncide avec la fin d'une feuille simple, on pourrait penser que

²⁴ B.P.M.P., Museu de Autógrafos, *As Confissões*, f° 1.

l'autre moitié aurait été perdue. Hypothèse impossible car au verso de cette feuille on trouve le titre «À Beira-Mar» occupant exactement le centre. Il faut donc conclure que le poète n'a pas voulu finir le poème; d'ailleurs, l'extrait qui nous est parvenu est aussi nettement incomplet à l'intérieur: les vers 5 et 22 ne sont écrits qu'à demi et le vers 13 (hypothétiquement nécessaire par surdétermination strophique) manque absolument. Toutefois, ce dont nous disposons se révèle important par rapport aux questions tâtonnées lors des moments antérieurs de la genèse. Le mètre est resté le même. Les octaves sont apparemment devenues de simples quatrains (il y a un trait horizontal soulignant la division strophique); mais ce qui est curieux est qu'il s'agit en quelque sorte de faux quatrains où subsiste le désir d'obtenir des suites de vers rimés selon la séquence: aigu, grave, grave, aigu, aigu, grave, grave, aigu. Nous voilà renvoyés à la structure de l'octave romantique, le schéma proposé étant nettement abbcaddc. Intime et embarrassante (?) contrainte par rapport à des métamorphoses sémantiquement très floues. Heureusement, peut-être, par rapport à d'autres chemins brillamment essayés plus tard, ce texte assez académique est, encore une fois, avorté.

L'étude des poèmes de Nobre, le long de sa genèse, montre que c'est une forte contrainte rythmique qui sélectionne les corrections visibles. Elles se font dans le mètre d'origine, parfois par des séquences sémantiquement proches, parfois assez éloignées mais rythmiquement équivalentes. «Ao Alberto», le célèbre poème dédié à son ami Alberto de Oliveira, supprimé à la 2ème édition du *Só*, nous servira ici d'exemple. Une feuille de cahier, datée de «Pariz. 1891. (Por uma noite de inverno)» a conservé jusqu'à nos jours celles qui sont sans doute les premières versions connues de ce sonnet. Je passe, pour ne pas trop m'allonger, sur les deux premières tentatives, trop distinctes pour être utiles sur ce point. Ce n'est qu'à partir de la troisième que le poème approche sa forme finale. Le 2ème tercet, absolument remanié, y paraît:

«Quando eu for morto já, horas calladas,
Aos teus filhinhos dil-as, à lareira,
Para eu ouvir de là: «Era uma vez...»» 25

puis avec ces corrections

«E quando morto eu for, noites de inverno,
Aos teus filhinhos dil-as, à lareira,
Que eu ouvirei de là: «Era uma vez...»» 26

²⁵ B.P.M.M., Esp. A.N., Caderno 3, f° 13.

²⁶ *Ibid.*

À gauche, Nobre enregistre une autre possibilité, tout en écrivant «ou:» au-dessus:

«Quando fôr velho jà, noites de inverno,
Aos meus filhinhos, junto da lareira,
Hei-de contar ainda: «Era uma vez...»²⁷

Le manuscrit final du *Só* refait ainsi le tercet:

«Quando eu fôr morto jà, noites de inverno,
Aos teus filhinhos, lê-as à lareira
Para eu ouvir de là:«Era uma vez...²⁸

Sur des épreuves typographiques on trouve, enfin, la forme toute proche de celle de la lère édition:

«Quando eu for morto já, noites de inverno,
Aos teus filhinhos, conta-as á lareira
Para eu ouvir de là:
«Era uma vez...²⁹

Mais la B.P.M.P. possède un autographe de «Antonio» dont la marge gauche est toute remplie par une lettre à Alberto, à qui il envoyait ce poème aussi bien que «St. Alberto», entre autres. Il note en haut de la page: «No «St. Alberto» talvez tire / «entre filhinhos». É íntimo de mais. Porei «entre soluços»³⁰. Ce qui fait penser qu'il y a eu, du moins, un autre autographe où le 13ème vers commençait par «Entre filhinhos». À moins que Nobre ne se soit trompé, ce qui est très difficile à croire. Car ce qui reste évident le long de ce parcours est que les successives variantes, même si elles s'éloignent du point de vue du sens («aos teus»/«entre» et surtout «filhinhos»/ «soluços») ont un profil rythmiquement semblable. Représentant les accents principaux par *Ó* et les secondaires par *ó* on pourrait l'indiquer de la façon suivante:

o o o ó o Ó ó o o Ó
o o o ó o Ó o o o Ó
o o o ó o Ó ó o o Ó

Donc, bien qu'ils puissent avoir éventuellement un autre accent secondaire, les vers analysés remplissent cette suite de décasyllabes héroïques et accentués aussi aux 4ème (v. 12, 13, 14) et 7ème (v. 12 et 14) syllabes à une seule exception, «Aos meus filhinhos, junto da lareira», précisément issue du

²⁷ *Ibid.*

²⁸ B.P.M.P., Museu de Autógrafos, Manuscrito do *Só*, fº 35.

²⁹ B.P.M.P., MSER 827, p. 40.

³⁰ B.P.M.P., Museu de Autógrafos, Autógrafo de «António», fº 1.

III

O Rheno tem cantigas de ceifeiras
 E chorado junto as cathedras antigas...
 Na lá no fundo crystallinas eiras
 Orde barbaem fannosas capangas.
 Os seus labios ^{uniram} ~~mostram~~ das rochas
 Posto ~~de~~ ^{supercega} ~~no~~ das solidas anexas
 E os seu edullis e feitos das entras
 Que ellas ~~tem~~ ^{tem} ~~em~~ ^{em} ~~seu~~ ^{seu} ~~ter~~ ^{ter} ~~de~~ ^{de} ~~deus~~ ^{deus}!
~~Machada~~ ~~ambos~~ ~~a~~ ~~pregosa~~ ~~branca~~
~~de~~ ~~o~~ ~~seco~~ ~~,~~ ~~dul~~ ~~rissem~~ ~~crena~~
 Na rocha virginal das laranjeiras
 Com ellas ~~se~~ ~~o~~ ~~montalans~~ ~~em~~ ~~o~~ ~~te~~
 De se aprender ~~os~~ ~~montes~~ ~~leitos~~
 De se ~~em~~ ~~junto~~ ~~as~~ ~~leis~~ ~~os~~ ~~trav~~ ~~cabos~~
 E trepeta ~~o~~ ~~montes~~ ~~os~~ ~~uniram~~ ~~das~~ ~~inbellis~~
 O unem ~~os~~ ~~montes~~ ~~os~~ ~~plis~~ ~~dos~~ ~~trav~~ ~~cabos~~
 Que o Rheno tem cantigas de ceifeiras

Fig. 3 — «O Rheno tem cantigas de ceifeiras» [A] (B.P.M.P., MSER 813, fo 6)

seul exemple que l'auteur avait écrit comme alternative et non pas comme correction. En fait, il serait plutôt du type

o o o Ó o ó o o o Ó

Mais je ne suis pas sûre que la pression métrique ne le transforme dans une sorte de décasyllabe héroïque ou de compromis entre les deux types.

Cette variation à l'intérieur du décasyllabe est absolument naturelle chez quelqu'un qui, menant à des hauteurs uniques une tâche assumée par sa génération, a accompli un profond travail d'altérations rythmiques soit à l'intérieur des mètres réguliers, plus ou moins anciens dans une tradition qui les sacrait presque, soit hors de ceux-ci, tout en inaugurant les nouveaux sentiers du vers libre. En fin de compte, le principe de la primauté du rythme, brillamment énoncé comme structurant dans le texte poétique par Iuri Lotman³¹, n'en sort qu'incessamment confirmé.

Suivons maintenant le parcours d'un autre poème, exemple simple, pas très connu et séduisant à la fois. Il s'agit de «Os rios», publié par *A Águia*³² dans un ensemble d'inédits, et inclus dans le livre posthume *Primeiros Versos*³³. C'est un poème de jeunesse (1884) que l'auteur a mûri assez longuement; jusqu'à une certaine époque, il pensait l'inclure dans *Só*, comme le montre la présence du titre dans les projets de Table du livre. Ce qui représente de sa part une évaluation implicite mais très favorable. Je transcris les trois versions autographes disponibles, que je nommerai A (voir fig. 3), B (voir fig. 4) et C (voir fig. 5):

A

- 1 O Rheno tem cantigas de ceifeiras
- 2 Chorando junto ás cathedraes antigas...
- 3 Ha lá no fundo crystallinas eiras
- 4 Onde bailam formosas raparigas:
- 5 Os teus labios vieram das roseiras
- 6 Que crescem lá nas solidões amigas
- 7 E o teu cabelo é feito das estrigas
- 8 Que ellas tecem — oh! virgens tecedeiras!
- 9 Na rama virginal das lorangeiras
- 10 E se a desprender pelas noites belas
- 11 Deixa que eu junte aos teus os meus cabelos
- 12 Repete o [illisible] os versos das estrelas
- 13 E vem comigo, flor dos meus anellos
- 14 Que o Rheno tem cantigas de ceifeiras³⁴

³¹ *A Estrutura do Texto Artístico*, Lisboa, Estampa, 1978.

³² N.º 10, 1.ª série, 1911.

³³ 1.ª ed., Porto, 1921, [p. 127].

³⁴ B.P.M.P., MSER 813, fº 6.

Felis no Porto, 1884. Imaginam-se, as occulta. 35

Os rios

Os rios têm cantigas de ceifeiras,
Balladas esquisitas e formosas.
Ha lá no fundo cristallinas eiras,
Onde bailam creanças vaprosas.

De noite, pelas horas religiosas,
Os rios têm cantigas de ceifeiras,
E as veem - nos - passar, dizem as vees,
Aqua que vem de terras estrangeiras.

Atentando como enormes esqueletos,
Cobrem o rio as ancores, Hamletos,
E' uma postura, extractica e sibite.

E a ha cheia de discussa e mania
Que boiando, boiando a' terra da bina
Como Opelia nas aguas da corrente.

Fig. 4 — Os rios [B] (B.P.M.M., Caderno I, nº 35)

Inutile de vouloir établir cette étape en toute sûreté. Nous travaillons ici sur une feuille de ce même cahier de jeunesse d'où nous avons extrait «.....d'estrellas». La feuille est si abîmée qu'on ne peut pas voir la fin de certains vers, c'est-à-dire leur ponctuation. Tout le poème a été écrit, souvent corrigé au crayon; pis encore, l'usage de la gomme a rendu le papier sale et sombre, ce qui augmente la difficulté de la lecture; d'autre part, si on le replace dans l'ensemble qu'un long travail de patience finit par proposer à nos yeux, on comprend qu'il est le troisième d'une série de six sonnets suivis, écrits avec le même crayon; ils n'avaient d'abord qu'un titre d'ensemble, «Noite escura de alma» sous lequel ils se succédaient rigoureusement numérotés de I à VI; en certains cas, un titre a été plus tard ajouté. Certains d'entre eux ne présentent presque pas de ratures, tandis que d'autres sont incessamment remaniés. Ce qui est absolument sûr, c'est qu'il s'agit d'une suite de sonnets, homogène de ce point de vue: Nobre y essayait d'en faire une forme circulaire en reprenant comme 14ème le premier vers de chaque sonnet ³⁵.

Cela nous permet d'établir le dernier vers de cette version comme assez sûr à l'époque. Car le poème se divise, en fait, en deux parties très nettes, de ce point de vue: tandis que les quatrains peuvent être établis sans problème, les tercets se montrent *in fieri*; la leçon qui me paraît dernière ne fait d'ailleurs pas un tout cohérent. Je n'enregistre pas ici toutes les variantes parce que, pour les tercets, je me suis contentée d'assembler les formes non refusées. Je crois que le vers 9 est le reste (à remanier, évidemment) d'une forme antérieure des tercets, que je transcris:

- 9 Molhada ainda a preciosa trança
- 10 Foste-a seccar, dulcissima creança!
- 11 Na rama virginal das lorangeiras
- 12 Deixa que eu junte aos teus os meus cabelos
- 13 E vem comigo, flor dos meus anhelos
- 14 Que o Rheno tem cantigas de ceifeiras ³⁶

Passons maintenant à la version B pour qu'ensuite on puisse les comparer.

B
Os rios

- 1 Os rios têm cantigas de ceifeiras,
- 2 Balladas exquisitas e formosas...
- 3 Ha là no fundo cristallinas eiras,
- 4 Onde bailam creanças vaporosas.

³⁵ Ce schéma circulaire lui était sans doute sympathique. Voir dans *Alicerces*, cit., «Contemplativa», p. 25; «Aerolithos», p. 30; «Os Miosotis», p. 67 (B.P.M.M., Esp. A.N., Cademo 1, f° 10, 13v et 45v).

³⁶ B.P.M.P., MSER 813, f° 6.

VERA VOUGA

- 5 De noite, pelas horas religiosas,
6 Os rios têm cantigas de ceifeiras,
7 E ao verem-nos passar, dizem as rosas
8 Agua que vem de terras estrangeiras!
- 9 No entanto, como enormes esqueletos,
10 Cobrem o rio as arvores, Hamletos,
11 N'uma postura, exactica e silente...
- 12 E a lua cheia de doçura e magua
13 Vae boiando, boiando à tona da agua
14 Como Ofelia nas aguas da corrente... 37

Aucun doute cette fois-ci; hors les deux petites taches d'encre du titre et du dernier vers, c'est une copie propre et en principe définitive que cet autre cahier met sous nos yeux; c'est d'ailleurs ce texte que publiera *A Águia* avec des oscillations orthographiques:

- 1 têm] têm
3 cristallinas] christallinas
6 têm] têm
8 vem] vêm
9 entanto] emtanto
14 Ofelia] Ophelia

Repris dans *Primeiros Versos*, le sonnet aura comme principale différence le 2ème tercet:

- 12 E a lua vae boiando, á tona da agoa,
13 Gemea do amor, dos seculos, da magoa,
14 Como Ophelia nas agoas da corrente! 38

Je n'ai pas pu établir sur quoi se base cette leçon. En tout cas, bien qu'on puisse toujours imaginer l'existence de manuscrits introuvables, je soulignerai que les livres posthumes de Nobre, *Primeiros Versos* e *Despedidas*, posent beaucoup de problèmes à ce niveau. Problèmes trop longs pour essayer de les résoudre ici. Revenons donc aux auto-graphes A et B.

La question qui se pose d'emblée, essentielle par rapport à deux manuscrits très différents, est celle-ci: comment sait-on qu'il s'agit du même

³⁷ B.P.M.M., Esp. A.N., Caderno 1, fº 35.

³⁸ Cit., [p. 127].

poème? Il faut le dire en toute franchise: c'est tout d'abord un fait d'intuition et de mémoire. Connaissant presque par coeur «Os rios» j'ai reconnu, dès son début, ce texte, bien avant que j'en aie eu pleinement conscience. Cette identification immédiate d'une même matrice textuelle provient d'éléments objectifs présents au premier quatrain. En fait, les deux vers les plus beaux de B, vers noyaux du poème au niveau d'une analyse qui ignore toute genèse, se sont conservés presque intacts dès A. Je parle évidemment du vers 3, «Ha lá no fundo cristallinas eiras» et surtout du vers 1, marche d'accès incomparable à deux univers différents mais également séducteurs. Dans les deux cas il rayonne autour de ce pivot éblouissant — «tem» — qui instaure pour tout le sonnet, à partir de l'affirmation sereinement inadéquate qu'il énonce, un monde réinventé où la parole poétique est loi de vérité et vraisemblable.

Il est probable qu'à partir de là on commence à mettre en valeur les différences. «A» était un texte bien plus léger et en un certain sens exotique; d'un exotisme spatio-temporel assez tempéré où le charme d'un ailleurs européen («O Rheno»; «cathedraes») se mêlait avec bonheur à la *saudade* d'un temps passé («antigas»); puis on voyait l'auteur s'éloigner un peu de ce terrain «cathedralesco»³⁹ pour décrire les blondeurs «amigas» de «raparigas» — «estrigas»... «B» se déploie en tant qu'atmosphère plus grave et méditative même à travers la «noite, pelas horas religiosas»; par opposition à «A», ici c'est un ailleurs absolument littéraire («Ofelia») qui fait cristalliser le paysage. Mais, du point de vue sémantique, il faut quand même signaler la présence de motifs communs, très récurrents chez António Nobre: l'eau comme mobilité, mémoire et illumination, les filles (parfois des moissonneuses) qui passent⁴⁰; une possibilité latente de reconstruire des antinomies cristallisés (qui le fait, par exemple, noter sur un de ses cahiers:

«Rios — estradas que andam
estradas — águas geladas»).⁴¹

À partir de là, «A» et «B» se ressemblent davantage. En effet les divergences s'accroissent à partir des tercets, qui sont curieusement commencés en «B» par une concessive («No entanto») qui les sépare, pour ainsi dire, des quatrains. Alors on se rappelle que «A», parfaitement lisible en ce qui concernait les quatrains, devenait plutôt mouvance précisément à partir des tercets. Et de la sorte nous voilà replongés dans la trame insidieuse de la forme d'où, à vrai dire, nous n'étions jamais sortis. Certains aspects

³⁹ Adjectif employé par António Nobre dans Caderno 3, cit., f° 7.

⁴⁰ Voir, par exemple, les sonnets «Sta Iria», «Enterro de Ofélia» et «Ó virgens que passais ao sol poente» de Só.

⁴¹ B.P.M.M., Esp. A.N., Caderno 3, f° 1; voir Fig. 1.

sont maintenant tout à fait clairs: le Rhin devient les fleuves, oui, mais surtout «O Rheno» devient «Os rios» par équivalence rythmico-syntactique et de paronomase; le vers 4 maintient aussi une équivalence du même type («Onde bailam» + Sn); chaque vers, formant un tout sans aucun enjambement, garde, par rapport aux autres, une assez grande indépendance — sa mobilité s'en accroît et l'idée même de vers en sort soulignée; lecteur lucide de lui-même, Nobre a conservé, comme on l'a vu, les deux vers fondateurs du poème (1 et 3); une fois libéré de cette série avortée⁴² de l'année 84 où le sonnet se faisait circulaire, séduit par la beauté irrécusable du premier vers, il soulignera sa séduction en le répétant avec liberté, sans place fixe: on le retrouve comme vers 6.

La leçon C pose un problème que je dirais exceptionnel chez Nobre: il a changé de mètre. Sur le manuscrit *As Confissões*, cité à propos de «Collar D'Astros» (voir note 24), on lit ce qui est la première (ou la seule? page) du poème. La majeure partie du manuscrit est constituée par des feuilles doubles détachées, mais celle-ci, exceptionnelle, est simple; à première vue, on pourrait penser que sa moitié aurait été coupée par l'Auteur ou quelqu'un d'autre. Un doute qui paraît ancien: le même crayon bleu qui a signalé la feuille avec une croix, désignant sans doute un texte inédit, l'a aussi marquée, en bas, d'un point d'interrogation. Mais pourquoi, alors, la feuille serait blanche au verso? Pourquoi ne pas y avoir conclu le texte? D'abord, plusieurs surfaces blanches (places disponibles pour une écriture à venir)

⁴² Dans Cademo 1, appartenant à la B.P.M.M., on trouve aisément la trace d'autres séries avortées. Je les signale dans l'édition de Mário Cláudio, *Alicerces*, cit., tout en indiquant entre parenthèses la foliotation du cahier; pp. 88-90 (f° 68-68a v), ayant comme épigraphe «A morte e o convento nunca restituem o que lhes foi confiado. Proverbio allemão», on prend contact avec la série suivante: «I — A freira» (11 vers), «II — No convento» (5 vers), «III — Altas horas» (1 vers), «IV — Quando morreres» (0 vers). Ce projet a donc été abandonné par la suite. Pp. 81-82 (f° 61-62) on trouve encore un cas plus clair. Une série titrée «Em Leça» était constituée par ce «Prologo»: «Cheguei ha quasi um mez do porto. — Vinha sem forças, abatido, / Julguei, até, que estava morto... / Mas, hoje, forte, / Com mais vigor meu buço aponta / E meus pulmões vomitam fogo: / É que eu tomei, à minha conta, / A Caça, o Banho, a Pesca, o Jogo!»; les médicaments référés constituaient, par l'ordre indiqué, les sousdivisions (en ce cas non numérotées) du poème, à savoir: «A Caça» (0 vers), «O Banho» (8 vers), «A Pesca» (0 vers), «O Jogo» (8 vers); enfin, l'«Epilogo» concluait: «E, ó medicina portugeza! / Ficar-nos-ha, embora cáias, / Um bom doutor, — a natureza, / E um bom remedio, — o ar das praias!». Dans le Cademo 7, f° 40 et 37, à la même bibliothèque, on voit, par analogie avec «Carta a Manuel» de Sô, une série de *Cartas*, à peine esquissée par des titres ou un fragment de poème: «Cartas a Alphonse»; «Cartas a Georges // Coimbra, vinte e trez. Penedo da Saudade. / Pedes-me versos?». La lère feuille d'un autre cahier, Cademo 3, verso de la couverture, montre en haut, à droite, la notation «Carta a Georges»; cette lettre dont nous trouvons encore le titre dans un projet de *Taboa* contenu dans ce cahier, corrigé par un autre à la feuille suivante où «Georges» est rayé et remplacé par «Manuel», deviendra donc la célèbre «Carta a Manuel» (voir *Taboas* f° 66-68); Georges sera, cependant, l'interlocuteur d'un autre poème également célèbre, «Lusitânia no Bairro Latino».



OS RIOS

Os rios tem, ao mar, cantigas magnadas,
 De contos de crias, trovos de enanleiras:
 Não que eu sei que no fundo ha crystallinas rias,
 Onde bailam as luz raporigas sagradas.

Le site, às horas, virginas, e antepiladas,
~~passa~~ ~~passando~~ / passando a galope, às raias...
 Aguas que vêm d'Além, de trovos estrangeiras,
 Aguas que vêm d'Além para as vitras calçadas!

?...

Fig. 5 — Os rios [C] (B.P.M.P., As Confissões, Museu de Autógrafos, nº 17)

parèment ce manuscrit. S'agissant d'une feuille simple, rien n'empêche que ce sonnet, comme la plupart des sonnets du manuscrit, ne commence par les quatrains au verso d'une feuille pour être conclu par les tercets placés au recto de la feuille suivante. La feuille étant, comme on a vu, simple, rien ne prouve que ce que nous prenons par le recto ne soit le verso. Vers la fin du manuscrit on trouvera les traces d'un autre sonnet également incomplet mais en état pour ainsi dire symétrique par rapport à «Os Rios»: au verso d'une feuille le titre «Soneto à Lua»; rien de plus; au recto de la feuille suivante la fin du poème, c'est-à-dire, les tercets.

Si ces accidents matériels ne se sont pas produits, Nobre n'a simplement pas eu la patience d'insister sur cette altération de mètre qui allonge et alourdit le poème. Je transcris la leçon C:

C

Os Rios

- 1 Os rios tem, ao luar, cantigas maguadas,
- 2 Descantes de serões, trovas de serandeiras:
- 3 Não que eu sei que no fundo ha crystallinas eiras,
- 4 Onde bailam ao luar raparigas sagradas.

- 5 De noite, às horas, virginaes, sanctificadas,
- 6 Oiço-as cantar, passando a galope, às carreiras...
- 7 Aguas que vêm d'Alèm, de terras estrangeiras,
- 8 Aguas que vêm d'alem para as outras salgadas! ⁴³

Cette altération, en faveur d'un mètre qu'il maîtrisait à l'époque, en un certain sens devenu à la mode, n'apporte rien de nouveau au poème. On regrette sa mesure essentielle qui s'allonge ici au prix de répétitions (anaphores des vers 7 et 8) ou d'ajouts de mots rythmiquement nécessaires comme «Não que eu sei» au vers 3. Si Nobre a maintenu le noyau lumineux du début «Os rios tem (...) cantigas» et du vers 3 «no fundo (...) crystallinas eiras», il paraît avoir abandonné cette ancienne et lucide idée de répéter le premier vers. Et quelle différence! Relisons le 2ème quatrain. Sans cette gravitation autour d'un soleil mystérieusement délicat, le poème perd en partie son charme. Peut-être Nobre s'en est-il rendu compte, l'ayant laissé énigmatiquement réduit aux deux quatrains.

Mais la marée de la forme, entre torrent et cristal, nous emporte vers d'autres *loci*. Vers celui du vers dit libre que António Nobre tâtait comme ravi dans «Purinha» et «Lusitânia no Bairro Latino». On voit que, dans ces

⁴³ B.P.M.P., Museu de Autógrafos, *As Confissões*, f^o 17.

1
Fracos, meus fracos! eis abri-me a porta
Abri-me a porta que eu pretendo bater!
Eu, tuas e alguma vez a que eu de minha
foi o vos padrinhos, não padrinhos de agora!

Conjuntos e estúpidos a purgar.
Le vai padrinho em a padrinhos curar!
Porde-me, meus irmãos! ficos e amica,
e espomei, espomei (que leu que fica!)
A quem não... que me dá... mais de agora...

Combra, 1893.

3
Cain da Folha

Quando meo meo cobri meo esta
F-e-chou-me o olho e compo-me o leito.
Quanto, segundo, (o meo em eu meo)
Eu me foira meo para o ló-l-pato.

Le meo que me taca bon meo
O tempo compo com meo
O eu teu pelij por meo, sto, pto
Hu de meo, pto, que meo pto.

H-e com pto meo! Me de q pto meo
Da pto de meo, meo) do xpo, meo,
pcto de meo, que meo meo?

Amo, meo de meo em o meo
O pto meo, que meo meo
O a pto meo, o meo meo

Combra, Dec. 1893.
O meo como meo

Fig. 6 — Un sonnet complet et un sonnet *in fieri* (B.P.M.M., Caderno 5, f° 2v-3)

Tout s'aggrave

Tout s'aggrave de suite pour nous!

u al puer time

Cirbon, Paris 1878

11

Not long a note can come or remain
 his entire part in grand page
 — Val - u e tann e
 Tach Naze

Pedi - to a pe, l'abon' mid - to a pag

Cirbon, Paris 1878

Fig. 7 — Deux sonnets *in fieri* (B.P.M.M., Cademo 5, f° 10-11)

poèmes, souvent un vers assez court suit un vers long, créant de la sorte un certain type d'alternance très personnel. Et comme à partir de la brillante analyse de Lindley Cintra nous savons que, peut-être aussi par l'influence d'autres poètes, mais surtout par des contraintes toutes intimes, dans la poésie de Nobre s'affirme «o predomínio de versos divididos em grupos rítmicos de 4 sílabas»⁴⁴ nous trouverons absolument naturel de voir que les plus remarquables vers courts des poèmes indiqués sont précisément la plupart des fois des tétrasyllabes. C'est le cas de

«Torre sem par!»
 «Que extranho é!»
 «Que triste fado!»
 «Olha, acolá!»
 «O caçador!»
 «Ora pro nobis!»
 «Maim de Jesus!»
 «Bamos em paz!»
 «Bamos com Deus!»
 «E procissões!»
 «Toca a bailar!»
 «Que hão de gostar!»
 «Vêm a suar:»
 «Clama um ceguinho:»
 «Que ser ceguinho!»⁴⁵

et de

«O nosso lar!»⁴⁶

Or cette mise en évidence me paraît confirmée par une analyse de quelques autographes non inclus dans *Só*, bien qu'appartenant *grosso modo* à la même époque, fondamentale dans son oeuvre, du début de son séjour à Paris. En fait, ces brouillons en vers libre contiennent plusieurs tétrasyllabes se terminant même, en certains cas, par les rimes des vers cités ci-dessus. Les principaux exemples sont encore des essais pour «Lusitânia no Bairro Latino» et «Purinha»; les autres appartiennent à d'autres textes dont un dialogue en français entre une Nonne et un Barde; les deux derniers sont

⁴⁴ *A propósito do Centenário de António Nobre: o decassílabo, o alexandrino e o verso livre no «Só» (ensaio sobre versificação e ritmo)*, «Brotéria», vol. LXXXVI, Lisboa, 1968, p. 178; cette analyse reprend une partie significative de *O Ritmo na Poesia de António Nobre*, Dissertação de Licenciatura em Filologia Românica, Lisboa, 1946. Sur la question des influences voir CARVALHO, Amorim de — *Guerra Junqueiro e a sua Obra Poética*, Porto, 1945.

⁴⁵ «Lusitânia no Bairro Latino», *Só*, 2.^ª ed., cit., pp. 25-35.

⁴⁶ «Purinha», *Ibid.*, p. 42.

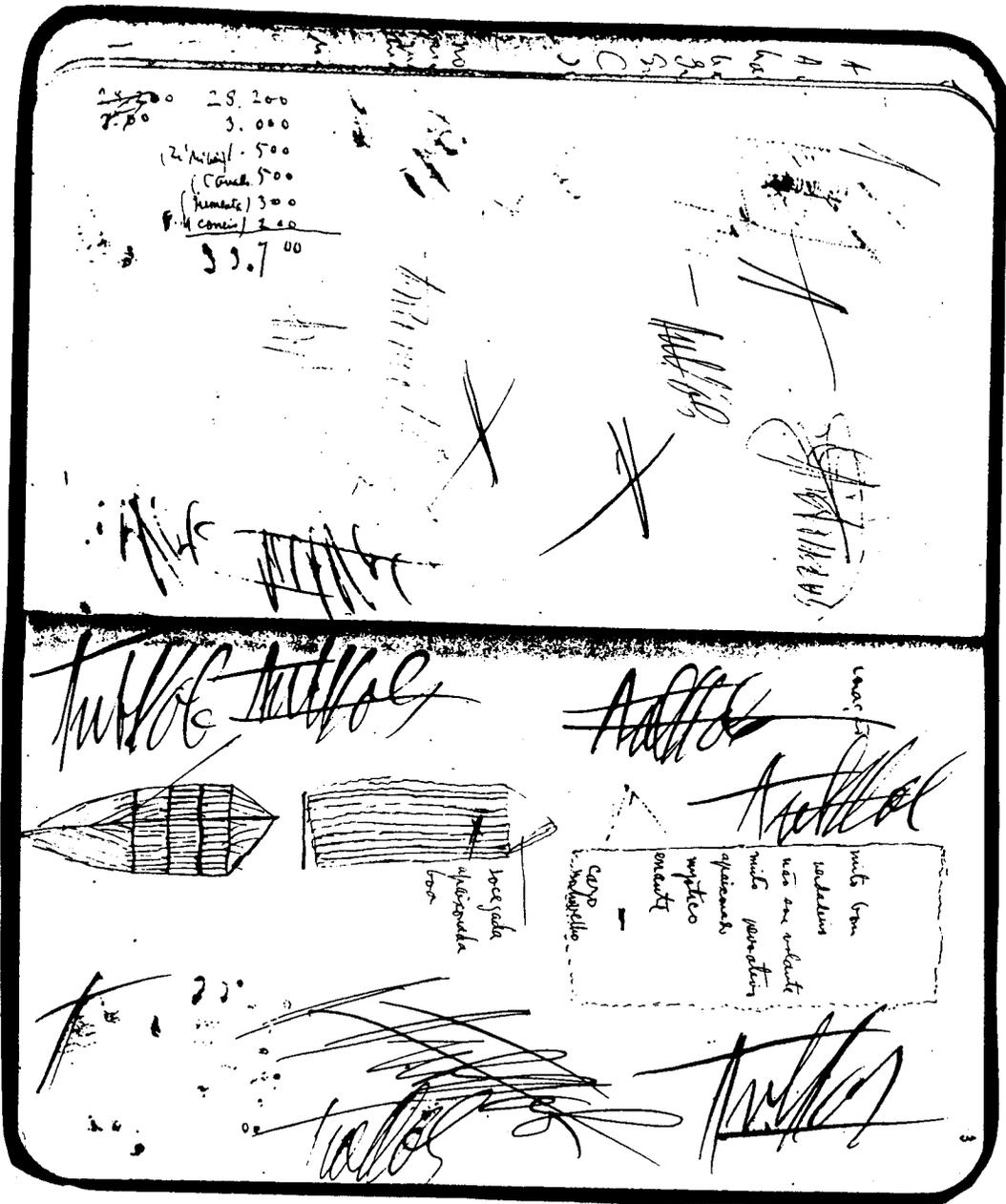
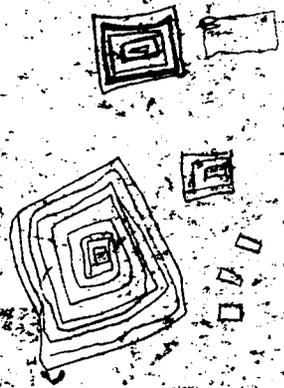


Fig. 8 — Croquis et signatures (B.P.M.M., Caderno 4, f° 2v-3)

Jays que m
Portugal (Aves) Hampshire
Belgia Hollandia Anglaterra
Hollandia



Tudo de 1000 sp. entret
Lima, Caracas, Lima, Concepcion, Buenos Aires, Bahia
Coo, Duz, Suez, Bahia, Bahia, Bahia, Bahia, Bahia
Tudo de 1000 sp. entret
Lima, Caracas, Lima, Concepcion, Buenos Aires, Bahia
Coo, Duz, Suez, Bahia, Bahia, Bahia, Bahia, Bahia
Tudo de 1000 sp. entret
Lima, Caracas, Lima, Concepcion, Buenos Aires, Bahia
Coo, Duz, Suez, Bahia, Bahia, Bahia, Bahia, Bahia

mas pedona!

Cidades e vilas

(Cidades e vilas, com o 100)
Lisboa, Ponta, Coimbra, Aveiro, Guimarães,
Aveiro, Vila Rica, Vila Rica, Vila Rica,
Lima, do Henrique, Salamanca, Vila Rica,
Madrid, San Sebastian, Valladolid, Paris,
Le Rochelle, Bordeaux, Rouen, Nancy, Neg-
ome, Rouen, Lyon, Bruxelles, Antwerp,
Hamburg, Hamburgo, Gales, Antwerp, Lon-
dres, Vienna, Viena, Rome, Veneza,
Brooklyn, Jersey, Washington, A. Richmond,
Philadelphia, Londres, Funchal,

Pedona

Fig. 9 — Un nouveau type de mise en page [1] (B.P.M.M., Caderno 4, f° 142v-143)

plusieurs fois répétés, comme une sorte de refrain (ce qui ne fait qu'augmenter leur mise en valeur).

«Triste, amarello»
 «Olha os andores»
 «Á beira-mar!»
 «Para ceiar!»
 «No seu lagar!»
 «Passava o dia»
 «Vou-me cazar.»
 «Quero cazar.»
 «Quem quer cazar?»
 «Que lindo luar!»
 «Sire! dormez!»⁴⁷

Oui, on peut être d'accord avec Pessoa quand il écrit que tout début est involontaire⁴⁸. Mais, dès que ce début est noté, commence, le lendemain, se prolongeant dans les années à venir et les espaces disponibles pour l'écriture, souffle qui gonfle et se concentre, un travail innombrable⁴⁹, la quête mythique de la moralité de la forme, dernière garantie de la modernité⁵⁰.

Vers la fin de sa vie, ayant défriché le vers et la strophe libres dans des poèmes longs comme «Purinha» et surtout «Lusitânia no Bairro Latino», au fond assez proches de l'extrême souplesse rythmique des mètres réguliers de «Ao canto do lume» ou «Carta a Manuel», Nobre revenait aux formes à plus courte haleine, aux vers souvent plus brefs; encore une fois, au sonnet. Dans une lettre à Antero de Figueiredo il avoue: «Ha tanta coisa que dizer de novo, sinto-o por mim — mas em verso não é possível»⁵¹.

Dans celui que je crois le dernier de ses cahiers⁵², peut-être par une insatisfaction essentielle, peut-être aussi parce que la maladie l'affaiblissait énormément, il y a peu de poèmes. La forme poétique disparaît plutôt en faveur des listes naïves qu'on lui a de tout temps connues, séries longues et

⁴⁷ B.P.M.M., Esp. A. N., Cademo 3, f° 2v, 3v, 4v, 6, 6v, 7, 34 et 62v.

⁴⁸ «Todo começo é involuntário. / Deus é o agente» («O Conde D. Henrique» *Mensagem, Obra Poética, Org., Introd., e Notas de Maria Aliete Galhoz, 7^a ed., Rio de Janeiro Nova Aguilar, 1977, p. 72*); voir dans le même sens la célèbre affirmation de VALÉRY — «Au sujet d'Adonis», *Variété 1 et 2*, Paris, Gallimard, 1978, p. 64: «Les dieux, gracieusement, nous donnent pour rien tel premier vers; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don.»

⁴⁹ Voir les propos de Valéry, note 48.

⁵⁰ Voir BARTHES, Roland — *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

⁵¹ *Primeiros Versos e Cartas Inéditas*, cit., p. 185.

⁵² B.P.M.M., Esp. A. N., Cademo 4.

pathétiques à titre: «Os melhores poetas portugueses», «Médicos que auscultaram Anto», «Cidades que conheço», «Paizes que vi», «Todas as terras que conheço»⁵³.

À la fin du cahier, ces séries commencent à ne plus être verticales mais à occuper toute la feuille, parfois avec plusieurs lignes de points de suspension⁵⁴, démarche cohérente par rapport aux dessins épigrammatiques ou aux essais de signature qu'il enregistre un peu par là⁵⁵, surtout démarche parallèle à ces croquis labyrinthiques que le poète dessine alors. À côté d'une forme qui s'échappe, António Nobre, exceptionnellement attentif aux questions graphiques, comme le montrent certains de ses poèmes⁵⁶, les épreuves presque maniaquement corrigées⁵⁷, même son opinion à propos de la 2ème édition de son Livre⁵⁸, en aurait-il comme Mallarmé essayé une autre, issue des intimes contraintes par rapport à l'espace⁵⁹, s'il avait vécu plus longtemps?

⁵³ *Ibid.*, f° 138, 138v, 142v-143. Voir note 11.

⁵⁴ Voir fig. 9.

⁵⁵ Voir fig. 8.

⁵⁶ Par exemple, tous ceux qui ont une *seconde voix*, à droite, en caractères petits.

⁵⁷ Dont il a été question plus d'une fois ici. Voyons comme il racontait ce travail (même pour un journal) à Alberto de Oliveira, le 6/10/1889: «Ontem quis escrever-te, como havia prometido, mas vim tardíssimo do Janeiro, onde fui rever as provas dos meus versos. (...)»

Logo à noite, vou rever as últimas provas. Máxima linha na pontuação e ortografia não é assim?

Abraços do teu

Anto» (*Correspondência*, cit., pp. 75-6).

⁵⁸ Il écrit le 18/4/1898 à Justino de Montalvão: «Uma única hora feliz tive na minha doença: foi a chegada do «Só», da 2.ª edição, enfim! Não supunha nada que fosse ilustrada a cores, de modo que me encantou. Os roxos, os azuis, os vermelhos são finos, têm um pouco de mistério. Os motivos, sabes, não é verdade? não eram todos do meu gosto: trop nationaux! mas agora, no livro, tudo esqueço, para te dizer que acho a edição muito bonita. Viste? (*Correspondência*, cit., p. 389); le 21 du même mois il écrit à Antero de Figueiredo: «Em França fez impressão a edição de que cada vez gosto mais; (...) Gosto tanto dela (é única!) que esqueci os versos...», (*Primeiros Versos e Cartas Inéditas*, cit., p. 194).

⁵⁹ Voir figs. 8, 9 et 10. Rapports à l'espace qu'il effleure plusieurs fois dans ses lettres. À Antero de Figueiredo, le 19/7/1899: «Até ler me custa. Tão nervoso, é-me doloroso o esforço que faço para meditar um pouco.

Leio jornais. E, às vezes, chego até aos anúncios. Vejo a aurora, todas as manhãs, que afinal pusemos injustamente de parte. Mais não vale um poente?» (*Primeiros Versos e Cartas Inéditas*, cit., p. 199). Le 25/11/90 il demande à Alberto de Oliveira: «Ó Alberto para que hei-de eu ter a neurose de encher sempre uma folha de papel até ao fim? Se não fosse ela teria esta carta terminada na parte final da entrevista Eça: não se estenderia em considerações sobre este bizarro e melancólico Artista e a tua impressão fora talvez mais agradável, mais própria da tua filosofia e de Leibnitz. E, demais, ainda por causa dessa neurose, vou talvez perder a posta, estou a arrelhar-me todo, cansadíssimo, mão gelada que mal sustenta a pena — outra neurose que tanto me custa e, contudo continuarei a suportar.» (*Correspondência*, cit., p. 134). Le 7/9/1893 il rassure D. Florinda de Lucena: «Não se incomode V. Ex.ª com a urgência dos retratos: tenho cá dentro em mim um fotógrafo» (*Ibid.*, p. 196). À cette lumière devient plus

Do you want someone to look
after you:

Lucy

When -
Shall -
I -
Sleep -
With -
You -
Illy -
Love -

I have not seen much of you

Fig. 10 — Un nouveau type de mise en page [2]: l'essai d'un poème en anglais
(B.P.M.P., «Só da Purinha», verso d'une page de garde de la fin du volume, Museu de Autógrafos)

Un rapide regard sur la figure 10, qui reproduit une page de garde du «*Só da Purinha*», écrite avec la même encre que le brouillon de la lettre à la Comtesse de Cascaes qui occupe l'autre page de garde de la fin (deux autographes probablement datables des deux dernières années de sa vie)⁶⁰, nous propose une sorte de poème écrit en hauteur et occupant graphiquement toute la page. Une forme à venir, à peine soupesée? Ce dont les manuscrits, lus, relus, repris, permettent de parler, à titre provisoire, c'est de l'absolue évidence de ce vers qu'Anto a écrit dans des endroits divers le long de sa vie écrite, comme si sa splendeur parvenait à racheter la soif sans issue de la forme parfaite: «*Sede de imensa luz como a dos para-raios!*»⁶¹.

Dialogique, cette douce voix maternelle qu'il a si souvent invoquée ajouterait sans doute: «*Dorme, menino! dorme, dorme, dorme!*»⁶².

Vera Vouga

pertinent ce léger, délicieux extrait d'une lettre du 15/11/1890 à Alberto: «...Portugal, a linda nação onde tu moras, cujo nome, aqui, não sei se por o ouvir citar e escrever, todos os dias, se me afigura caligrafado e em som, cheio de Ar, tom, alegre, elegante. Olha aquele t: — não te parece, tal qual, o Toy?» (*Ibid.*, p. 118).

⁶⁰ B.P.M.P., Museu de Autógrafos. Voir note 14.

⁶¹ «*Males de Anto*», *Só*, 2.^e ed., cit., p. 161.

⁶² «*Ladainha*», *Ibid.*, p. 108.

