

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Jacques Poirier

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département des lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

Fragments d'autobiographies suivi de Poétique de l'intranquillité. Écrire en compagnie de Pessoa

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Robert Yergeau

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Christian Milat

Marcel Olscamp

Gary W. Slater

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES /
DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE AND POSTDOCTORAL STUDIES

Fragments d'autobiographies
suivi de
Poétique de l'intranquillité.
Écrire en compagnie de Pessoa

Jacques Poirier

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise ès arts (Lettres françaises : M.A.)

Département des lettres françaises
Faculté des arts
Université d'Ottawa

© Jacques Poirier, Ottawa, Canada, 2006



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

ISBN: 0-494-14939-6

Our file *Notre référence*

ISBN: 0-494-14939-6

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

*J'ai parlé de la «mer salée»,
Ils ont dit que j'avais plagié
Correia de Oliveira.
Or, c'est la mer que j'ai plagiée.*

Fernando Pessoa

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, Robert Yergeau, de ses conseils, de ses critiques constructives, de son enthousiasme et, surtout, de m'avoir fait découvrir, il y a de cela plusieurs années, l'univers poétique de Fernando Pessoa.

Résumé

Cette thèse en création littéraire comprend deux parties.

La première partie propose un recueil de poèmes, *Fragments d'autobiographies*, dont certains «empruntent» des vers au poète portugais Fernando Pessoa et à ses hétéronymes. Sa présence se manifeste de trois façons : des emprunts tels quels, des emprunts parfois modifiés et des allusions. Cette intertextualité explicite et implicite m'a permis d'agrandir la perspective de mon écriture poétique. Après trois recueils de poèmes publiés, il m'a semblé qu'une thèse en création littéraire était le lieu le plus propice à ce type de création expérimentale.

La deuxième partie offre une réflexion sur l'influence protéiforme de l'emprunt dans le processus de création littéraire. Dans le premier chapitre, je mets en relief les théories d'Annick Bouillaguet sur l'emprunt et d'Yzabelle Martineau sur le plagiat, ainsi que les expériences d'Oulipo (l'Ouvroir de littérature potentielle) au sujet de l'écriture sous contraintes. Suit un chapitre où je présente Fernando Pessoa et ses trois principaux hétéronymes : Alvaro de Campos, Alberto Caiero et Ricardo Reis, tout en précisant pourquoi je me suis intéressé à ce poète portugais. Dans le dernier chapitre, j'analyse les différents types d'emprunts que j'ai utilisés pour mieux comprendre comment l'intertextualité a influencé mon processus d'écriture.

Je conclus en indiquant comment ce travail sur la poésie – celle de Pessoa et la mienne – m'a amené à changer mes habitudes de lecture ainsi que ma façon de concevoir l'écriture.

Introduction

La rédaction d'une thèse en création littéraire constitue un double pari. D'une part, au lieu d'analyser l'œuvre d'un écrivain, on ose soumettre son propre travail créateur à l'évaluation de professeurs. D'autre part, la partie réflexive nous amène à analyser notre pratique d'écriture.

Conscient des écueils qu'entraîne une telle démarche créatrice et analytique, il m'a semblé tout de même qu'une thèse en création littéraire était le lieu le plus propice à l'expérimentation scripturaire telle que je souhaitais la mettre en relief. Après trois recueils de poèmes publiés (*Que personne ne bouge!*, *Nous ne connaissons la mort que de nom* et *Histoire du déluge et de l'amour ordinaire*, publiés respectivement en 1988, 1990 et 1992), je désirais agrandir la perspective de mon écriture poétique en fusionnant la voix de Fernando Pessoa avec la mienne. Je m'empresse d'ajouter que cette fusion ne signifie nullement que je me compare au poète portugais! Je n'aurais jamais eu, même dans mes plus intenses moments de création poétique, cette outrecuidance.

La première partie de ma thèse propose un recueil de poèmes, *Fragments d'autobiographies*, dont certains «empruntent» des vers au poète portugais et à ses trois principaux hétéronymes : Alberto Caeiro, Ricardo Reis et Alvaro de Campos. On y retrouve également trois centons et cinq centons contrefaits. Les premiers ont été construits exclusivement à partir de vers empruntés, alors que les seconds contiennent des vers empruntés – parfois légèrement modifiés –, afin de mieux s'intégrer au poème d'arrivée. Cette intertextualité explicite et implicite ne constitue pas, évidemment, une façon facile et rapide d'obtenir un recueil de poèmes. Je soutiens même que *Fragments d'autobiographies* a

poèmes. Je soutiens même que *Fragments d'autobiographies* a été, de mes quatre recueils, le plus difficile à écrire, tant était mince le fil sur lequel je marchais (ou j'écrivais...) entre la poésie de Pessoa et la mienne.

L'utilisation des vers de Pessoa dans mon processus d'écriture m'a donné l'occasion de constater un certain nombre d'éléments, notamment que le mimétisme scripturaire pouvait donner des résultats imprévus. Ainsi, sans m'en rendre compte, j'ai utilisé les mêmes vers dans deux poèmes. En outre, la présence de Pessoa était telle qu'elle a donné naissance à de faux centons, c'est-à-dire des poèmes où la presque totalité des vers sont du poète portugais.

Cela dit, même si la présence de Pessoa domine totalement *Fragments d'autobiographies* – même dans les poèmes où il n'y a aucun emprunt à Pessoa –, je note tout de même, dès à présent, l'influence de deux autres poètes : Paul Éluard et Patrice Desbiens. Ces deux poètes si opposés font partie de mon univers poétique depuis longtemps, m'ayant accompagné dans l'écriture de mes trois recueils publiés. Sans qu'il soit question d'«emprunts», Desbiens et Éluard m'ont inspiré quelques poèmes¹.

Mais revenons à Pessoa. Ces va-et-vient créateurs entre ses poèmes et les miens m'ont permis de mieux comprendre le rôle de l'intertextualité dans mon processus d'écriture et, par le fait même, de mieux saisir la portée de ma poésie. En m'imprégnant de la poésie de celui que plusieurs considèrent comme le plus grand poète portugais de tous les temps, j'ai tenté de «[d]onner à chaque émotion une personnalité, à chaque état d'âme, une âme²».

¹ Dans sa critique de mon premier recueil, *Que personne ne bouge!*, André Marquis («À l'ère des dinosaures», *Lettres québécoises*, n° 51, automne 1988, p. 30) a noté qu'«au fil des pages, on reconnaît les influences marquantes d'Éluard et des poètes de l'Hexagone».

² Fernando Pessoa, *Fragments d'un voyage immobile*, trad. Rémy Hourcade, Paris, Rivages, coll. «Petite Bibliothèque», 1990, p. 57.

La deuxième partie de ma thèse, *Poétique de l'intranquillité. Écrire en compagnie de Pessoa*, propose une réflexion sur l'importance de l'intertextualité – plus particulièrement sur l'influence de l'implication – dans le processus de création. Dans un premier temps, j'ai cherché à comprendre les mécanismes qui régissent l'emprunt. Après avoir présenté la typologie de l'emprunt d'Annick Bouillaguet et l'analyse sur le plagiat d'Ysabelle Martineau, j'ai mis en relief quelques points communs entre l'utilisation de l'emprunt comme technique d'écriture telle qu'Antoine Compagnon et Gérard Genette l'ont décrite et l'écriture sous contraintes comme l'ont expérimentée les membres de l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle).

Dans un deuxième temps, je présente l'œuvre de Fernando Pessoa et de ses hétéronymes, ainsi que les études de quelques spécialistes de l'œuvre de Pessoa sur le phénomène de l'hétéronymie. À la fin du chapitre, j'explique pourquoi ce poète me fascine.

Enfin, dans un troisième temps, je fais un retour sur *Fragments d'autobiographies* afin de mieux comprendre mon exercice d'écriture sous contraintes. J'indique tout d'abord comment s'est faite l'intégration des emprunts à la poésie de Fernando Pessoa. Ainsi, il m'est arrivé d'employer ses vers tels quels dans ma poésie, alors qu'à d'autres occasions, j'ai utilisé des vers tronqués. Parfois, les vers de Pessoa s'intégraient aux miens, alors que, parfois, les miens s'intégraient aux siens. Enfin, je reviens sur l'écriture des centons, dans le but de mieux comprendre comment, à partir d'extraits de l'œuvre d'un poète, on peut créer un poème original composé exclusivement d'emprunts.

Dans son essai «L'illusion référentielle», Michael Riffaterre affirme que «ce n'est pas dans l'auteur [...] ni dans le texte isolé que se trouve le lieu du phénomène littéraire, mais

dans une dialectique entre le texte et le lecteur³». Que se passe-t-il lorsque «l'œil de celui qui regarde⁴» est le même que celui qui écrit? Qu'advient-il également de la notion d'auctorialité lorsque l'auteur construit son texte autour et à l'aide d'une autre œuvre? Ces questions apparaissent, *mutatis mutandis*, en filigrane dans les deux parties de ma thèse. C'est dire que mes poèmes et ma réflexion forment une seule et même quête : celle d'une plus grande connaissance poétique.

³ Michael Riffaterre, «L'illusion référentielle», *Littérature et réalité*, Seuil, coll. «Essais», 1982, p. 92.

⁴ *Ibid.*, p. 93.

Première partie

Fragments d'autobiographies

Glossaire des mots et des expressions en portugais

- p. 24 *SAUDADE* : Mot difficile à traduire parce qu'il n'existe pas d'équivalent en français. Dans *L'innombrable. Un tombeau pour Fernando Pessoa* (Christian Bourgois éditeur, 2001, p. 235), Robert Bréchon en donne la définition suivante : «La *saudade* est le regret de ce que l'on a manqué, la nostalgie de ce qu'on a été, le désir de ce qui pourrait être, le manque de ce qui ne sera jamais. Elle embrasse le passé, le présent et le futur, le réel et l'irréel, le possible et l'impossible.»
- p. 39 *MOVIMENTO* : mouvement
- p. 42 *OBRA POÉTICA* : œuvre poétique
- p. 46 *CANCIONEIRO* : recueil de chansons
- p. 52 *ENTRADA LIVRE* : entrée libre
- CASA FERNANDO PESSOA* : Maison Fernando Pessoa
- p. 53 *PESSOA EM PESSOA* : Pessoa en personne

Je n'ai jamais écrit de poèmes
Mais c'est comme si j'en avais toujours écrit

J'ai voulu commander des tripes à la mode de Caen
mais j'ai eu peur qu'on me les serve froides

Comme Pessoa

j'aurais désapprouvé sans oser demander au serveur de les retourner à la cuisine
parce que les tripes ne se mangent jamais froides

C'est toujours à moi que ces choses-là arrivent

Et

je ne sais trop pourquoi
j'ai soudainement eu peur que ce repas soit mon dernier

Que me serait-il arrivé si mon dernier repas avait été raté
aussi bien dire que j'aurais raté ma vie

Alors

j'ai commandé du boudin à la mode de Guarda
qu'on m'a servi chaud
avec une bouteille de rouge bien frais

Maintenant que mon dernier repas a été sublime
je peux traverser la rue sans crainte

Il y a parfois l'indécence de ta beauté
qui existe bien que je sois le seul à la voir

Parce que tu vis malgré moi
et hors de moi
peu importe que je m'en souviensse ou pas

Car même si j'accepte que l'on puisse quitter ton corps
sans connaître l'exil
je n'arrive pas à comprendre comment on peut trouver un couchant triste

La tragédie d'une bille

La tragédie d'une bille
retrouvée sur le sol
sans l'enfant et la mémoire

La pierre que l'on étrangle
pour en faire un monument

Il faudra bien un jour ou l'autre s'enterrer vivant
par respect pour l'enfance et la pierre
qui seules
nous consoleront de la mémoire aux yeux crevés

La folle allure
ou le parfait amour

J'écrivais loin de mes cendres et de ma vie
j'écrivais parce que la folle allure et le parfait amour regardaient la neige qui tombe
et que la lenteur déchirait nos jours

Il n'y avait plus de gardeurs de troupeaux
ni de cathédrales manuélines
et justement
le parfait amour correspondait aux fantômes de l'imaginaire
et aux communes aventures des géants

Il n'y avait plus que la quarantaine des rêves
alors que disparaissait le désir à l'autre extrémité du temps
et que les miroirs n'avaient d'autre choix que de se briser

Le cri de l'enfant qui vient de découvrir que les hommes ne sont pas ce qu'ils prétendent être
lorsqu'on les découvre dans les livres de poèmes

Face à face avec la mort
lorsque la lumière n'arrive plus à s'échapper des fenêtres closes

Mieux vaut alors d'autres poèmes
puisque tout le reste fatigue l'esprit

Parfois

je m'éveille la nuit

en pensant qu'il vaudrait mieux ne jamais dormir

La lenteur de nos corps pleins de sommeil me laisse croire à la beauté des guerres

et à la confondante réalité des choses

Alors

je ressens un plaisir tout animal et vaguement je pense

et je m'endors sans moins d'utilité que toutes les actions du monde

*I know not what tomorrow
will bring*

D'un instant à l'autre
sans trop que l'on sache pourquoi
ni comment
tout peut basculer

On n'a alors d'autre choix que de se rabattre sur la splendeur des choses sans importance
parce qu'elles sont réelles
et sans importance

Un conseil d'ami

Lisez peu
et rapidement

Surtout
ne lisez pas à haute voix
vous pourriez troubler ceux qui croient que lire
corrompt l'esprit
noircit l'âme
et donne des boutons

Car l'âme est un désert qu'il faut éviter de cultiver
il pourrait y pousser la mauvaise graine de vos lectures
la preuve?
tous les écrivains sont de grands lecteurs

Pour ce qui est de l'esprit
mieux vaut en avoir trop peu que trop
ceux qui n'en ont pas vous le diront
et
remarquez qu'ils n'ont presque jamais de boutons

C'est triste
mais c'est comme ça

Il n'y avait que la mer

Je me suis assis face à la mer
puis j'ai regardé de l'autre côté

Pour une fois
une seule fois dans ma vie
depuis que je connais les principes de géométrie
j'aurais voulu qu'Il me fasse signe

Mais
il n'y avait que la mer
et sur cette mer
un navire en partance pour l'Amérique
avec
à son bord
un marin
tout aussi athée que moi
qui regardait le rivage en se posant les mêmes questions que moi

Je prends plaisir à faire comme si je n'existais pas

C'est moins fatigant que de penser à ce que je devrais être

Je n'ai qu'à fixer le soleil droit dans les yeux

et attendre

que tout redevienne noir

Plus je pense à cela

plus

la réalité n'a pas besoin de moi

Il est difficile d'expliquer aux rats qu'ils devraient aimer la poésie

Ils n'ont pas l'âme poétique

Le temps de voir se faufiler devant eux l'ombre d'un homme
ils se réfugient dans les salissures où Dieu s'était endormi

Et

c'est tant mieux pour eux

J'ai lu pour que passent les heures

J'ai lu

puis je me suis éveillé

 dans le noir

sans comprendre

Nous qui n'avons pas d'histoire
partageons le sort de ceux qui en ont trop :

l'exil

J'ai envie de tout

et de rien

de ton corps

et des rues de Lisbonne

de l'angoisse des choses nécessaires

et de l'inutile

J'ai envie des matins froids

du hasard

et de la mer

du plaisir des choses vivantes

où l'on retrouve le visage

de tout ce qui sera

sans idéal ni espérance

tout ce qui sera

sans avoir à se demander

sa raison d'être

Draps froissés
odeur de café

Je ne savais pas que l'amour était si réel

Ta voix
et tout ce qu'elle dit

sans le dire

Et moi
qui me laisse cueillir

Alors que tout ce qui cesse c'est la mort

Je sais qu'il est bien d'autres mondes que ce maigre monde-ci
où mourir semble réel

Puis
étranger à ce que je suis

Je laisse la lame
endormir mon corps

Je laisse la *saudade*
bercer ma mort

Le passage des heures

À la fois nomade et enraciné
je n'ai d'autre choix que de laisser passer les heures

Et s'il m'arrive parfois de crier
 mes poèmes (fantômes de ce qui ne sera jamais)
sortent désassemblés de ma bouche

Alors
je m'assois au bord de la route
déjà las du chemin
conscient que l'exil n'est rien d'autre que le désir total et lointain

Du temps où je ne t'avais pas
il me fallait chercher un nom à ce que les hommes appellent l'amour

Il me fallait les alcools les plus tourmentés
et les mensonges des fados les plus tristes pour que s'arrêtent les certitudes les
plus incertaines
vérités aveugles toutes pareilles à l'amour

Art poétique

Tout ce que je sais de la poésie c'est :

1. qu'elle se cache dans le cœur des arbres et non dans celui des poètes
2. que l'oisiveté est la mère de tous les livres

Je ne sais rien de plus

Et puis
je me repose

épuisé comme un chien enragé
capturé
assoiffé de mauvais vin
et de sang

mort de rire

Prêt à assassiner ce poète nommé personne
je tourne autour de sa tombe

Nous finirons bien par en sortir

Un jour ou l'autre

il nous faudra vivre

sans distraction

et sans le frisson

de ce qu'on a jadis nommé l'amour

Parfois
en certains jours de lumière parfaite et exacte
(ou serait-ce plutôt en ces jours à la lumière exacte et parfaite)
je laisse la poésie à d'autres
à ceux qui cherchent à se souvenir
puisque'il suffit d'exister pour être complet

Un soir à Lisbonne

Ne plus avoir à me souvenir
parce qu'il est bien d'autres mondes que ce maigre
monde-ci où mourir semble réel pour nous

Il y a en moi un tumulte terrible
je ne sais d'où cette douleur me vient

À travers le bruit du café plein de monde
j'ai sommeil en pleine journée
il y a comme un cercle de brume
je ne veux que dormir

J'ai un gros rhume

Silence!

Mesdames

messieurs

s'il vous plaît

silence

Perché sur son mont-blanc

le poète va écrire

à la chaîne

et à l'encre noire

des mots qui ne riment à rien

Laissez-le penser

Moi

le poème désarticulé

la cinquième main

plus grand que tous les dieux

Qui suis-je sinon

l'inutile feu de toutes les réalités

Fictions de l'interlude

Rien ne m'attache à rien
mes vers sont mon impuissance

Ce que je ne suis pas
je l'écris

Combat inégal

Là où je suis

la fin du monde et la tristesse avec tout ce qu'elle a de plus beau
sans source ni direction

lumineuse telle une lamentation universelle

Confiante et soumise

elle ne supporte pas le poids des jours

L'horreur sordide de ce que tout seul par-devers soi
malgré toutes les paroles prononcées
et malgré les fragments de poèmes qui transpercent nos corps à vif
l'amour ne puisse plus retenir l'écho de nos noms

Un poème naît d'autres meurent
la littérature n'est pas venue
 n'est pas partie

Le poète seul a changé

Movimento

Aller à la mer et ne rien voir

... sauf une bicyclette abandonnée

Mes vers sont mon impuissance

L'amertume joyeuse du départ
et tous ces gens qui passent

Nous ne quittons jamais personne

L'image usée
des mots
se disloque
devant la démence
de nos vies
alors que
de l'autre côté
de la rue
dans le tumulte concentré de son imagination
un chien
hurle
au passage
de personne
que c'est assez de métaphysique que de ne penser à rien

Obra poética

Parce qu'il dort au-dedans de notre âme
l'écrit du poète est tout...

sauf un appel à l'ordre

Le véritable poème moderne...

c'est la vie sans poèmes.

Les moments de plaisir sont rares dans la vie...

Je me suis multiplié pour me sentir
j'ai couché avec tous les sentiments
rien ne me retient

Sans curiosité
je me retourne vers le passé

Que ne donnerais-je pour entendre de quelqu'un la voix humaine

Poésies fortuites

I

Écrire sur des agrumes
n'est ni chose facile
ni à la portée de tous

Bien choisir son stylographe et son fruit
est essentiel

Même bleue
l'orange absorbe beaucoup trop l'encre
le pamplemousse préfère l'alexandrin
le haïku s'acoquine
tout naturellement à la première limette venue
alors que pour le vers libre rien ne bat la tangerine

Mais
je vous préviens
lorsqu'on le pèle le poème tache les mains

II

Presque sans le faire exprès
je trace des mots que l'on retrouvera dans un *cancioneiro*

Des mots où
il n'y a ni lieu ni jour
et
d'où ne viendra jamais personne pour me voir

III

Au volant de ma Toyota sur la route onze
sans clair de lune
j'avance dans un autre monde

Soudain
un orignal traverse la route
résolument...

intermède douloureux de la poésie
où le pare-brise devient un ciel étoilé
sous les yeux du poète effaré

C'est moi-même qui suis
l'univers où j'existe

Je suis le poème que je porte en moi

Fragment d'autobiographie

Je n'écris plus depuis longtemps
je sens tout ce que je rêve comme si c'était réel

C'est ainsi que se fait la littérature...

Au-delà de cette ligne de feu
il n'y a rien

Le chaos est tout

Fragment d'autobiographie II

Déjeuner-causerie sur l'herbe :

mise en valeur d'une expression

suppression d'une émotion

discours direct alors qu'hier nous faisons route à part

... et je retourne à la poésie comme à un terminus de ligne

Entrada livre

I

La poésie qui traverse les corps comme du verre apprivoisé...

vie fragmentée dans les rues de Lisbonne

II

Rendez-vous avec la poésie...

Casa Fernando Pessoa

une bibliothèque

puis

une grande pièce vide avec au centre un piano

comme un poème dans un jeu de quilles

III

Au monastère des Hyéronymites
une épopée singulière...

les cénotaphes
de Luis de Camoes
de Vasco de Gama

et
dans le jardin

Pessoa em pessoa

Fragment d'autobiographie III

Écrire

comme s'il faisait nuit devant la ligne droite

et parce que

je ne crois pas que j'existe derrière moi

Restons-en là

à cette métaphysique du baroque

à cette poésie qui ne fait penser à rien d'autre
qu'à sa propre manière de peindre l'essentielle obscurité
des corps où s'entrechoquent les restes de nos poèmes
en état de légitime défense

Autre fragment d'autobiographie

Je cherche

au ras du sol

la lucidité

qui me consume

toute ma lumière

exiguë et bleue

goutte à goutte

J'ai vite deviné que la vie et la télé
ne m'apprendraient rien d'autre
que ce que j'ignore
et qu'il faudrait bien un jour
que je goûte au silence de la vie qui s'échappe

L'écriture a dû commencer comme ça

Qu'on se le dise!

Je ne dis plus
je ne dis plus rien

Tout ce que j'ai dit
tout ce que j'aurais voulu dire
et encore plus
tout ce que je n'ai pas dit

Je renie tout

Art poétique II

Il y a ce long

ce très long fil d'où l'on tire tous les mots

Pour en faire des poèmes

il suffit d'être patient et sans ambition

Fantômes d'une vie d'où ils ne peuvent s'échapper
les mots s'alignent sans se relire

Une fois la page tournée
à quoi rêvent-ils avant d'être assassinés?

Deuxième partie

Poétique de l'intranquillité.
Écrire en compagnie de Pessoa

Quelques définitions

L'étude de l'œuvre de Pessoa faisant référence à des termes utilisés souvent dans des ouvrages spécialisés consacrés aux écrivains qui ont publié sous plusieurs noms de plume, voici quelques-uns d'entre eux que j'utiliserai dans les prochains chapitres.

Hétéronyme : écrivain fictif d'esthétique différente de celle de son créateur. L'objectif du créateur de l'hétéronyme n'est pas de cacher la véritable identité d'un auteur, mais d'exprimer une pensée différente de la sienne. Fernando Pessoa a créé trois principaux hétéronymes : Alberto Caiero, Alvaro de Campos et Ricardo Reis. Il est même allé jusqu'à rédiger un texte de Campos sur Caiero (*Notes en mémoire de mon maître Caiero*) et un autre de Reis sur Caiero (*Alberto Caiero jugé par Ricardo Reis*)¹.

Orthonyme : la partie de l'œuvre que le créateur de l'hétéronyme, c'est-à-dire Pessoa, signe de son nom.

Hétéronyme orthonyme : terme créé par Judith Balso² pour désigner Fernando Pessoa «le poète» en tant que création de Fernando Pessoa «l'homme».

Semi-hétéronyme : hétéronyme dont l'identité n'a jamais été entièrement assumée par son créateur. Pessoa en a inventé un. Il s'agit de Bernardo Soares, un comptable qui a signé *Le Livre de l'intranquillité*, un journal qu'a tenu Pessoa entre 1913 et 1935. Contrairement aux poèmes des hétéronymes qui ont été publiés dans des revues du vivant de Pessoa, celui-ci a été publié à titre posthume.

¹ Fernando Pessoa, *Le Gardeur de troupeaux*, trad. Armand Guibert, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1987, p.29 et 159 respectivement.

² Judith Balso, «L'hétéronymie : une ontologie poétique sans métaphysique», *Pessoa : unité, diversité, obliquité*, colloque de Cerisy, Pascal Dethurens et Maria-Alzira Seixo (dir.), Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000, p. 167.

Chapitre 1

«Schizophrénie! *is what we be*¹ »

Du plagiat à l'implication : textes et intertextes poétiques

[M]ême si l'écrivain peut ne pas être tenté par la réflexion abstraite, la littérature, elle, a toujours déjà une dimension métalittéraire en son intérieur même².

Qu'il s'en afflige ou s'en console, tout auteur lucide sait que l'originalité est un leurre et que, consciente ou non, l'imitation fait partie du métier³.

Dans un article qui retrace l'histoire de l'intertextualité, Nathalie Limat-Letellier⁴ précise que c'est Julia Kristeva qui, s'inspirant des ouvrages de Bakhtine, a été la première en France, au milieu des années soixante, à recourir au concept d'intertextualité. Celui-ci a pour fonction «l'élucidation du processus par lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs autres textes⁵». En outre, l'intertextualité «permet de comprendre et d'analyser une caractéristique majeure de la littérature, le perpétuel dialogue qu'elle tisse avec elle-même⁶».

Dans le cadre de ma réflexion sur mon processus d'écriture, je me suis particulièrement intéressé aux liens intertextuels entre la poésie de Pessoa et la mienne. Pour

¹ André Paiement, «*Le malade imaginaire*», *Les partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, volume II, Sudbury, Prise de parole, coll. «BCF», 2004, p. 296.

² Tzvetan Todorov, «Poétique», *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, coll. «Encyclopaedia Universalis», 2001, p. 601.

³ Laure Hesbois, *Les jeux de langage*, Ottawa, Les Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, p. 197.

⁴ Nathalie Limat-Letellier, «Historique du concept d'intertextualité», *L'intertextualité*, Paris, Belles Lettres, 1998, p. 17-64.

⁵ Pierre-Marc de Biasi, «Intertextualité (Théorie de)», *Dictionnaire des genres et des notions littéraires, op. cit.*, p. 371. Cela dit, le concept d'intertextualité a évolué au fil des ans. Comme le montreront plusieurs passages de la deuxième partie de la thèse, je vais surtout mettre l'accent sur l'intertextualité comme «la présence effective et littérale d'un texte dans un autre» (*ibid.*, p. 376).

⁶ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. «Littérature», 2001, p. 7.

mieux les définir, j'ai tout d'abord utilisé le tableau d'Annick Bouillaguet, «Typologie de l'emprunt», qui explique ce que sont la citation – un emprunt littéral explicite –, la référence – un emprunt non littéral explicite –, le plagiat – un emprunt littéral non explicite –, et l'allusion – un emprunt non littéral non explicite.

Tableau 1
Typologie de l'emprunt

| | EXPLICITE | NON EXPLICITE |
|--------------|-----------|---------------|
| LITTÉRAL | CITATION | PLAGIAT |
| NON LITTÉRAL | RÉFÉRENCE | ALLUSION |

Source : Annick Bouillaguet, «Une typologie de l'emprunt», *Poétique*, n° 80, novembre 1989, p. 496.

Repérable grâce à une typographie qui la distingue du texte de l'auteur – habituellement les guillemets, l'italique ou la mise en retrait –, la citation identifie de façon explicite le texte d'emprunt. Ainsi, «l'hétérogénéité est nettement visible entre le texte cité et le texte citant : la citation fait donc toujours apparaître le rapport à la bibliothèque de l'auteur citant, ainsi que la double énonciation résultant de cette insertion⁷». Une citation présentée sans marques distinctives est considérée comme du plagiat, alors qu'un texte composé entièrement de citations s'appelle un centon.

Intertexte que Bouillaguet inclut dans sa typologie⁸, «[l]a référence⁹ n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une

⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁸ Dans *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris, Seuil, coll. «Points. Essais», 1982, p. 8), Genette a identifié trois types d'intertextes : la citation, le plagiat et l'allusion. Pour créer sa «Typologie de l'emprunt», Bouillaguet a ajouté la référence aux intertextes de Genette. Certains critiques, dont Samoyault, s'interrogent sur la pertinence de ce choix puisque les liens de «coprésence» entre le texte et la référence ne sont pas toujours évidents. Dans son ouvrage *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Samoyault parle de «coprésence minimale».

⁹ Bouillaguet nous renvoie à la définition linguistique du mot référence qui désigne «la relation qui unit une forme du discours à un objet ou une manifestation particulière de l'expérience des locuteurs». (Georges Mounin [dir.], *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, PUF, coll. «Quadrige», 2004 [1974], p. 284.) Il ne faut pas

situation spécifique¹⁰». Si, à l'occasion, elle donne sa source, «lorsqu'elle [la référence] apparaît seule, le rapport à l'autre y est beaucoup plus ténu que dans le cas de la citation puisque l'hétérogénéité textuelle est quasiment absente¹¹».

Par ailleurs, l'allusion renvoie à un texte antérieur sans le mentionner explicitement. Elle «dépend plus de l'effet de lecture que les autres pratiques intertextuelles : tout en pouvant ne pas être lue, elle peut aussi l'être là où elle n'est pas¹²», c'est-à-dire qu'elle peut être perçue par le lecteur sans que l'auteur ne l'ait intentionnellement incluse dans son texte. Samoyault précise que, «la perception de l'allusion est souvent subjective et son dévoilement rarement nécessaire à la compréhension du texte¹³». Elle permet à l'auteur et à certains de ses lecteurs de partager des connaissances littéraires communes. L'allusion constitue possiblement le *summum* de subtilité en matière d'intertextualité puisqu'«[e]lle joue à la fois sur la mise en place de réseaux de sens internes au texte et sur la complicité présumée du lecteur¹⁴».

Enfin, le plagiat est «une citation sans guillemets¹⁵». S'il peut provoquer des querelles juridiques lorsqu'il est utilisé de manière malhonnête, «pratiqué à des fins intentionnellement ludiques ou subversives, [il] possède une dynamique proprement littéraire¹⁶». Jorge Luis Borges est même allé jusqu'à suggérer que «la conception du plagiat n'existe pas [puisqu']on a établi que toutes les œuvres sont d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme¹⁷».

confondre la référence avec la note qui sert à indiquer la provenance de la citation. Par exemple, un auteur peut, dans un ouvrage, faire référence à un écrivain sans pour autant le citer.

¹⁰ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 35.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 36.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Marc Lapprand, *Poétique de l'OULIPO*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi., coll. «Faux titre», 1998, p. 131.

¹⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷ Jorge Luis Borges, *Fictions*, trad. P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1993 [1957], p. 24.

Tiphaine Samoyault affirme également que Roland Barthes «conçoit aussi la littérature comme un plagiat généralisé : "Dans la littérature tout existe : le problème est de savoir où"¹⁸».

Pour sa part, Yzabelle Martineau identifie trois types de plagiat : «le plagiat comme concept juridique¹⁹», qui sert à protéger la propriété intellectuelle ; «le plagiat comme poétique, comme pratique littéraire menant à un renouvellement de la matière et du mot²⁰» ; et «le plagiat comme vol moral, qui porte atteinte au désir de singularisation de l'auteur²¹».

Bien entendu, c'est le plagiat comme «poétique» qui nous intéresse. Pour que celui-ci devienne «un véritable événement esthétique²²», il faut aller au-delà de l'opération «copier-coller». Le lecteur, même s'il reconnaît le texte cité, doit, idéalement, confondre les deux textes et en faire une lecture nouvelle – une lecture où les voix combinées des deux auteurs donnent un texte original.

Le rôle du lecteur est donc crucial. S'il ne reconnaît pas l'hypotexte (le texte «plagié») dans l'hypertexte²³ (le texte composé à partir de l'hypotexte), ou s'il refuse de jouer le jeu de l'auteur, il n'y a plus véritablement intertextualité, puisque celle-ci «est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie²⁴».

De fait, l'intertextualité exige beaucoup du lecteur. Tiphaine Samoyault en a établi trois types : «le lecteur ludique [qui] obéit aux injonctions des textes, aux indices explicites

¹⁸ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 236.

²³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 13. À l'encontre de Genette, qui n'associe pas l'hypotexte et l'hypertexte à l'intertextualité, je suis d'avis que ces deux notions font partie du concept plus général de l'intertextualité, comme le laisse d'ailleurs entendre cette définition d'«hypertexte», tirée du *Dictionnaire des termes littéraires* (Hendrik van Gorp *et al.* Paris, Champion, 2001, p. 242) : «Familier de la pensée intertextuelle française, le terme se rapporte à l'idée de palimpseste [...]»

²⁴ Michael Riffaterre cité par Nathalie Limat-Letellier, art. cité, p. 29.

permettant le repérage des références et l'appréciation des détournements²⁵ ; le «lecteur herméneutique» qui, en plus de

repérer les références, [en] travaille le sens [et] propose ainsi une double interprétation : celle du sens contextuel des citations ou autres intertextes dans leur nouvel environnement [et] celle du sens de la démarche convoquant la bibliothèque, notamment lorsque la pratique se généralise et tend à se présenter comme une réflexion sur la totalité de la littérature, sur la dépossession de la voix, sur l'effacement de l'idée de propriété littéraire²⁶ ;

et le «lecteur uchronique» qui «laisse de côté l'idée bien peu subtile selon laquelle il y aurait une intemporalité de l'œuvre d'art pour privilégier celle de détemporalisation des textes dans des opérations successives de lecture²⁷». Chez le dernier type de lecteur, l'histoire de la littérature importe moins que la mémoire : «Il s'agit pour lui de toujours penser l'œuvre comme nouveauté, en réactualisant systématiquement sa mémoire à partir de ses lectures actuelles, sans craindre l'anachronisme²⁸.» Ainsi,

la mémoire de la littérature dépend étroitement de la mémoire du lecteur, et de la mémoire de ces lecteurs que sont aussi les écrivains, avec ses trous, son ordre, ses choix. [...] L'intertextualité apparaît dès lors comme le jeu complexe et réciproque des deux activités complémentaires qui constituent l'espace littéraire, l'écriture et la lecture, par lesquelles l'une ne cesse de se souvenir de l'autre²⁹.

Exception faite de la citation qui identifie clairement la présence du texte emprunté, les autres formes de l'emprunt «constituent souvent des intertextes ambigus³⁰». Il appartient au lecteur de les repérer dans le texte. Sa mémoire va faire en sorte qu'il pourra ou non les retrouver, en fonction de sa culture livresque. «[D]ans l'intertextualité, un lecteur [c'est-à-dire l'auteur] s'adresse à d'autres lecteurs du même texte, celui qui se trouve cité, imité, plagié,

²⁵ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 70-71.

²⁶ *Ibid.*, p. 71.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 72.

³⁰ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 37.

collé, etc. Lire l'intertexte c'est dans une certaine mesure refaire une lecture qui a déjà été faite par l'auteur.³¹»

* * *

Si, d'un point de vue analytique, le tableau d'Annick Bouillaguet facilite la compréhension du phénomène complexe de l'emprunt, il n'en va pas de même lorsqu'on chasse les souliers du créateur. D'après sa grille, à part les quelques références à la poésie de Pessoa et les allusions à la poésie de Patrice Desbiens et de Paul Éluard, la partie «création» de ma thèse constituerait le parfait exemple d'un cas de plagiat! On n'y retrouve en effet aucun signe typographique qui distingue ma poésie de celle de Pessoa. Sur un total de cinquante-quatre poèmes et d'une épigraphe, quatre cent soixante-dix-huit mots sur deux mille cent trente-sept sont de Pessoa, soit 22,4 %. Ce pourcentage comprend trois centons qui contiennent respectivement quarante-sept, neuf et quarante-quatre mots. Si l'on exclut ceux-ci, le pourcentage de «plagiat» passe à 17,8 %.

Mais peut-on réduire la notion de l'emprunt littéraire à cette grille? De toute évidence non. Comme l'affirme Alain Brunn, «l'auteur [...] doit être considéré d'abord comme un lecteur. C'est alors moins dans l'expérience de sa vie qu'il faut voir que dans les textes qu'il a lus, ne serait-ce que parce que c'est à partir d'eux qu'il écrit³²». Pour sa part, Julien Gracq présente la création ainsi :

Tout livre pousse sur d'autres livres, et peut-être que le génie n'est pas autre chose qu'un apport de bactéries particulières, une chimie individuelle délicate, au moyen de laquelle un esprit neuf absorbe, transforme, et finalement restitue sous une forme inédite non pas le monde brut, mais plutôt l'énorme matière littéraire qui préexiste à lui³³.

³¹ Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. «Corpus», 2000, p. 170.

³² *Ibid*, p. 42.

³³ Julien Gracq cité par Michel Jarrety dans *La poétique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2003, p. 82.

Quant à Antoine Compagnon, il soutient que «le travail de l'écriture est une réécriture³⁴» et que «toute l'écriture est collage et glose, citation et commentaire³⁵». Il va même jusqu'à affirmer que «toute citation est [...] une métaphore³⁶». Laure Hesbois abonde dans le même sens lorsqu'elle énonce que, «[p]ris entre le ressassement et le plagiat, nos propos ne sont en fait qu'une partie d'un vaste **intertexte**³⁷ où il n'est pas aisé de reconnaître ce qui nous appartient en propre et ce qui revient aux autres³⁸».

On le constate : la pratique intertextuelle de l'emprunt est complexe. En plus de réfléchir sur son processus de création et sur l'œuvre empruntée, l'auteur doit s'assurer de bien doser et de bien intégrer les emprunts à son propre texte. Le «plagiat» (si tant est qu'il faille utiliser ce terme équivoque) doit, comme l'indiquait Martineau, servir de poétique ; pour y arriver, la complicité des lecteurs (ou, du moins, de certains lecteurs) est essentielle. Si l'intertexte n'est pas, comme l'affirme Sophie Rabau, «reconnu comme tel par un lecteur³⁹», c'est toute une partie de l'œuvre qui sera ratée. Bien entendu, l'auteur n'est aucunement responsable des connaissances littéraires de son lectorat, et il ne peut s'attendre à ce que tous découvrent les intertextes qui s'y trouvent. Cependant, il doit s'assurer d'y laisser des pistes de lecture afin que certains d'entre eux puissent au moins en découvrir quelques-uns. Dans le cas de ma thèse, ces pistes sont évidentes et nombreuses. Tout lecteur de Pessoa va donc y reconnaître immédiatement le travail intertextuel.

³⁴ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 32.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 19.

³⁷ En gras dans le texte.

³⁸ Laure Hesbois, *op. cit.*, p. 198.

³⁹ Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 161.

Typographie de l'emprunt

Plus que le choix des vers de Pessoa – qui s'est fait à partir de la lecture répétée de ses œuvres complètes, d'essais et de biographie, en plus de mes voyages au Portugal –, le problème de l'intégration de sa poésie à la mienne s'est très vite posé. Dès mes premières tentatives d'écriture, l'utilisation des guillemets ou de l'italique s'est révélée problématique puisqu'ils «défiguraient» mes poèmes et suggéraient un dialogue entre les vers de Pessoa et les miens plutôt qu'une fusion de nos deux voix. Comme l'a analysé Antoine Compagnon, «[c]e que les guillemets disent, c'est que la parole est donnée à un autre, que l'auteur se démet de l'énonciation au profit d'un autre [...]»⁴⁰, alors que «l'italique équivaldrait à "Je souligne"⁴¹». Pour ma part, j'ai choisi l'implication, c'est-à-dire «la citation implicite, entièrement fondue dans le texte d'accueil⁴²». Celle-ci m'a permis d'ajouter un élément ludique à mon écriture puisque, faisant ainsi écho à l'affirmation de Laure Hesbois : «[À] la différence de la citation officielle, la **citation ludique**⁴³ est incorporée au texte sans marque distinctive [et] l'auteur utilise les propos d'autrui comme son propre bien [...]»⁴⁴. Ce n'est qu'à la fin de la thèse, juste avant la conclusion, que j'ai identifié la provenance exacte des vers de Pessoa dans mes textes de création. Et je l'ai fait uniquement parce que je croyais devoir le faire dans le cadre d'un travail universitaire. Sinon, comme George Perec dans *La vie mode d'emploi*, je me serais contenté d'indiquer à la dernière page de mon recueil qu'il comprend «des citations, parfois légèrement modifiées⁴⁵» de l'œuvre poétique de Fernando Pessoa.

⁴⁰ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 40.

⁴¹ *Ibid.*, p. 41.

⁴² Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 44.

⁴³ En gras dans le texte.

⁴⁴ Laure Hesbois, *op. cit.*, p. 202.

⁴⁵ Georges Perec cité par Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 45.

L'intertextualité comme contrainte

Bien qu'elle ne soit pas définie par le groupe Oulipo comme une contrainte⁴⁶, il n'en demeure pas moins que l'intertextualité impose à l'écrivain certaines restrictions – il doit en effet composer avec un texte étranger, un texte greffé, dans le corpus de son œuvre – et qu'elle encadre son processus de création en lui imposant un univers poétique auquel il devra – consciemment ou non – s'adapter.

Créé en novembre 1960 par François Le Lionnais et Raymond Queneau, l'Oulipo se considère comme un laboratoire de création littéraire. «Ainsi aux temps des **créations créées**⁴⁷ qui furent ceux des œuvres littéraires que nous connaissons, devrait succéder l'ère des **créations créantes**⁴⁸, susceptibles de se développer à partir d'elles-mêmes, d'une manière à la fois prévisible et inépuisablement imprévue⁴⁹», affirment-ils. Pour les Oulipiens, «[l]a contrainte est un support à l'inspiration, mais un support qui peut très souvent faire office de "révélateur"⁵⁰». La contrainte «stimule, et loin d'annuler tous les choix elle impose au

⁴⁶ Les membres du groupe Oulipo ont cependant écrit des poèmes à partir de contraintes liées à des textes existants. Ainsi, en est-il de l'alexandrin greffé, un vers obtenu en empruntant des hémistiches à deux poèmes. Ils ont ainsi créé le vers suivant : «"Sur le vide papier sont les chants les plus beaux", en greffant un hémistiche emprunté à un alexandrin de Mallarmé sur un hémistiche emprunté à un alexandrin de Musset» (source : site officiel de l'Oulipo, <http://www.ouliipo.net/document13302.html>). Je m'empresse d'ajouter, toutefois, que ce procédé n'a pas été inventé par l'Oulipo. Pensons ici à Lautréamont, aux surréalistes ou à Prévert. L'Oulipo a, par ailleurs, inventé la locurime qui «utilise la rime comme principe de substitution dans des locutions courantes ainsi que dans des formules aphoristiques ou proverbiales» (source : site officiel de l'Oulipo, <http://www.ouliipo.net>). L'exemple de locurime que donnent Marcel Bénabou et Jacques Roubaud dans «Une liste de contraintes oulipiennes» est tiré du vers de La Fontaine «rien ne sert de courir, il faut partir à point» qui offre les possibilités suivantes : « *Rien ne sert de* (barrir, chérir, fleurir, guérir, mûrir, mourir, nourrir, périr, pourrir, quérir, sûrir, tarir), *il faut* (barrir, chérir, fleurir, guérir, mûrir, mourir, nourrir, périr, pourrir, quérir, sûrir, tarir) *à point* (source : site officiel de l'Oulipo, *ant. cité.*). D'autres types de contraintes comme le traitement analytique de textes (appelé S+7 et qui consiste à extraire les substantifs d'un texte pour les remplacer par le septième nom commun qui les suit dans un dictionnaire) et la littérature semi-définitionnelle (qui consiste à remplacer chaque mot dans un texte par sa définition) peuvent s'appliquer à la citation et au plagiat.

⁴⁷ En caractères gras dans le texte.

⁴⁸ En caractères gras dans le texte.

⁴⁹ Paul Fournel, *Clefs pour la littérature potentielle*, Paris, Denoël, coll. «Les Lettres Nouvelles», 1972, p. 21.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 38.

contraire des choix supplémentaires⁵¹». Pour les adeptes de l'Oulipo, «[l]e travail de l'écrivain est d'abord et avant tout un travail de technicien⁵²». Marc Lapprand est d'avis que

[l]a contrainte est à la base de tout écrit oulipien, qui peut donc se lire comme un essai de fonctionnement de cette contrainte. Cette tendance propre à l'Oulipo, et dûment établie, tend à placer le texte généré par la contrainte comme un sous-produit, tant l'accent est mis sur le procédé davantage que sur le résultat⁵³.

Lapprand a identifié deux types de lecteurs oulipiens. Le «lecteur averti» va

lire le texte d'au moins deux façons différentes : soit en essayant de déceler la contrainte, si elle est implicite ou invisible, soit en construisant mentalement un métatexte qui n'aurait d'autre fonction que celle de «vérifier» pour soi que la contrainte est bien à l'œuvre⁵⁴,

alors que le «lecteur naïf» «aura tendance à lire le texte pour lui-même, sans chercher à mettre à jour son procédé de fabrication⁵⁵».

Dans son article «Les ruses du plagiaire : exemples oulipiens», Marcel Bénabou affirme que

le recours aux œuvres du passé, ainsi introduit dans l'univers oulipien par les nécessités de l'analyse, va [...] très vite occuper une place beaucoup plus importante que prévu. En effet, les œuvres du passé ne seront pas seulement utilisées comme objets d'analyse, mais aussi, de plus en plus, comme objets de transformation et d'expérimentation⁵⁶.

Il présente ensuite deux cas de plagiat oulipien : ceux de Georges Perec et de Jacques Roubaud. Chez Perec, affirme Bénabou, «le plagiat a pris presque toutes les formes possibles : le détournement parodique, l'emprunt transformé pour obéir à une contrainte, l'autocitation, et enfin l'emprunt pur et simple⁵⁷». Dans *La vie mode d'emploi*⁵⁸, Perec a utilisé

⁵¹ *Ibid.*, p. 39.

⁵² *Ibid.*, p. 38.

⁵³ Marc Lapprand, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Marcel Bénabou, «Les ruses du plagiaire : exemples oulipiens», *Le plagiat*, Christian Vandendorpe (dir.), Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. «Actexpress», 1992, p. 19.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 25.

abondamment l'emprunt⁵⁹. Par exemple, à la page 1060, on retrouve l'emprunt suivant à Marcel Proust : «Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin quand j'interromprais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir.⁶⁰» Pour sa part, Bernard Magné, dans sa préface à *Romans et récits*⁶¹ de Perec, indique que ce dernier réutilisait des noms de personnages et qu'il reprenait des dialogues légèrement modifiés tirés des œuvres de Rabelais, Stendhal, Flaubert, Dumas, Verne et Butor, en plus de faire des allusions à son œuvre d'un livre à l'autre. Cette double pratique inter et intratextuelle a permis à Perec de jouer avec ses lecteurs sur des lectures communes et de les relancer sur leurs connaissances de son œuvre.

Quant à Roubaud, il va mettre à contribution des auteurs qu'il a lus en modifiant leurs textes. Ainsi, les vers suivants de Robert Desnos, tirés du poème «Non l'amour n'est pas mort»,

L'odeur de toi et celle de tes cheveux et beaucoup d'autres choses encore
vivent en moi,
En moi qui ne suis ni Ronsard ni Baudelaire,
Moi qui suis Robert Desnos et qui, pour t'avoir connue et aimée,
Les vaux bien⁶²

ont été transformés de la façon suivante par l'Oulipien :

Moi qui ne suis ni Ronsard ni Baudelaire,
Moi qui suis Jacques Roubaud et qui pour t'avoir connue et aimée n'en
pense pas moins⁶³.

⁵⁸ Georges Perec, *Romans et récits*, Paris, Librairie Générale Française, coll. «Le Livre de Poche. Classiques modernes. La Pochothèque», 2002, p. 1066.

⁵⁹ Source : Marcel Bénabou, «Exhiber/Cacher», *OuLiPo*, www.ouliipo.net/document16300.html.

⁶⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome III, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1963, p. 1043.

⁶¹ Georges Perec, *op. cit.*, p. 15-16.

⁶² Robert Desnos, *Corps et biens*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1989 [1953], p. 99.

⁶³ Jacques Roubaud cité par Marcel Bénabou, art. cité, p. 29.

Ce cas d'écriture sous contraintes relève de l'implication, c'est-à dire d'une pratique intertextuelle courante.

Tout comme la typologie de l'emprunt, la contrainte peut prendre quatre formes : explicite-visible, explicite-invisible, implicite-visible et implicite-invisible. Comme l'indique le tableau 2, chaque type de contrainte demande un effort différent du lecteur.

Tableau 2

Types de contraintes de la lecture oulipienne

| CONTRAINTE | EXPLICITE | IMPLICITE |
|------------|---|--|
| VISIBLE | La contrainte est indiquée au lecteur. On lui donne, habituellement en préface, en note ou en quatrième de couverture, un mode d'emploi de lecture. | La contrainte n'est pas indiquée au lecteur. Celle-ci est visible, mais il doit la trouver lui-même. |
| INVISIBLE | Sans l'explication de l'auteur, qu'elle soit péritextuelle ou dans le corps même du livre, la contrainte serait invisible. | La contrainte est invisible. L'auteur ne donne aucune piste au lecteur. |

Source : Marc Lapprand, *op. cit.*, 1998, p 50-54. J'ai créé ce tableau à partir du texte de l'auteur.

La contrainte explicite-visible demande peu ou pas d'effort du lecteur, puisque l'auteur y donne le mode d'emploi de lecture. Elle peut tout de même apporter à celui-ci une expérience de lecture fort intéressante. Le plus bel exemple en est *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, qui permet au lecteur de «jouer au poète» en créant des poèmes. Dans ce cas-ci, affirme Marcel Bénabou dans son article «Exhiber/Cacher», «Queneau ne pouvait évidemment songer à la dissimuler [la contrainte]. Il la met au contraire en avant de la façon la plus nette, et la plus originale : en faisant imprimer les vers un à un sur de minces languettes que le lecteur peut combiner à son gré ⁶⁴». Quant à la contrainte explicite-invisible, elle serait indétectable si l'auteur n'en donnait pas la clef de lecture. La

⁶⁴ Marcel Bénabou, «Exhiber/Cacher», *OuLiPo*, <http://www.ouliipo.net/document16300.html>.

poésie antonymique, qui consiste à remplacer chaque mot d'un poème par son contraire, en est un bon exemple. Il est à noter que, dans le cas de textes où l'on manipule les textes choisis – tant par substitution que par soustraction –, le dévoilement de la contrainte permet au lecteur de «comprendre [et] de goûter le "texte d'arrivée"» en l'informant du «"texte souche" et du traitement qu'il a subi⁶⁵». C'est le cas de la littérature définitionnelle⁶⁶ qui remplace chaque mot marquant d'un texte par sa définition ou de la haïkaïsation qui consiste à créer un nouveau poème en ne conservant que la fin (ou le début) de chaque vers du poème d'origine. Ici, ce qui amuse le lecteur, c'est le procédé utilisé autant que la transformation du texte.

Dans le cas de la contrainte implicite-visible, l'auteur livre le texte sans indication au lecteur. Celui-ci ne la découvre que s'il possède les mêmes références livresques que l'auteur. Ainsi, «lorsque la contrainte est implicite, on dirait que l'auteur s'ingénie à aiguïser l'appétit textuel du lecteur, alors que lorsqu'elle est explicite, le texte tend à en devenir une simple démonstration⁶⁷».

Enfin, la contrainte implicite-invisible se fond totalement dans le texte. Comme elle est quasiment impossible à détecter – à moins que le texte écrit selon cette contrainte parle de la contrainte –, il s'agit ici plus d'un exercice de style pour l'auteur qu'un jeu entre le lecteur et l'auteur.

Certaines contraintes jouent «à la fois sur la mise en place de réseaux de sens internes au texte et sur la complicité présumée du lecteur⁶⁸». Il est à noter qu'une même contrainte peut prendre plus d'une forme. Par exemple, la lecture du roman de Georges Perec,

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Dominique Moncond'huy, *Pratiques oulipiennes*, Paris, Gallimard, coll. «La bibliothèque», 2004, p. 42.

⁶⁷ Marc Lapprand, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 131.

La disparition, roman écrit sans l'utilisation de la lettre «e»⁶⁹, peut être implicite-visible (si la contrainte n'est pas indiquée au lecteur) ou explicite-visible (si, par exemple, on dévoile la clef de lecture dans l'introduction ou en quatrième de couverture).

Président de l'Oulipo de 1984 à 2003, Noël Arnaud est même allé jusqu'à affirmer qu'«[à] la limite, aucun lecteur ne devrait pouvoir découvrir de lui-même, à la première lecture, la ou les structures qui ont permis la création de l'œuvre, sinon, dans une certaine mesure, l'œuvre est ratée⁷⁰». Si on suit ce raisonnement, plusieurs des plus beaux textes d'écriture sous contraintes – pensons à *La disparition* et à *Cent mille milliards de poèmes* – seraient ratés!

Enfin, Marcel Bénabou a identifié trois «soucis» présents chez les auteurs qui pratiquent l'écriture sous contraintes. Les auteurs de l'Oulipo, comme les auteurs qui s'adonnent à l'écriture intertextuelle, les partagent. Ce sont le «souci d'homogénéisation [où] toutes les aspérités sont gommées pour que le fragment rapporté se fonde totalement dans le texte d'accueil⁷¹» ; le «souci d'enrichissement⁷²», qui fait en sorte que la réutilisation rajoute une valeur au «texte d'arrivée» autant qu'au «texte souche» ; et le «souci de dévoilement⁷³» qui, par des procédés divers tels que le dévoilement de la contrainte à l'intérieur même du texte ou l'énumération des emprunts à la fin de l'ouvrage, va faire en sorte que, même intégré, l'emprunt sera signalé au lecteur et décodable par celui-ci (s'il possède bien entendu la culture livresque pour le faire).

⁶⁹ Il s'agit d'un lipogramme.

⁷⁰ Noël Arnaud cité par Marc Lapprand, *op. cit.*, p. 57.

⁷¹ Marcel Bénabou, «Exhiber/Cacher», *OuLiPo*, <http://www.oulipo.net/document16300.html>.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

Si, comme nous l'avons constaté plus tôt, la typologie de l'emprunt de Bouillaguet définit de façon concise ce qu'est le plagiat, elle n'en aborde pas toutes les subtilités ; ce qu'a fait Martineau (voir page 66). Qu'il s'agisse d'intertextualité ou d'écriture sous contraintes, la part du ludique, comme nous l'avons noté, est très importante dans le processus de création littéraire. L'auteur utilise le «plagiat» ou une technique oulipienne pour s'amuser, pour expérimenter, pour (re)travailler sa propre création et, enfin, pour jouer avec son lecteur. Bien sûr, cette contrainte peut ne pas être découverte par le lecteur. Ce dernier peut tout de même apprécier l'œuvre. Cependant, il perd ainsi une dimension importante de l'œuvre.

La notion d'intertextualité et l'écriture sous contraintes sont donc étroitement liées puisque la pratique intertextuelle, lorsqu'il s'agit de l'emprunt, est, par définition, un type d'écriture sous contraintes. L'exercice littéraire qu'est le «plagiat» doit, idéalement, être découvert par le lecteur. C'est ce à quoi aspire l'auteur qui pratique le «plagiat» comme poétique.

Chapitre 2

Pessoa : le poète hors de sa personne

Dans une note autobiographique datée du 30 mars 1935, Fernando Pessoa a inscrit, sous la rubrique «profession», «traducteur» et «correspondant en langues étrangères dans des maisons de commerce¹». Rédigée huit mois jour pour jour avant sa mort², cette note mentionne également ses œuvres publiées : trois recueils de poèmes écrits en anglais (35 *Sonnets*, en 1918 ; *English Poems I-II* et *English Poems III*, en 1922) ; une brochure qui défend la dictature militaire au Portugal (*O Interregno - L'interrègne*, en 1928) et un recueil de poèmes en portugais (*Mensagem - Message*, en 1934), pour lequel il a remporté un prix du Secrétariat à la Propagande nationale. «Pour le moment», écrivait Pessoa, toujours dans sa note autobiographique, «l'œuvre est essentiellement dispersée dans plusieurs revues et publications occasionnelles³».

Ce n'est qu'en 1968, trente-trois ans après sa mort, que l'on a découvert l'importance de l'œuvre de Pessoa. Dans la malle conservée par sa demi-sœur Henriqueta, se trouvaient 27 543 documents écrits à la main ou dactylographiés! À part *Le Marin*, *Le Violon enchanté*, *Le Gardeur de troupeaux*, *Le Banquier anarchiste* et *Message*, le contenu de cette malle ne comptait aucun manuscrit achevé. L'œuvre de Pessoa, telle qu'on la connaît aujourd'hui,

¹ Fernando Pessoa, *Pessoa en personne. Lettres et documents*, trad. Simone Biberfeld, Paris, La différence, coll. «Latitudes», 1986, p. 67.

² La cause exacte de la mort de Pessoa reste nébuleuse. Si la plupart de ses biographes parlent d'une cirrhose du foie provoquée par l'abus d'alcool (Pessoa buvait quotidiennement de bonnes quantités de vin, d'eau-de-vie et de *macieira*, un type de brandy), on a également évoqué une pancréatite aiguë causée par des problèmes de la vésicule biliaire (interview donnée par le docteur Ferreira au quotidien *Diario de noticias* de Lisbonne le 19 juin 1995, citée par Robert Bréchon dans *Étrange étranger. Une biographie de Fernando Pessoa*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1996, p. 542) ou une hépatite B ou C contractée lors de son séjour en Afrique du Sud (thèse du gastro-entérologue Irénée Cruz également citée par Robert Bréchon, *ibid.*, p. 543).

³ Fernando Pessoa, *Pessoa en personne, op. cit.*, p. 67.

représente donc «une suite de montages, dont il n'est pas sûr qu'il les aurait reconnus pour siens⁴». Le *Livre de l'intranquillité* en est le meilleur exemple. Ce «journal», rédigé par Bernardo Soares, un semi-hétéronyme, a été composé entièrement à partir de fragments dont plusieurs n'étaient pas datés (Pessoa y a travaillé de 1913 à sa mort en 1935). Publié pour la première fois en 1982, il a été traduit depuis en plusieurs langues et, chaque édition, qu'elle soit portugaise ou étrangère, en propose sa propre lecture ou relecture.

Les hétéronymes

Le goût du dédoublement et de l'invention est apparu très tôt chez Fernando Pessoa. À six ans, il crée le chevalier de Pas et le capitaine Thibeaut⁵, ses compagnons de voyage lors des déplacements de la famille entre Lisbonne et Durban où son beau-père, le commandant Joao Miguel Rosa, occupe un poste de consul. Viennent ensuite une multitude de personnages (Teresa Rita Lopes en a identifié soixante-douze⁶), dont plusieurs Anglais⁷, que Pessoa imagine frères, cousins et amis les uns des autres.

Dans une lettre adressée le 13 janvier 1935 à Adolfo Casais Monteiro⁸, Fernando Pessoa a dévoilé la naissance de ce qu'il a appelé ses «hétéronymes littéraires⁹». C'est en voulant créer un poète fictif et le présenter comme réel, pour faire une blague à son ami Mario Sa-Carneiro¹⁰, qu'il en a d'abord eu l'idée :

⁴ Robert Bréchon, *op. cit.*, p. 551.

⁵ Teresa Rita Lopes, « Une œuvre à recomposer », *Magazine littéraire*, n° 291, sept. 1991, p. 30.

⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁷ Fernando Pessoa a été éduqué en Afrique du Sud ; ses références littéraires sont donc essentiellement anglo-saxonnes.

⁸ Adolfo Casais Monteiro (1908-1972) : poète, critique et romancier portugais, il s'est exilé au Brésil en 1954 pour échapper à la dictature salazarienne.

⁹ Fernando Pessoa, *Pessoa en personne*, *op. cit.*, p. 302.

¹⁰ Mario Sa-Carneiro (1890-1916) : poète et romancier né à Lisbonne. Ami de Pessoa qui a été son mentor et son confident, il s'est suicidé le 26 avril 1916 dans un hôtel de Paris. Pessoa a contribué à faire connaître son œuvre après sa mort.

Un jour où j'avais finalement renoncé [dans la même lettre, Pessoa affirme avoir tenté sans succès d'écrire «des poèmes de caractères païen» vers 1912] – c'était le 8 mars 1914 – je m'approchai d'une haute commode et, prenant une feuille de papier, je me mis à écrire, debout, comme je le fais chaque fois que je le peux. Et j'ai écrit trente et quelques poèmes d'affilée, dans une sorte d'extase dont je ne saurais définir la nature. Ce fut le jour triomphal de ma vie et je ne pourrais en connaître d'autres comme celui-là. Je débutai par un titre : *O Guardador de Rebanhos*¹¹. Et ce qui suivit ce fut l'apparition en moi de quelqu'un, à qui j'ai tout de suite donné le nom d'Alberto Caeiro¹².

C'est ainsi qu'est né l'hétéronyme que Pessoa a appelé son maître. Par la suite, est venu Ricardo Reis, un hétéronyme «latent¹³», qui existait depuis 1912 mais, sans avoir été nommé. «J'arrachai à son faux paganisme Ricardo Reis latent, je lui trouvai un nom que j'ajustai à sa mesure [...] Et soudain, dérivant en sens contraire à Ricardo Reis», poursuit-il, «un nouvel individu surgit impétueusement. D'un jet, et à la machine à écrire, sans interruption ni correction, jaillit *l'Ode Triumphant*¹⁴ d'Alvaro de Campos [...]»¹⁵.

Dans cette lettre, le poète ne mentionne pas Bernardo Soares, l'auteur du *Livre de l'intranquillité*. Cet ouvrage, écrit sous la forme d'un journal intime par un modeste comptable, exprime le mal de vivre de Fernando Pessoa. Est-ce parce qu'il prévoyait le publier sous son nom, se demande Teresa Rita Lopes¹⁶?

Selon Judith Balso, l'hétéronymie met en relief, sur le plan «phénoménologique», «les figures d'une conscience éclatée, d'une perte d'identité subjective, d'une volonté de dissimulation», et, sur le plan formel, «les jeux de langage, l'intertextualité, la multiplicité

¹¹ *Le Gardeur de troupeaux*. En portugais dans le texte.

¹² Fernando Pessoa, *Pessoa en personne*, op. cit., p. 302.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ode triomphale*. En portugais dans le texte.

¹⁵ Fernando Pessoa, *Pessoa en personne*, op. cit., p. 302-303.

¹⁶ Theresa Rita Lopes, art. cité, p. 28.

des écritures¹⁷». L'écriture du poète portugais et de ces trois hétéronymes «sont les facettes d'un prisme où se réfracte la crise [identitaire de Pessoa en tant que poète voulant être de toutes les écoles et de tous les combats] et se dessine son issue [celle de l'hétéronymie poétique]¹⁸». Ainsi, chez Caeiro, «le poème doit être par lui-même, dans une figure novatrice, une critique poétique du poème métaphysicien¹⁹», alors que chez Campos, le poème ne fait que «reproduire des figures naturelles de l'infini, plutôt qu'il n'en délivre une nouvelle²⁰». Ricardo Reis, lui, propose une «méditation sur le non-sens de l'existence²¹». Chaque hétéronyme possédant une conception précise et particulière de la poésie, il devient difficile de cerner celle de Pessoa l'écrivain.

Tantôt Pessoa contemple en arrière de lui un certain état du poème avec lequel il pense avoir réussi à briser : une poésie à la fois contaminée par la méta-physique et dévastée par l'impuissance ontologique de la philosophie. Tantôt il imagine, en avant de lui, une époque encore à venir où métaphysique et philosophie auront reconquis leur capacité de penser l'Être²².

Incapable de vivre le moment présent, Pessoa est à la fois l'homme du passé et de l'avenir.

La présence de ces hétéronymes a entraîné plusieurs types d'analyse. Certains commentateurs y ont vu «un cas clinique de dédoublement de personnalité²³», confortés dans leur interprétation par Pessoa lui-même. En effet, dans sa fameuse lettre du 13 janvier 1935, il commence par décrire son état de santé mentale pour expliquer la genèse de ses

¹⁷ Judith Balso, «Ricardo Reis, l'effaceur des dieux», *Contre jour*, n° 5, 2004, p. 134.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 135.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 137.

²² *Ibid.*, p. 133.

²³ Robert Bréchon, «L'existence multipliée», *Œuvres poétiques de Fernando Pessoa, op. cit.*, p. XIII.

hétéronymes. Il utilise les termes «hystérie», «hystérico-neurasthénique²⁴» et affirme que «l'origine mentale de [s]es hétéronymes est dans [s]a tendance organique et constante à la dépersonnalisation et à la simulation²⁵». Il a fallu attendre Eduardo Lourenço pour obtenir une explication littéraire de l'hétéronymie pessoenne. Il a été le premier, en 1973²⁶, à chercher dans la poésie de Pessoa une explication à sa démarche hétéronymique.

Lors de sa conférence, «L'hétéronymie : une ontologie poétique sans métaphysique», prononcée, en 1997, au colloque de Cerisy consacré à Pessoa, Judith Balso a tout d'abord établi la distinction entre pseudonymie et hétéronymie : le premier procédé a pour objectif de masquer la véritable identité de l'auteur, tandis que le second participe plutôt de «l'exigence de construire une multiplicité²⁷» d'auteurs. Pour l'analyste, «Pessoa a réellement produit quatre œuvres poétiques distinctes, quatre auteurs fictifs absolument reconnaissables et identifiables dans ce qu'ils pensent et dans ce qu'ils écrivent²⁸». Selon elle, les personnages d'Alberto Caeiro, de Ricardo Reis, d'Alvaro de Campos et de Fernando Pessoa (le poète) ont permis de faire connaître sous différents angles «une seule et même entreprise de pensée²⁹» : l'œuvre poétique de Fernando Pessoa telle qu'on la connaît aujourd'hui. Elle affirme même que l'œuvre orthonyme de Pessoa est en réalité une «hétéronymie redoublée³⁰», celle-ci étant la création du poète et non de l'homme. Cette affirmation de Judith Balso tire sa source du passage suivant de la lettre dite des hétéronymes où Pessoa parle de lui à la troisième personne :

²⁴ Fernando Pessoa, *Pessoa en personne*, *op. cit.*, p. 300.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Robert Bréchon, «L'existence multipliée», *Œuvres poétiques* de Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. XV.

²⁷ Judith Balso, «L'hétéronymie : une ontologie poétique sans métaphysique», *Pessoa : unité, diversité, obliquité*, colloque de Cerisy, Pascal Dethurens et Maria-Alzira Seixo (dir.), Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000, p. 164.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 160.

³⁰ *Ibid.*, p. 167.

une fois écrits ces trente et quelques poèmes [ceux du *Gardeur de troupeaux*], je pris une autre feuille de papier et j'écrivis, d'affilée également, les six poèmes qui constituent la *Chuva Oblica*³¹, de Fernando Pessoa. Immédiatement et en entier... Ce fut le retour de Fernando Pessoa Alberto Caiero à Fernando Pessoa lui seul. Ou mieux, ce fut la réaction de Fernando Pessoa contre son existence en tant qu'Alberto Caiero³².

Balso, qui connaît évidemment ce passage, s'en est servi à l'appui de son analyse qui, contrairement aux interprétations reposant sur la psychologie³³, la philosophie ou la métaphysique³⁴, nous permet d'aborder le phénomène sous l'angle littéraire plutôt que comme une extravagance. «Loin de jeter un auteur sur la pente sans fin de la folie, l'hétéronymie constitue donc un point d'arrêt fondateur et une saisie de sa pensée.³⁵» Chaque hétéronyme s'inscrivant dans une optique bien particulière³⁶, la confrontation des idéologies de chacun (la mise en scène et la confrontation de leurs idées) permet à Pessoa de bien structurer sa pensée. Le jeu des hétéronymes constitue en fait un véritable chantier littéraire où Fernando Pessoa a exploré divers aspects de sa pensée philosophique et poétique. Son œuvre étant restée inachevée, il est difficile d'en comprendre toute la dimension.

³¹ *Pluie oblique*. En portugais dans le texte.

³² Fernando Pessoa, *Pessoa en personne*, *op. cit.*, p. 302.

³³ La correspondance de Pessoa ainsi que son histoire familiale fournissent aux adeptes de l'interprétation psychologique toutes les munitions dont ils ont besoin. À son retour de Durban, en 1907, Pessoa a habité chez sa grand-mère paternelle, Dionisia, qui souffrait de maladie mentale. La condition de son aïeule semble l'avoir troublé. À la suite du décès de celle-ci, il a consulté le neurologue Egas Moniz, qui l'a confié aux soins d'un physiothérapeute (!). En 1908, dans son journal personnel, Pessoa avouait avoir peur de la folie. À la même époque, il s'est adressé des lettres inventées d'un spécialiste d'origine française des maladies mentales qui existait vraiment. Le 15 octobre 1920, atteint d'une crise de dépression, il renonce *in extremis* à se faire traiter dans une clinique psychiatrique. On retrouve dans la correspondance de Pessoa de nombreuses allusions à la dépression et à la maladie mentale, et ce, jusqu'à la fin de sa vie. Son intérêt pour les sectes maçonniques, la numérologie, l'astrologie et l'ésotérisme a également contribué à donner de lui l'image d'un être instable. Dans ses lettres d'amour à Pessoa, Ofélia Queiroz a également fait allusion aux souffrances psychologiques du poète.

³⁴ Eduardo Lourenço, dans sa communication au colloque de Cerisy, «Poésie et philosophie chez Pessoa» (*op. cit.*), a parlé de «l'imprégnation "philosophique" ou "métaphysique" de la poésie de Pessoa» (p. 129) et de «ses visions poétiques [qui] correspond[ent] à la mise en scène de philosophies ou de systèmes métaphysiques pleinement catalogués [...]» (p. 129).

³⁵ Judith Balso, «L'hétéronymie : une ontologie poétique sans métaphysique», *op. cit.*, p. 175.

³⁶ Alberto Caiero est le maître à penser, le solitaire, le contemplatif, celui qui observe la société ; Fernando Pessoa, l'anonyme employé de bureau, le critique littéraire, le poète timide replié sur lui-même qui refuse de publier ; Ricardo Reis, le médecin monarchiste, le poète néo-classique ; et Alvaro de Campos, l'ingénieur orientaliste, poète avant-gardiste et nihiliste.

Si «[l]'auteur, c'est d'abord celui qui signe son texte, en prend la responsabilité, l'assume comme sien³⁷», l'œuvre de Pessoa nous amène à nous interroger sur la notion d'auctorialité. Selon Judith Balso, l'existence des hétéronymes «congéie l'idée que la personnalité serait le référent de l'œuvre³⁸». Cette œuvre – et c'est là une condition essentielle à l'émergence des hétéronymes – crée une «tendance à la dépersonnalisation³⁹» ; celle-ci fait de Pessoa un auteur qui refuse d'assumer l'auctorialité d'une partie très importante de son œuvre.

Pour Judith Balso, le génie de Fernando Pessoa consiste à avoir créé un «hétéronyme orthonyme⁴⁰», ce qui permet de rassembler les œuvres éparses de Caiero, Reis et Campos «à un même espace de pensée⁴¹», celui du poète orthonyme.

Pessoa avait-il comme dessein de créer autour de ses auteurs hétéronymes un *momentum* poétique qui aurait permis au poète hétéronyme et orthonyme de connaître la gloire littéraire? Son œuvre étant inachevée, nous ne pouvons que spéculer. Souvenons-nous cependant que celui qui a écrit : «Je ne suis rien. / Je ne serai jamais rien. / Je ne puis vouloir être rien⁴²», est le même homme qui, en parlant de lui-même, a prédit, dès 1912, dans un article de la revue *Orpheu*⁴³, alors qu'il était pratiquement inconnu à l'époque, la venue au

³⁷ Alain Brunn, *L'auteur*, Paris, Flammarion, coll. «Corpus», 2001, p. 16.

³⁸ Judith Balso, «L'hétéronymie : une ontologie poétique sans métaphysique», *op. cit.*, p. 161.

³⁹ Daniel-Henri Pageaux, «"Je chante pour m'appartenir" : Approximations au *Cancioneiro* [titre de travail d'un recueil de poèmes de Pessoa. Traduction : *recueil de chansons*] de Fernando Pessoa», *Poétiques du néant*, Béatrice Didier, Déborah Levy-Bertherat et Gwenhaëel Ponnau (dir.), Paris, Sedes, 1998, p. 42.

⁴⁰ Judith Balso, «L'hétéronymie : une ontologie poétique sans métaphysique», *op. cit.*, p. 167.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Fernando Pessoa, *Œuvres poétiques*, trad. Olivier Amiel, Maria Antonia Camora Manuel, Michel Chandeigne, Pierre Léglièse-Costa et Patrick Quillier, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2001, p. 362. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle FP, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁴³ La revue *Orpheu* a été créée à Lisbonne en 1914 par un groupe de jeunes écrivains et d'artistes visuels dont faisait partie Pessoa. Elle avait pour but de «défendre et [d']illustrer les valeurs esthétiques de la modernité [portugaise et brésilienne]» (Robert Bréchon, *Étrange étranger*, *op. cit.*, p. 271). Les deux premiers numéros ne pouvant faire leurs frais, la revue a cessé de paraître en septembre 1915.

Portugal d'un grand poète, d'un super-Camoens⁴⁴, qui «repoussera au second plan la figure, jusqu'ici prédominante, de Camoes⁴⁵». Ce grand écrivain, nous dit Robert Bréchon, «c'est bien évidemment lui [Pessoa]⁴⁶».

Genette sur Pessoa *et al.*

Pour Gérard Genette, «le texte endossé par l'hétéronyme constitue une sorte de *pastiche imaginaire*⁴⁷». Ces pastiches «ne sont jamais que des déformations ou contaminations de langues réelles [et] ces styles imaginaires ne sont le plus souvent que des variations sur des styles déjà existants⁴⁸». Chez Pessoa, l'hétéronymie s'est développée autour de «trois traditions poétiques préexistantes⁴⁹» : la bucolique chez Alberto Cairo, la néoclassique chez Ricardo Reis et la moderniste chez Alvaro de Campo. Genette conclut ainsi :

Si profonde que puisse être chez Pessoa la dissociation entre ces trois aspects de sa personnalité poétique, leur caractérisation thématico-stylistique passe inévitablement par des références extérieures réelles, et implique donc une part de pastiche⁵⁰.

Il est difficile d'identifier chez Pessoa un auteur qui aurait été pastiché à des fins de création par l'un ou l'autre des hétéronymes. Son éducation essentiellement anglo-saxonne fait en sorte qu'il a lu des écrivains comme Milton, Byron, Shelley, Keats, Tennyson, Poe, Carlyle, Pope, ainsi que les auteurs grecs et latins. À la suite du départ de sa famille pour Durban en 1896, Pessoa, alors âgé de sept ans, a entrepris ses études primaires en anglais au

⁴⁴ Luis de Camoes (1524?-1580?). Poète lyrique portugais, un des plus grands de la Renaissance, il est l'auteur de l'épopée *Les Lusitades* qui raconte l'aventure maritime portugaise.

⁴⁵ Cité dans Robert Bréchon, *Étrange étranger*, *op. cit.*, p. 154.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 175.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 176.

⁵⁰ *Ibid.*

Couvent de West Street, où il a complété le programme de cinq années en trois ans. Ensuite, sa famille l'a inscrit à la Durban High School, où il restera trois ans. En 1903 et 1904, Pessoa entreprend, toujours au Durban High School, une formation équivalente à une année pré-universitaire puis à une première année universitaire. En août 1905, il retourne définitivement à Lisbonne, ville qu'il ne quittera plus. La même année, il s'inscrit à un cours de lettres à l'université. Il lit Shakespeare, Wordsworth, Césario Verde, Baudelaire, Nietzsche et Schopenhauer. C'est à cette époque qu'il commence à fréquenter le milieu littéraire lisboète.

Par ailleurs, la plupart des chercheurs et des biographes de Fernando Pessoa ont vu l'influence de Walt Whitman chez Alvaro de Campos, aiguillonnés en ce sens par la très longue ode («Salut à Whitman») qu'il a consacrée au poète américain. Pour sa part, Robert Bréchon, dans sa biographie du poète portugais, affirme qu'un de ses proviseurs, W.H. Nicholas, même s'il n'est pas écrivain, serait le modèle de Ricardo Reis⁵¹.

Nous ne connaissons probablement jamais toutes les influences qui ont façonné les écritures orthonyme et hétéronymes de Pessoa. Le personnage est complexe et on en connaît trop peu sur lui. Nul doute, toutefois, que ces influences sont multiples et composées de personnages réels et fictifs. Il ne serait pas surprenant que Pessoa ait même puisé parmi ses soixante-douze hétéronymes⁵² pour en créer de nouveaux qui seraient les hétéronymes des hétéronymes!

⁵¹ Robert Bréchon, *Étrange étranger*, op. cit., p. 49.

⁵² Teresa Rita Lopes, art. cité, p. 33.

Pourquoi Pessoa?

Un ami m'a dit un jour qu'il était allé se recueillir sur la tombe de Pessoa et que cela avait été l'expérience la plus intense de toute sa vie d'adulte. En faisant le tour du monument, et avant même de savoir qu'il s'agissait de sa tombe, il a éprouvé une énorme tristesse. Il a juré de ne plus jamais se rendre à Lisbonne sans prendre quelques minutes pour passer le saluer...⁵³

Cette réplique de Gabriel, avant de figurer dans la pièce de Stefan Psenak, *La fuite comme un voyage*, a été prononcée presque mot pour mot par moi, à Hearst, alors que je tentais de lui communiquer mon enthousiasme pour la vie et l'œuvre de Fernando Pessoa. La plume de cet ami a fait en sorte que ces quelques phrases sont devenues une implication complexe, c'est-à-dire une citation entièrement fondue dans le texte où «l'acte de citer n'est plus dissimulé mais [où] un énonciateur fictif s'est approprié le discours du véritable énonciateur qui n'est pas mentionné⁵⁴».

Ce cas d'intertextualité – devrais-je plutôt parler d'interréalité, puisque Stefan Psenak s'est approprié les bribes d'une discussion réelle pour en faire de la fiction? – a piqué ma curiosité et m'a poussé à écrire deux poèmes à la manière de Pessoa : «J'ai voulu commander des tripes à la mode de Caen» et «*I know not what tomorrow will bring*» que l'on retrouve respectivement aux pages 8 et 14 de la thèse. A suivi la lecture d'essais sur Pessoa⁵⁵, de deux biographies⁵⁶, de *L'Année de la mort de Ricardo Reis*⁵⁷, et, bien entendu, de ses œuvres

⁵³ Stefan Psenak, *La fuite comme un voyage*, Ottawa, Le Nordir, coll. «Rappels», 2001, p. 32.

⁵⁴ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁵ Ceux d'Eduardo Lourenço (*Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, trad. Annie de Faria, Paris, Chandeigne, 1997 ; *Mythologie de la saudade*, trad. Annie de Faria, Paris, Chandeigne, 1997 ; *Pessoa. L'étranger absolu*, trad. Annie de Faria, Paris, Métailié, 1990) et, par la suite, ceux d'Antonio Tabucchi (*La nostalgie, l'automobile et l'infini. Lectures de Pessoa*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, coll. «La librairie du XX^e siècle», 1998 ; *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa. Un délire*, Paris, Seuil, coll. «La librairie du XX^e siècle», 1994).

⁵⁶ La première de Robert Bréchon, *Étrange étranger*, *op. cit.* et la seconde d'Angel Crespo, *Vies de Fernando Pessoa*, trad. Marie-Hélène Piwnik, Monaco, Du Rocher, coll. «Anatolia», 2004.

⁵⁷ Un roman de José Saramago qui met en scène Pessoa et son hétéronyme en tant que deux êtres indépendants mais dont la vie du second se dissout lentement alors que le premier meurt, comme s'ils possédaient tous deux la même âme.

poétiques, ainsi que de *Lettres à la fiancée*⁵⁸. Une fois ces lectures terminées, le choix de Pessoa pour accompagner mon expérience d'écriture s'est imposé tout naturellement.

La poésie de Pessoa est souvent, «tant par son vocabulaire direct, simple, familier, que par son rythme, [...] proche du fado traditionnel⁵⁹» et de la *saudade*, dont la diversité séduit. Les poèmes sont à la fois naïfs et philosophiques, légers et graves. Le plus bel exemple en est «Bureau de tabac», un poème de cent soixante-sept vers signé Alvaro de Campos où le poète se questionne sur le sens de la vie :

Je ne suis rien.
Je ne serai jamais rien.
Je ne puis vouloir être rien.
À part ça, j'ai en moi tous les rêves du monde (FP, p. 362)

et se met presque à délirer :

Mange des chocolats, fillette,
Mange donc des chocolats!
Si je pouvais manger des chocolats en étant aussi vrai que toi quand tu en manges! (FP, p. 365)

Enfin, tout se reconstruit «sans idéal ni espérance» (FP, p. 368) dans les cinq derniers vers par le sourire du patron du tabac et un salut de la main d'un ami prénommé Estève. Cette coexistence du tragique et de la simplicité m'a plu chez Pessoa.

Son œuvre est habitée par l'intranquillité – une mélancolie ontologique –, peut-être causée par sa double appartenance culturelle. Ayant vécu presque toute son enfance et toute son adolescence à Durban, alors une colonie britannique, Pessoa a été éduqué en anglais⁶⁰. Ce n'est qu'une fois de retour à Lisbonne, en 1905, à l'âge de dix-sept ans, qu'il renouera avec

⁵⁸ Fernando Pessoa, *Lettres à la fiancée*, trad. Ines Oseki-Dépré, Paris, Rivages, coll. «Petite Bibliothèque», 1989.

⁵⁹ Daniel-Henri Pageaux, art. cité, p. 60.

⁶⁰ On dit souvent de Pessoa qu'il est le plus anglais des écrivains portugais.

la culture portugaise sans abandonner celle qui l'a formé⁶¹. Son identité culturelle a donc toujours été double.

Son va-et-vient entre les cultures portugaise et anglaise et ma culture franco-ontarienne se rejoignent-ils? L'œuvre de Pessoa témoigne-t-elle d'«une parole enracinée et nomade à la fois⁶²»? Ajouter ma voix à celle de Pessoa m'a permis de me questionner sur ma propre poésie, sur la notion d'auteur et, bien entendu, sur la littérature elle-même.

⁶¹ Pessoa a écrit et publié trois recueils de poèmes en anglais. Il a également travaillé à des traductions anglaises d'auteurs portugais et a même rédigé un guide touristique intitulé *Lisbon : What the Tourist Should See*. Probablement écrit en 1925, celui-ci n'a été publié qu'en 1992.

⁶² François Paré, *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, coll. «Roger-Bernard», 2003, p. 17.

Chapitre 3

Poésies empruntées.

Écrire en compagnie de Pessoa

Toute création littéraire est indissociable d'une réflexion sur l'acte même d'écrire. C'est encore plus vrai lorsqu'il s'agit d'un recueil de poèmes où l'on intègre des emprunts d'un autre auteur puisqu'il faut, en plus de réfléchir sur sa propre création, s'assurer de bien intégrer les extraits empruntés.

Fragments d'autobiographies regroupe plusieurs types d'emprunts : les vers de Pessoa tels quels, tronqués, insérés dans la structure de mes vers ; parfois les miens se retrouvent dans les siens, dans le but de composer des centons.

Les vers employés tels quels

De tous les types d'emprunts utilisés dans la partie création de ma thèse, il y a, au premier rang, les vers de Pessoa employés tels quels. On les retrouve dans treize poèmes¹, aux pages 9, 13 17, 22, 23, 25, 26, 30, 37, 41, 46, 49 et 54 du recueil. La présence de ces vers prend trois formes : l'emprunt qui ouvre le texte d'arrivée ; l'emprunt qui se trouve intégré dans le corps du poème d'arrivée ; et l'emprunt qui vient clore le poème d'arrivée.

Lorsqu'il se trouve au début du poème d'arrivée, comme c'est le cas aux pages 26 et 37, l'emprunt donne le ton au poème. Dans le premier cas, le vers emprunté («*Du temps où je ne t'avais pas²*») est suivi de plusieurs tentatives de solutions («il me fallait chercher, [...] il me fallait les alcools les plus forts [...] et] les mensonges des fados les plus tristes»), avant

¹ J'ai exclu les poèmes des pages 32, 43 et 44 qui sont des centons dont je traite à la page 96.

² Afin de faciliter la lecture des éléments intertextuels, les emprunts à Fernando Pessoa sont en italique, alors que les extraits de mes poèmes sont en caractères romains.

d'en arriver à ce que «s'arrêtent les certitudes les plus incertaines [et les] vérités aveugles toutes pareilles à l'amour». Le deuxième emprunt («*L'horreur sordide de ce que / tout seul par-devers soi*») amorce un poème qui prend la forme d'un aphorisme. Toute la charge émotive du poème se trouve dans l'emprunt à Pessoa.

Intégré au corps du poème d'arrivée, l'emprunt tel quel peut faire office de mise en situation. C'est le cas du troisième vers ci-dessous que l'on retrouve à la dernière strophe du poème de la page 25 :

Alors
je m'assois au bord de la route
déjà las du chemin
 conscient que l'exil n'est rien d'autre que le désir *total et lointain*.

Ces vers peuvent également occuper une place importante dans le poème au point qu'il en constitue l'essentiel. L'extrait suivant (p. 46) en donne un bon exemple :

Des mots où
il n'y a ni lieu ni jour
 et
d'où ne viendra jamais personne pour me voir.

Ici, mes vers se greffent à ceux de Pessoa. Sa poésie, plus que la mienne, porte le poème.

Lorsqu'il est utilisé pour clore un poème, l'emprunt tel quel offre habituellement une chute puissante au texte d'arrivée. Je l'ai utilisé à quatre reprises (aux pages 9, 17, 22 et 54). La qualité d'évocation de l'emprunt utilisé n'est évidemment pas étrangère au résultat obtenu. Avec des vers tels que «*je n'arrive pas à comprendre comment on peut trouver un couchant triste*» (p. 9), «*la réalité n'a pas besoin de moi*» (p. 17), «*Je ne savais pas que l'amour était si réel*» (p. 22) ou «*je ne crois pas que j'existe derrière moi*» (p. 54), il est difficile de rater la chute d'un poème. En faisant précéder l'emprunt de la page 22 d'une courte énumération et celui de la page 54 de vers que je crois plutôt réussis (*Écrire / comme s'il faisait nuit devant*

la ligne droite), l'équilibre du poème, – c'est à dire la répartition et l'harmonie entre les vers de Pessoa et les miens, – est, à mon avis, obtenu.

Les vers tronqués

Dix-sept poèmes³ de ce recueil sont construits à partir d'emprunts de vers tronqués. On les retrouve aux pages 7, 8, 13, 21, 23, 24, 25, 30, 31, 33, 34, 36, 41, 42, 46, 49 et 51. Bien qu'ils soient inégaux, les résultats obtenus sont intéressants.

Le premier texte du recueil, placé en épigraphe à la page sept, est tiré des premiers vers du recueil *Le Gardeur de troupeaux* d'Alberto Caiero. Même si j'ai conservé 13 des 17 vers originaux, les modifications apportées aux vers de Pessoa («Je n'ai jamais gardé de troupeaux / Mais c'est tout comme si j'en avais gardé» [FP, p. 5]) sont majeures, car elles en changent le sens de façon significative. Même si ce sont mes mots qui se sont intégrés à ceux de Pessoa, les greffons «écrit de poèmes» et «toujours écrit» transforment l'épigraphe en une réflexion sur la poésie. Tout comme les vers de Pessoa donnent le ton au recueil de Caiero, les miens donnent le ton à *Fragments d'autobiographies*.

Le deuxième texte du recueil (p. 8) est inspiré du poème «Tripes à la mode de Porto» (FP, p. 485) qui raconte la déception du poète lorsqu'on lui a servi un plat de tripes froides dans un restaurant. C'est à partir du souvenir de ce poème que j'ai rédigé «[J'ai voulu commander des tripes à la mode de Caen]». Après avoir rédigé ce texte, j'ai dû retourner au poème d'origine pour vérifier si j'avais emprunté des vers du poème de Pessoa. Ce n'est qu'au cinquième vers que j'ai découvert un emprunt. Il s'agit de «*parce que les tripes ne se mangent jamais froides*» tiré du vers «Que les tripes (et elles étaient à la mode de Porto) ne se

³ J'ai exclu les poèmes des pages 35, 38, 40, 48 et 51 dont je traite à la page 98, ainsi que celui de la page 47 où je fais référence à un poème de Patrice Desbiens (voir page 103).

mangent jamais froides» (FP, p. 485). Mon poème, même s'il fait référence à celui de Fernando Pessoa, est très différent du sien.

Le poème «*Silence*» (p. 31) m'a été inspiré du vers « Silence. Laisse-moi penser» (FP, p. 687). Le texte de départ m'a donné le titre et le dernier vers de mon poème. Entre le premier et le dernier – qui est devenu «*Laissez-le penser*» au lieu de «Laisse-moi penser» –, neuf vers décrivent de façon humoristique le processus d'écriture poétique comme s'il s'agissait d'un exercice de haute voltige.

Le poème de la page 41 compte 16 vers, dont deux constituent des emprunts. J'ai modifié légèrement le premier pour mieux l'intégrer au poème. «Le tumulte concentré de mon imagination» (FP, p. 476) est devenu «*Le tumulte concentré de son imagination*». Suit une allusion sur un commentaire fait par Ofélia Queiroz, tiré d'un témoignage sur son expérience amoureuse avec Pessoa, au sujet de la superstition du poète qui affirmait que «lorsqu'il rentrait chez lui, les chiens pleuraient sur son passage et que cela signifiait que quelque chose en lui les faisait pleurer⁴». Un emprunt tel quel («*c'est assez de métaphysique que de ne penser à rien*» [FP, p. 10]) vient ensuite clore le poème. Ces deux emprunts et l'allusion à la superstition de Pessoa forment le passage suivant :

dans
le tumulte concentré de son imagination
 un chien
 hurle
 au passage
 de personne
 que *c'est assez de métaphysique que de ne penser à rien*

D'autres emprunts à Pessoa prennent plus de place dans le corps de mes poèmes. À la page 23, mon apport au poème se limite à l'ajout d'un pronom relatif (qui) et d'une locution

⁴ Ofélia Queiroz, «Fernando et moi», *Lettres à la fiancée* de Fernando Pessoa, trad. Ines Oseki-Dépré, Paris, Rivages, coll. «Petite Bibliothèque», 1989, p. 14.

conjonctive de subordination (alors que). De toute évidence, ici, c'est Pessoa qui parle. Dans la construction de ce poème, mon rôle s'est limité à bien agencer les vers de Pessoa.

À quatre reprises, j'ai tiré d'un vers de Pessoa quelques mots pour en faire un vers dans mes poèmes, sans y ajouter quoi que ce soit. Dans trois de ces emprunts, j'ai extrait des mots qui se suivaient : «*sans idéal ni espérance*» (p. 21), qui font partie d'un vers de quatorze mots du poème «Bureau de tabac» (FP, p. 368) d'Alvaro de Campos ; «*plus grand que tous les dieux*» (p. 34), un extrait du dernier vers de «[Ah, devant cette unique réalité...]», un poème de cinquante-trois vers, également de Campos ; et de «*Presque sans le faire exprès*» (p. 46), les premiers mots du premier vers d'un poème sans titre (FP, p. 487) du même hétéronyme. Ici, les extraits des vers de Pessoa se greffent à mes poèmes ; dès lors, ces extraits se retrouvent dans un contexte tout à fait différent que celui où ils se trouvaient à l'origine. Le quatrième vers de Pessoa que j'ai tronqué provient de la première strophe du poème «Au volant de la Chevrolet sur la route de Sintra» (FP, p. 398), lui aussi d'Alvaro de Campos. Contrairement aux trois autres extractions de mots, j'ai prélevé, cette fois, les mots au début puis à la fin du vers. Ainsi du vers «Que j'avance sur une autre route, dans un autre rêve, dans un autre monde» (FP, p. 398), j'ai conservé «j'avance» et «dans un autre monde» (p. 47). J'ai donc supprimé des éléments du vers de Pessoa qui n'étaient pas nécessaires à l'écriture de mon poème.

Ce type d'emprunt s'est révélé une expérience fort intéressante. Sans prendre une place prédominante dans mon recueil, les extraits choisis ont tout de même contribué à faire de mes poèmes des textes plus conformes à mes visées esthétiques initiales. Par exemple, dans le poème [J'ai envie de tout] (p. 21), le vers tronqué de Pessoa est essentiel à l'équilibre du poème :

L'extrait «*j'avance dans un autre monde*», précédé de «*sans clair de lune*», tiré du poème «[Au volant de la Chevrolet sur la route de Sintra]» (FP, p. 398), aide à créer une atmosphère de mystère dans le poème d'arrivée. Ici, j'ai utilisé les premiers vers du poème de Pessoa, qui, dans le texte de départ, servaient également à créer une atmosphère de mystère pour ensuite y joindre des vers qui parlent d'une collision entre une automobile et un orignal.

Les centons

Plus que tout autre technique d'écriture sous contraintes, le centon relève du jeu. Il s'agit d'un découpage puis d'un ré-assemblage de textes. Laure Hesbois a bien montré que «[l]e jeu des citations atteint son rendement maximal avec *le centon*⁵, qui est un texte entièrement fabriqué de pièces rapportées [et dont] la juxtaposition de bribes d'énoncés d'origines diverses produit en général un effet cocasse⁶». Pour sa part, Antoine Compagnon associe ce type de création ludique à «la jubilation du bricolage, [au] plaisir nostalgique du jeu d'enfant⁷».

Le poème [Il y a en moi un tumulte terrible] (p. 32) a été construit selon la définition du centon que donne Laure Hesbois. Chacun des vers de ce texte provient d'un poème différent. Tous les vers sont de Pessoa, sauf le troisième, «À travers le bruit du café plein de monde» (FP, p. 333) et le dernier, «J'ai un gros rhume» (FP, p. 430) qui sont de Campos. Le premier, «Il y a en moi un tumulte terrible» (FP, p. 1624), fait partie des poèmes français écrits par Pessoa. Alors que les deux premières strophes suggèrent une thématique plutôt sombre – le «tumulte terrible», la «douleur», la «brume» et le «sommeil» y sont tour à tour

⁵ En gras et en italique dans le texte.

⁶ Laure Hesbois, *op. cit.*, p. 202.

⁷ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 17.

évoqués –, la dernière vient désamorcer cette série d'emprunts qui aurait demandé une chute dramatique avec l'affirmation «J'ai un gros rhume» (FP, p. 430). Ce qui paraissait être, à la première strophe, l'expression d'un mal de vivre se révèle un simple virus, une boutade.

Le deuxième centon («*Le véritable poème moderne... / c'est la vie sans poèmes*») se trouve à la page 43. Très court – il se compose dans le texte de départ d'un vers de dix mots –, on le retrouve tel quel dans le texte d'arrivée, sauf pour ce qui est de la mise en pages. D'un vers, j'ai fait un centon de deux vers. À l'origine, ce vers était noyé parmi plusieurs centaines d'autres qui composent la très longue ode «Salut à Walt Whitman». Une fois recyclé et placé autrement sur la page blanche, il devient un aphorisme, c'est-à-dire le contraire de ce qu'il était au départ.

Enfin, «*Les moments de plaisir sont rares dans la vie*» (p. 44) a été composé à partir de vers prélevés tels quels dans cinq poèmes de l'hétéronyme Alvaro de Campos. Le titre, «Les moments de plaisir sont rares dans la vie» (FP, p. 436), le quatrième vers, «Sans curiosité» (FP, p. 452), et le sixième vers, «Que ne donnerais-je pour entendre de quelqu'un la voix humaine» (FP, p. 486) qui proviennent des «Derniers poèmes» de Campos. Les autres vers sont tirés du long poème «Le Passage des heures» (FP, p. 283-305), qui constitue l'une des «Grandes odes» de Campos. Il n'était pas question de donner un aspect cocasse au poème, mais plutôt de tenter de reproduire de façon cohérente l'univers poétique de Pessoa à l'aide de vers épars. La contrainte utilisée afin de recréer l'ambiance pessoenne a consisté à recopier des vers lus et à les ré-assembler.

Nous sommes donc en présence de trois centons⁸ qui offrent chacun une relecture différente de poèmes de Pessoa. Le premier, dans sa forme la plus classique, réutilise les mots de l'auteur pour produire ce que Laure Hesbois nomme un «effet cocasse» ; le deuxième transforme un vers tiré d'une ode en aphorisme, alors que le troisième crée un faux Pessoa à partir de Pessoa lui-même.

Les faux centons

Quatre poèmes échappent à la définition traditionnelle du centon (voir page 96). Ils ne sont pas construits exclusivement de «pièces rapportées» puis ré-assemblées pour en faire de nouveaux textes. Les extraits des poèmes de départ ont été légèrement modifiés afin de mieux s'intégrer au texte d'arrivée ou à la thématique du recueil. Dans un cas, celui de la page 38, seuls les deux premiers vers d'un même poème ont servi à cette fin. On pourrait donc les qualifier de faux centons.

Le premier, «*Fictions de l'interlude*» (p. 35), emprunte son titre à une suite de cinq poèmes de Pessoa. Deux emprunts – le premier tel quel et le second légèrement modifié – composent le poème d'arrivée. L'emprunt tel quel (le premier vers du poème de Pessoa intitulé «*Lisbon Revisited*» [FP, p. 360]) est jumelé au premier vers du deuxième emprunt («mes vers sont mon impuissance» [FP, p. 353]), pour former le premier distique du poème. Le deuxième distique est formé de la dernière partie du second emprunt («Ce que je ne réussis pas, je l'écris» [FP, p. 353]) modifié de la façon suivante: «*Ce que je ne suis pas / je l'écris*».

⁸ Bien que les deux derniers centons ne respectent pas entièrement la définition de Laure Hesbois, je les traite comme tels puisqu'ils sont composés entièrement et sans modification de vers tirés de l'œuvre de Pessoa.

Alors que le centon se compose habituellement d'extraits que l'on recueille dans plus d'un poème, «*[Un poème naît]*» (p. 38) a été bricolé à partir des vers d'un même poème. Le texte d'origine provient des deux premiers vers du poème «Noël» (FP, p. 1191) de Pessoa : «Un Dieu naît. D'autres meurent. La vérité n'est pas / Venue, n'est pas partie : l'Erreur seule a changé.» En plus d'une mise en pages nouvelle, l'emprunt, qui se voulait une réflexion sur la religion, s'est transformé en une réflexion métapoétique. Les mots «Dieu», «vérité» et «Erreur» ont fait place à «poème», «littérature» et «poète» dans le texte d'arrivée.

Le poème «*Mes vers sont mon impuissance*» (p. 40) peut paraître à la première lecture, tout comme «*Fictions de l'interlude*» (p. 35), un centon. Son titre ainsi que les deux premiers vers sont tirés mot pour mot de l'œuvre de Pessoa. Seul le dernier vers, «*Nous ne quittons jamais personne*», fait en sorte que, techniquement, il échappe à la définition du centon de Laure Hesbois. Ce dernier vers retravaillé a pour origine celui-ci : «Et nous, nous ne quittons personne...» (FP, p. 341. Les points de suspension sont de Pessoa). Lors de la rédaction de la première version de ce poème, j'avais tout simplement biffé les mots «et nous» ainsi que la virgule du texte d'origine pour ne conserver que «Nous ne quittons personne», ce qui ne me donnait pas l'effet désiré. J'ai donc ajouté le mot «jamais» qui, je le crois, clôt bien ce court poème.

Le poème de la page 48, «*[C'est moi-même qui suis]*» obéit à la même logique. J'ai réuni deux extraits de l'œuvre de Pessoa : le premier, «C'est moi qui suis / l'univers où j'existe» est l'avant-dernier texte de *Pour un «Cancioneiro»*⁹ (FP, p. 1002) utilisé tel quel, alors que le second, «Parfois, je suis le Dieu qu'en moi je porte» (FP, p. 1199), s'est transformé sous ma plume en «*Je suis le poème qu'en moi je porte*».

⁹ La traduction française des mots portugais de *Fragments d'autobiographies* se trouve à la page 6.

Une fois terminés, ces textes m'ont cependant causé un certain souci. En effet, comment les classer? Le premier poème ne contient qu'un seul mot de moi sur 21! Son originalité repose presque exclusivement sur ma mise en pages puisque la modification – le mot «suis» a remplacé le mot «réussis» – ne change que très peu le sens de l'emprunt. Dans le deuxième faux centon, 18 mots sur 19 sont de Fernando Pessoa, le titre et les deux premiers vers étant des emprunts tels quels. Seul le dernier vers diffère quelque peu après avoir été amputé de deux mots et d'un signe de ponctuation, puis légèrement modifié. Dans sa première version, sans l'ajout du mot «jamais», il s'agissait donc d'un centon. Tous les vers, même le dernier qui n'avait été utilisé que partiellement, provenaient du poète portugais. Cependant, «bricolé» de cette façon – pour emprunter l'expression de Genette –, il s'avérait boiteux. L'ajout d'un mot peut-il se révéler à ce point important et suffit-il à faire du texte d'arrivée un texte original? Je ne crois pas qu'ici, il soit possible de parler d'un véritable centon puisque l'addition du mot «jamais» donne un autre sens au vers de Pessoa. Il me permet de clore le poème avec force et donne tout son équilibre à ce bricolage poétique. Ces deux petites modifications apportées aux vers de Pessoa font en sorte que je m'approprie le texte de Pessoa, légitimant, du même coup, ma pratique intertextuelle.

Pour ce qui est du troisième faux centon, composé de 15 mots de Fernando Pessoa sur 16, la même technique de recomposition a été utilisée. La première strophe est composée d'un distique qui n'a subi aucune modification, alors que la dernière a été amputée d'un mot, puis légèrement modifiée. Enfin, dans le dernier poème appartenant à cette catégorie, on compte 20 mots dont 6 – si on y inclut le titre – ne sont pas du poète portugais. Cependant, celui-ci exclu, 11 mots sur 12 sont de lui.

Dans ces deux derniers poèmes, les modifications opérées aux vers de Pessoa avaient pour objectif de faire en sorte que les emprunts s'intègrent à la dimension métapoétique du recueil. Les mots «poésie» et «poème», utilisés pour remplacer respectivement «normalité» et «Dieu», m'ont permis d'en faire des poèmes qui portent sur le processus de création poétique, plutôt que des poèmes qui abordent des questions existentielles ou philosophiques, deux thèmes chers à Pessoa.

Ce qui est intéressant dans ces quatre cas, c'est la modification des emprunts. Les vers de Pessoa sont en effet trafiqués afin de me permettre de mieux les intégrer à mon recueil. Contrairement aux centons où il s'agissait de copier puis de recoller des extraits de l'œuvre du poète portugais pour en faire de «nouveaux» poèmes de Pessoa, dans le cas des faux centons, il y a, grâce à la modification des vers empruntés, appropriation du texte de départ pour en faire un texte d'arrivée dont la thématique se fond à l'ensemble du recueil. Le «bricolage» ainsi obtenu est doublement intéressant puisqu'il crée non seulement un faux poème de Pessoa à partir d'un poème tel quel de Pessoa, mais un faux poème de Pessoa à partir d'un poème de Pessoa trafiqué.

Le double emploi poétique de Pessoa

Lors de la rédaction de la partie création de ma thèse, j'ai parfois intégré de mémoire des vers de Pessoa dans mes poèmes. À la lecture de mon manuscrit, je me suis aperçu que le même emprunt se retrouvait dans deux poèmes, et ce, à deux reprises.

Dans un premier cas, le vers suivant de Pessoa, «Mes vers sont mon impuissance» (FP, p. 353), se retrouve aux pages 35 et 40 de *Fragments d'autobiographies*. La première

fois, il est utilisé comme deuxième vers dans un distique qui se compose de deux emprunts tel quels. La deuxième fois, le vers encore utilisé tel quel sert de titre à un faux centon.

Le deuxième double emploi d'un emprunt à la poésie de Fernando Pessoa provient du vers suivant : «Je sais qu'il est bien d'autres mondes que ce maigre / monde-ci où mourir semble réel pour nous» (FP, p. 1233). Lors de chaque utilisation, deux mots ont été supprimés. Dans la première, qui se trouve au début du poème de la page 24, j'ai éliminé les deux derniers mots tout en modifiant la typographie d'origine. L'emprunt s'est transformé pour devenir «*Je sais qu'il est bien d'autres mondes que ce maigre monde-ci / où mourir semble réel.*» Dans la deuxième utilisation, j'ai intégré le vers de Pessoa à la fin d'un tercet titré «*Un soir à Lisbonne*» (p. 31). Ici, ce sont les deux premiers mots du poème de Pessoa qui sont disparus pour donner le poème suivant :

Ne plus avoir à me souvenir
parce *qu'il est bien d'autres mondes que ce maigre*
monde-ci où mourir semble réel pour nous

Il est à noter que, dans le deuxième cas, la versification originale a été respectée.

Clins d'œil poétiques

Comme je l'ai mentionné, on trouve également des allusions à Paul Éluard et à Patrice Desbiens dans mon recueil.

L'allusion à la poésie de Paul Éluard est à la page 45. Le premier poème de la suite «Poésies fortuites» a été rédigé alors que, me trouvant assis devant un bol d'agrumes, j'ai écrit sur une orange «La terre est bleue comme une orange¹⁰» suivi de «... et je n'ai plus rien

¹⁰ Paul Éluard, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1984 [1968], p. 232.

à écrire». C'est après m'être amusé à recopier la même chose sur un pamplemousse, une limette et une tangerine que j'ai composé ce poème! La dernière strophe du poème,

Mais
je vous préviens
lorsqu'on le pèle le poème tache les mains

m'est venue lorsque j'ai constaté que les huiles essentielles contenues dans la pelure des agrumes faisaient en sorte que l'encre redevenait liquide et tachait les doigts.

L'allusion à la poésie de Patrice Desbiens se trouve à la page 47. Au départ, je voulais pasticher le poème «Au volant de la Chevrolet sur la route de Sintra» (FP, p. 398) d'Alvaro de Campos. J'ai donc commencé en écrivant «*Au volant de ma Toyota sur la route onze*», pour poursuivre avec un vers que je croyais de moi, mais qui s'est révélé, à la relecture du poème de Pessoa, un emprunt. J'ai écrit «sans *clair de lune*» plutôt que «Au clair de lune» (FP, p. 398). Cet emprunt involontaire a été suivi d'un autre emprunt à Campos, «j'avance dans un autre monde» (FP, p. 398). Ne sachant trop comment continuer, j'ai laissé de côté l'ébauche du poème. C'est après avoir écouté «La nuit est longue et sans plis¹¹» de Patrice Desbiens que l'idée m'est venue de poursuivre. Dans ce poème, Desbiens raconte un accident entre une voiture et un orignal. J'ai donc poursuivi avec un autre emprunt à Pessoa («Soudain j'avance sûr de moi, résolument» [FP, p. 436]) que j'ai modifié comme suit :

Soudain
un orignal traverse la route
résolument...

Le vers « le pare-brise devient un écran cinémascope¹²» de Desbiens m'a inspiré les trois derniers vers de ce poème :

¹¹ Patrice Desbiens, *Patrice Desbiens et les moyens du bord*, avec René Lussier, Guillaume Dostaler, Jean Derome et Pierre Tanguay, Ambiance Magnétique, 1999, disque compact, page 3.

¹² *Ibid.*

intermède douloureux de la poésie
 où le pare-brise devient un ciel étoilé
 sous les yeux du poète effaré

À la différence du texte de Desbiens, c'est le poète, plutôt que sa sœur, qui, dans mon poème, subit le choc de l'accident.

Comme nous l'avons vu au premier chapitre de la deuxième partie de la thèse, l'allusion n'offre au lecteur qu'une «coprésence minimale». Dans les deux cas précédents, il s'agit d'un lien intertextuel suggéré seulement par une mise en situation dans le poème d'arrivée. Qui connaît la poésie française du XX^e siècle fera facilement le lien entre «La terre est bleue comme une orange» de Paul Éluard et «Même bleue / l'orange [...]». Pour ce qui est de l'allusion à Patrice Desbiens, elle est plus difficilement repérable. Elle n'est suggérée que par les mots «original» et «pare-brise» et ne fait référence à aucun des vers du poète originaire de Timmins. Cet emprunt non littéral et non explicite se situe à la limite de l'allusion puisque, même en connaissant la poésie franco-ontarienne, le lecteur moyen ne fera pas le lien avec le texte de Desbiens. Pour que le lecteur puisse reconnaître l'allusion, l'auteur devra en dévoiler la clef. La découverte de ces deux intertextes n'est cependant pas nécessaire à la compréhension des poèmes. Il ne s'agit que de clins d'œil aux lecteurs qui connaissent la poésie française et franco-ontarienne. Les poèmes peuvent être lus et appréciés sans la découverte de ces intertextes. Ceux-ci, s'ils sont repérés par le lecteur, feront en sorte qu'il aura l'impression de partager avec l'auteur des lectures communes. Cette impression fera vivre au lecteur une expérience de lecture différente, parce qu'il aura réussi à décoder une partie du mécanisme de création de l'auteur.

Le fantôme de Pessoa

Julia Kristeva affirme que «rien n'est a priori exclu du champ poétique, tout y entre à condition de devenir objet de transformation et d'appropriation¹³». L'exercice d'écriture que représente *Fragments d'autobiographies* en est un bon exemple. Il n'y a pas qu'à l'œuvre de Fernando Pessoa que j'ai emprunté la matière poétique qui allait façonner mon recueil. Si, évidemment, la poésie – et le fantôme – de Pessoa «hante» mon recueil, j'ai également puisé dans mes souvenirs de voyage, dans mes diverses lectures sur Pessoa et dans l'écoute du fado.

Dans «La folle allure ou le parfait amour» (p. 11), il est question de «gardeurs de troupeaux» – une référence au titre du recueil d'Alberto Caeiro – et de «cathédrales manuelines». Construites dans un style architectural typiquement portugais, elles datent du XVI^e siècle.

La dernière strophe du poème intitulé «*I know not what tomorrow will bring*» (p. 14), bien qu'elle n'emprunte rien à Pessoa, a été rédigée à la manière d'Alberto Caeiro. Je me suis en effet inspiré de vers tels que «Rien ne revient, rien ne se répète, puisque tout est réel» (FP, p. 61) et «(Si la réalité est une dimension véritable) / Être réel est la seule chose vraie du monde» (FP, p. 65) pour tenter de semer le doute quant à la provenance de ces vers chez le lecteur qui connaît la poésie de Pessoa. Si, à mon avis, les vers

On n'a alors d'autre choix que de se rabattre sur la splendeur des choses sans
importance
parce qu'elles sont réelles
et sans importance

¹³ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1974, p. 341.

peuvent passer pour ceux du poète portugais, il ne m'appartient pas de l'affirmer haut et fort. Il n'empêche que je considérerais comme un honneur de voir mes vers être confondus à ceux de Pessoa.

Dans le poème de la page 28, la présence de Pessoa se fait sentir par un jeu de mots qui tourne autour de la signification de son nom. Ce jeu de mots m'est venu en consultant le livre de Maria José de Lancastre où est reproduite une enveloppe qu'Ofélia Queiroz a envoyée à «Monsieur Ferdinand Personne¹⁴».

«Entrada livre», une suite de trois courts poèmes, m'a été inspiré par Lisbonne. Le premier poème («La poésie qui traverse les corps comme du verre apprivoisé... / vie fragmentée dans les rues de Lisbonne», p. 52) résulte de mes premières impressions de la capitale portugaise : un mélange de tradition et de modernité.

Le deuxième poème (p. 52) résume ma visite à la *Casa Fernando Pessoa*, la maison qu'a habitée le poète et qui est maintenant un centre culturel. Très peu d'objets ayant appartenu à Pessoa y sont exposés. De fait, on n'y trouve qu'un carnet d'adresses, une montre et des lunettes. Cela dit, le centre culturel comprend une bibliothèque qui possède une collection impressionnante d'ouvrages de Pessoa et sur Pessoa en plusieurs langues ; une petite salle avec un *baby-foot* où une équipe composée de joueurs à l'effigie de Fernando Pessoa affronte celle formée de critiques et d'universitaires qui étudient son œuvre.

Enfin, le troisième poème (p. 53) relate ma visite au monastère des Hyéronymites, un chef-d'œuvre d'architecture manuéline situé en banlieue de Lisbonne, où le navigateur Vasco de Gama et les poètes Luis de Camoes et Fernando Pessoa reposent. Le dernier vers de ce

¹⁴ Maria José Lancastre et Antonio Tabucchi, *Fernando Pessoa*, trad. Jean-Baptiste Para et Pierre Léglieste-Costa, Paris, Hazan, coll. «Lumières», 1997, p. 149.

poème, «*Pessoa em pessoa*», veut dire Pessoa en personne. C'est également le titre d'un album de la chanteuse Bévinda. Elle y chante des textes du poète.

L'utilisation de mots et d'expressions en portugais dans mon recueil, au nombre de sept, m'a également permis de faire référence à Pessoa (voir le glossaire à la page 6). Une seule de ces occurrences est tirée de l'œuvre de Pessoa. Il s'agit du mot «*cancioneiro*» (p. 46) que le poète voulait utiliser comme titre d'un recueil demeuré à l'état de projet¹⁵. Les expressions «*Casa Fernando Pessoa*» et «*Pessoa em Pessoa*», que l'on trouve respectivement aux pages 52 et 53, nomment le poète. La première le fait en désignant le centre culturel qui porte son nom, alors que la deuxième joue sur la double signification de son nom lorsqu'il est utilisé comme nom commun. À trois reprises, j'ai utilisé un mot ou une expression en portugais pour en faire le titre d'un poème. Il s'agit de «*movimento*» (p. 39), le titre du dixième album du groupe portugais Madredeus, un des albums qui a accompagné mon processus d'écriture ; «*obra poética*» (p. 42), le titre du poème à la page 46 que j'ai traduit en portugais après l'avoir écrit en français ; et «*entrada livre*» (p. 52), expression que j'ai empruntée d'une affiche qui annonçait une série de lectures de poèmes à la Casa Fernando Pessoa et que j'ai rapportée de Lisbonne.

¹⁵ Fernando Pessoa, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 1821.

Éléments d'intertextualité¹

- p. 7 *Je n'ai jamais gardé de troupeaux,
Mais c'est tout comme si j'en avais gardé.* (FP, p. 5)
remplacés par
*Je n'ai jamais écrit de poèmes
Mais, c'est comme si j'en avais toujours écrit*
- p. 8 *Que les tripes (et elles étaient à la mode de Porto) ne se mangent
jamais froides.* (FP, p. 485)
remplacé par
parce que les tripes ne se mangent jamais froides
- p. 9 *Je n'arrive pas à comprendre comment on peut trouver un couchant triste* (FP, p. 64)
- p. 13 i) *La confondante réalité des choses* (FP, p. 59)
ii) *Je ressens un plaisir tout animal et vaguement je pense,
Et je m'endors sans moins d'utilité que toutes les actions du monde.* (FP, p. 83)
- p. 14 *I know not what tomorrow
will bring*
(Dernière phrase écrite par Pessoa la veille de sa mort. [FP, p. LXXVII] Que Pessoa ait écrit cette phrase en anglais peut surprendre. Il ne faut cependant pas oublier qu'il a complété presque toutes ses études en anglais en Afrique du Sud.)
- p. 17 *La réalité n'a pas besoin de moi.* (FP, p. 62)
- p. 21 [...] *et l'univers
S'est reconstruit pour moi sans idéal ni espérance [...]* (FP, p. 368)

¹ À moins d'indication contraire, toutes les citations sont tirées des *Œuvres poétiques* de Fernando Pessoa (*op. cit.*).

remplacé par

où l'on retrouve le visage
de tout ce qui sera
sans idéal ni espérance

p. 22 *Je ne savais pas que l'amour était si réel.* (FP, p. 1615)
(Ce poème a été écrit en français.)

p. 23 i) *Ta voix et tout ce qu'elle dit* (FP, p. 936)
ii) [...] *et moi, je me laisse cueillir* (FP, p. 786)

remplacé par

et moi qui me laisse cueillir

iii) *Tout ce qui cesse, c'est la mort [...]* (FP, p. 157)

p. 24 i) *Je sais qu'il est bien d'autres mondes que ce maigre
Monde-ci où mourir semble réel [...]* (FP, p. 1233)

ii) *Puis, étranger à ce qu'il sait* (FP, p. 1229)

remplacé par

puis

étranger à ce que je suis

p. 25 i) *Le passage des heures*
Titre d'une ode (FP, p. 283)

ii) *Je m'assieds au bord de la route.*

Déjà las du chemin (FP, p. 869)

remplacés par

Je m'assois au bord de la route.

Déjà las du chemin

iii) [...] *total et lointain.* (FP, p. 283)

p. 26 *Du temps où je ne t'avais pas* (FP, p. 45)

- p. 27 *Je ne sais rien de plus.* (FP, p. 59)
- p. 30 i) *Parfois, en certains jours de lumière parfaite et exacte* (Fernando Pessoa, *Le Gardeur de troupeaux*, *op. cit.*, p. 76)
 ii) [...] *en ces jours à la lumière exacte et parfaite* (FP, p. 27)
 iii) *Il suffit d'exister pour être complet.* (FP, p. 59)
- p. 31 i) *Un soir à Lima*
remplacé par
Un soir à Lisbonne (FP, p. 1293)
 («Un soir à Lima» est le titre d'une suite de poèmes où Pessoa se remémore son enfance. Il s'agit du titre d'une musique que jouait sa mère. Cette modification me permet tout simplement de replonger dans l'univers du poète lisboète.)
 ii) *Je sais qu'il est bien d'autres mondes que ce maigre*
Monde-ci où mourir semble réel pour nous (FP, p. 1233)
remplacés par
parce qu'il est bien d'autres mondes que ce maigre
monde-ci où mourir semble réel pour nous
- p. 32 i) *Il y a en moi un tumulte terrible* (FP, p. 1624)
 ii) *Je ne sais d'où cette douleur me vient* (FP, p. 549)
 iii) *À travers le bruit du café plein de monde* (FP, p. 333)
 iv) *J'ai sommeil en pleine journée* (FP, p. 1042)
 v) *Il y a comme un cercle de brume* (FP, p. 687)
 vi) *Je ne veux que dormir* (FP, p. 665)
 vii) *J'ai un gros rhume* (FP, p. 430)
- p. 33 *Silence. Laisse-moi penser.* (FP, p. 687)
remplacé par
silence [...]
laissez-le penser

- p.34 i) *Moi l'inutile feu de toutes les réalités* (FP, p. 474)
 (Le vers a été modifié en y ajoutant quatre vers, dont celui ci-dessous, entre *Moi* et *l'inutile feu de toutes les réalités*)
 ii) [...] *plus grand que tous les Dieux.* (FP, p. 479)

- p. 35 i) *Fictions de l'interlude* (FP, p. 543)
 (Titre d'une suite de cinq poèmes intitulés «Pleine lune», «Saudade administrée», «Pierrot ivre», «Menuet invisible» et «Hiémal».)
 ii) *Rien ne m'attache à rien.* (FP, 360)
 iii) *Mes vers sont mon impuissance.*
Ce que je ne réussis pas, je l'écris; (FP, p. 353)

Remplacés par

mes vers sont mon impuissance

Ce que je ne suis pas

je l'écris

- p. 36 i) *Une lamentation universelle* (FP, p. 661)
 ii) *Non, personne ne supporte le poids mauvais des jours* (FP, p. 1129)
remplacé par
elle ne supporte pas le poids des jours

- p. 37 *L'horreur sordide de ce que, tout seul par-devers soi* (FP, p. 477)

- p. 38 *Un Dieu naît. D'autres meurent. La Vérité n'est pas
 Venue, n'est pas partie: l'Erreur seule a changé.* (FP, p. 1191)

remplacés par

Un poème naît d'autres meurent

la littérature n'est pas venue

n'est pas partie

Le poème seul *a changé*.

- p. 40 i) *Mes vers sont mon impuissance* (FP, p. 353)
 ii) *l'amertume joyeuse du départ* (FP, p. 341)
 iii) *et tous ces gens qui passent* (FP, p. 349)
 iv) [...] *nous ne quittons personne...* (FP, p. 341)
remplacé par
nous ne quittons jamais personne
- p. 41 i) *Le tumulte concentré de mon imagination* (FP, p. 476)
remplacé par
le tumulte concentré de son imagination
 ii) *C'est assez de métaphysique que de ne penser à rien* (FP, p. 10)
- p. 42 *Il dort au-dedans de mon âme* (FP, p. 17)
remplacé par
Parce qu'il dort au-dedans de notre âme
- p. 43 *Le véritable poème moderne c'est la vie sans poèmes* (FP, p. 281)
- p. 44 i) *Les moments de plaisir sont rares dans la vie...* (FP, p. 436)
 ii) *Je me suis multiplié pour me sentir* (FP, p. 284)
 iii) *J'ai couché avec tous les sentiments* (FP, p. 294)
 iv) *Rien ne me retient* (FP, p. 295)
 v) *Sans curiosité* (FP, p. 452)
 vi) *Je me retourne vers le passé* (FP, p. 306)
 vii) *Que ne donnerais-je pour entendre de quelqu'un la voix humaine* (FP, p. 486)
- p. 46 i) *Presque sans le faire exprès* (FP, p. 487)
 ii) *Il n'y a ni lieu ni jour* (FP, p. 853)
 iii) *D'où ne viendra jamais personne pour me voir* (FP, 930)

- p. 47 i) *Au volant de la Chevrolet, sur la route de Sintra* (FP, p. 398)
remplacé par
Au volant de ma Toyota sur la route onze
- ii) *Au clair de lune* (FP, p. 398)
remplacé par
sans clair de lune
- iii) [...] *j'avance dans un autre monde* (FP, p. 398)
- iv) *Soudain j'avance sûr de moi, résolument* (FP, p. 436)
remplacé par
Soudain
un orignal traverse la route
résolument
- p. 48 i) *C'est moi-même qui suis*
l'univers où j'existe (FP, p. 1002)
- ii) [...] *je suis le Dieu qu'en moi je porte*
remplacé par
Je suis le poème qu'en moi je porte (FP, p. 1199)
- p. 49 i) *Qui sent tout ce que je rêve comme si c'était réel* (FP, p. 332)
remplacé par
je sens tout ce que je rêve comme si c'était réel
- ii) *C'est ainsi que se fait la littérature...* (FP, p. 373)
- p. 49 *Et je retourne à la normalité comme à un terminus de ligne* (FP, p. 454)
remplacé par
... et je retourne à la poésie comme à un terminus de ligne
- p. 54 *je ne crois pas que j'existe derrière moi* (FP, p. 83)

Conclusion

La rédaction de cette thèse m'a permis de découvrir que la pratique intertextuelle – particulièrement celle de l'emprunt – est plus complexe que j'aurais pu le croire au départ. Au début de ma réflexion, je croyais pouvoir expliquer ma démarche scripturaire en utilisant la typologie de l'emprunt d'Annick Bouillaguet. Je me suis rapidement rendu compte que cette grille ne me permettait pas de légitimer ma pratique intertextuelle. C'est en prenant connaissance des définitions du «plagiat» d'Yzabelle Martineau – particulièrement celle du «plagiat» comme poétique – que j'ai découvert une piste qui pouvait me permettre de mieux comprendre ma démarche. Martineau, comme nous l'avons vu au chapitre 1, voit le «plagiat» poétique comme une «pratique littéraire menant à un renouvellement de la matière et du mot¹».

Poursuivant ma double démarche créatrice et analytique, j'ai découvert les nombreuses techniques d'écriture sous contraintes expérimentées par l'Oulipo. Il m'est vite apparu que l'emprunt, tel que je l'intégrais dans mon processus d'écriture, était une écriture sous contraintes. Bien que les Oulipiens ne l'aient pas identifiée comme telle, cette pratique intertextuelle, qui impose à l'écrivain certaines restrictions, est tout à fait conforme à l'esprit du mouvement. Ainsi, l'écriture sous contraintes à partir de textes préexistants telle que les membres de l'Oulipo l'ont pratiquée (voir la note 46 à la p. 71) ressemble beaucoup à ce que j'ai fait lorsque j'ai greffé des vers de Pessoa aux miens, soit en les tronquant ou en les modifiant. En outre, j'ai partagé les mêmes préoccupations qu'eux en prenant soin de bien intégrer les vers de Pessoa sur les miens, en tentant d'enrichir mes vers ou mes poèmes grâce

¹ Yzabelle Martineau, *op. cit.*, p. 17.

aux siens et en tentant de donner aux lecteurs – du moins, ceux qui connaissent le poète portugais et son œuvre – des pistes qui allaient lui permettre de décoder les emprunts.

J'ai également constaté qu'il était difficile, pour l'auteur d'un recueil qui emprunte des vers à un autre écrivain, de connaître exactement toute la portée de cet exercice d'écriture. C'est seulement en dressant la liste des emprunts que j'ai constaté tout ce que je devais à Pessoa. J'ai été le premier surpris de me rendre compte que mon recueil comprenait un peu plus de 20 % de vers empruntés au poète portugais. Avant d'en faire le compte, j'évaluais la part d'emprunt à 10 ou à 12 %.

Ma plus grande surprise a été de m'apercevoir que certains éléments m'avaient complètement échappé. Ce n'est qu'à la toute fin de mon analyse que j'ai découvert les faux centons et le double emploi des mêmes vers de Pessoa dans deux poèmes. En retournant vérifier la source de mes emprunts, j'ai également constaté que j'avais, à deux reprises, emprunté involontairement des vers au poète portugais. (Il s'agit du cinquième vers de la page 8 et du deuxième vers de la page 47.)

Même si 21 des 53 poèmes de *Fragments d'autobiographies* ne contiennent aucun emprunt à Pessoa, il n'en demeure pas moins que son influence se fait sentir dans tout le recueil. L'utilisation de mots en portugais, d'éléments biographiques et les allusions à son univers poétique font en sorte que la présence du poète portugais est omniprésente. Cela ne m'a pas empêché cependant de glisser dans mon recueil une allusion à la poésie de Paul Éluard et de Patrice Desbiens. Celui-ci m'a permis d'ajouter une touche franco-ontarienne à un poème qui, à l'origine, racontait une randonnée en voiture à l'extérieur de Lisbonne, alors que celui-là m'a inspiré un poème entier.

Mon parcours scripturaire et réflexif s'est révélé fort intéressant. En plus de me donner l'occasion d'expérimenter le rôle de l'implication dans l'écriture d'un recueil de poèmes, il m'a permis de me poser des questions sur ce qu'est l'intertextualité en tant que technique de création littéraire. De plus, j'ai particulièrement apprécié mes tentatives d'intégration des vers de Pessoa dans mes poèmes afin de donner un sens nouveau aux vers de Pessoa. Si je n'ai peut-être pas toujours réussi à le faire avec succès, cet apprentissage m'a permis de me rendre compte que «varier l'ordre des mots, c'est changer l'ordre des choses²». Ainsi, j'ai réalisé que l'utilisation de l'implication, lorsqu'on la pratique à des fins créatrices, relève plus de la relecture que de l'emprunt. Il se crée une symbiose entre les deux auteurs qui fait en sorte que l'œuvre, une fois terminée, est à la fois semblable et dissemblable à leur poétique respective. À la limite, le lecteur qui ne connaît que sommairement l'œuvre des deux auteurs pourrait croire qu'il s'agit d'une œuvre originale.

Depuis la rédaction de cette thèse, je ne lis plus et je n'écris plus de la même façon. Désormais, la présence des intertextes m'intéresse autant que le texte lui-même. Entre la rédaction de la première partie et de la deuxième partie de ma thèse, j'ai, pour la première fois, publié une brève nouvelle («Écrire la nuit comme devant la ligne droite³»), dans laquelle j'ai inséré des extraits parfois légèrement modifiés de l'œuvre de Marguerite Duras et deux autocitations : la première – le titre de la nouvelle – provient de la page 54 de *Fragments d'autobiographies*, tandis que la deuxième – «*penser à la chute et à la fortune des suicidés*⁴» –, est tirée de mon troisième recueil de poèmes.

² Jean-Noël Pontbriand, *Écrire en atelier... ou ailleurs*, Le Noroît/Prise de parole/Éditions du Blé, coll. «Chemins de traverse», Montréal/Sudbury/Saint-Boniface, 1992, p. 78.

³ Jacques Poirier, «Écrire la nuit comme devant la ligne droite», *Virages*, n° 29, hiver 2005, p. 16-17.

⁴ *Id.*, *Histoire du déluge et de l'amour ordinaire*, Hearst, Le Nordir, 1992, p. 51.

Fragments d'autobiographies est le quatrième recueil de poèmes que j'écris et le premier qui a suscité chez moi tant d'interrogations et d'introspection. Cet exercice d'écriture sous contraintes m'a donné l'occasion de renouer avec la création littéraire, pratique que j'avais presque entièrement abandonnée depuis la publication de mon dernier recueil en 1992. En m'interrogeant sur les mécanismes d'écriture qui façonnent *Fragments d'autobiographies*, j'ai repris goût à la création littéraire. La pratique de l'intertextualité a complètement changé ma vision de l'écriture. Au lieu d'être un long processus solitaire, l'écriture est devenue pour moi un dialogue avec la littérature.

Bibliographie

1. Œuvres de Fernando Pessoa

1.1. Recueils de poèmes

Le Gardeur de troupeaux, trad. Armand Guibert, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1987.

Œuvres poétiques, trad. Olivier Amiel, Maria Antonia Camora Manuel, Michel Chandeigne, Pierre Légise-Costa et Patrick Quillier, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2001. (Comprend : Robert BRÉCHON, «Préface. L'existence multipliée, p. IX-LX.)

1.2. Autres livres

Lettres à la fiancée, trad. Ines Oseki-Dépré, Paris, Rivages, coll. «Petite Bibliothèque», 1989. (Comprend : Ofélia QUEIROZ, «Fernando et moi», p. 7-33.)

Fragments d'un voyage immobile, trad. Rémy Hourcade, Paris, Rivages, coll. «Petite Bibliothèque», 1990.

Pessoa en personne. Lettres et documents, trad. Simone Biberfeld, Paris, La différence, coll. «Latitudes», 1996.

Un singulier regard, trad. Françoise Laye, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2005.

2. Sur Pessoa

2.1. Livres

BIDAINE, Philippe, *Fernando Pessoa*, Paris, Marval, coll. «Lieux de l'écrit», 1990.

BRÉCHON, Robert, *Étrange étranger. Une biographie de Fernando Pessoa*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1996.

_____, *L'innombrable. Un tombeau pour Fernando Pessoa*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2001.

CRESPO, Angel, *Vies de Fernando Pessoa*, trad. Marie-Hélène Piwnik, Monaco, Du Rocher, coll. «Anatolia», 2004.

DETHURENS, Pascal et Maria-Alzira SEIXO (dir.), *Pessoa : unité, diversité, obliquité*, colloque de Cerisy, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000. (Comprend : Judith BALSÓ, «L'hétéronymie : une ontologie poétique sans métaphysique», p. 157-190.)

DIDIER, Béatrice, Déborah LEVY-BERTHERAT et Gwenhaëel PONNEAU, *Poétiques du néant*, Paris, Sedes, 1998. (Comprend : Daniel-Henri PAGEAUX, «"Je chante pour m'appartenir" : Approximations au *Cancioneiro* de Fernando Pessoa», p. 39-65.)

LANCASTRE, Maria José et Antonio TABUCCHI, *Fernando Pessoa*, trad. Jean-Baptiste Para et Pierre Léglise-Costa, Paris, Hazan, coll. «Lumières», 1997.

LOURENÇO, Eduardo, *Pessoa. L'étranger absolu*, trad. Annie de Faria, Paris, Métailié, 1990.

_____, *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, trad. Annie de Faria, Paris, Chandeigne, 1997 [1988].

_____, *Mythologie de la Saudade. Essais sur la mélancolie portugaise*, trad. Annie de Faria, Paris, Chandeigne, 1997.

PAZ, Octavio, *Fernando Pessoa, l'inconnu personnel*, trad. Roger Munier, Paris, Fata Morgana, 1998 [1968].

QUEIROZ, Ofélia, *Lettres d'amour à Fernando Pessoa*, trad. Marie-Hélène Piwnik, Monaco, Du Rocher, coll. «Anatolia», 2004.

TABUCCHI, Antonio, *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa. Un délire*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, coll. «La librairie du XX^e siècle», 1994.

_____, *La nostalgie, l'automobile et l'infini. Lectures de Pessoa*, Paris, Seuil, coll. «La librairie du XX^e siècle», 1998.

2.2. Articles

BALSO, Judith, «Ricardo Reis, l'effaceur des dieux», *Contre jour*, n° 5, 2004, p. 133-153.

JUDICE, Nuno, «La poésie dans le réel», *Contre jour*, n° 5, 2004, p. 93-101.

Magazine littéraire, «Fernando Pessoa», n° 291, septembre 1991, p. 14-64. (Comprend : Teresa Rita LOPES, « Une œuvre à recomposer », p. 27-30.)

3. Études sur l'intertextualité

BOUILLAGUET, Annick, «Une typologie de l'emprunt», *Poétique*, n° 80, novembre 1989, p. 489-497.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, coll. «Essais», 1979.

de BIASI, Pierre-Marc, «Intertextualité (Théorie de)», *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Albin Michel, coll. «Encyclopaedia Universalis», 2001, p. 387-393.
 GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, coll. «Points. Essais», Seuil, 1982.

KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1985 [1974].

LIMAT-LETELLIER, Nathalie et Marie MIGUET-OLLAGNIER (dir.), *L'intertextualité*, Paris, Belles-lettres, 1998. (Comprend : Nathalie LIMAT-LETELLIER, «Historique du concept d'intertextualité», p. 17-64.)

MARTINEAU, Yzabelle, *Le faux littéraire : plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Québec, Nota bene, coll. «Essais critiques», 2002.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *L'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. «Corpus», 2002.

SAMOYAU, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. «Littérature», 2001.

WAGNER, Frank, «Les hypertextes en questions. Note sur les implications théoriques de l'hypertextualité», *Études littéraires*, vol. 34, n^{os} 1-2, 2002, p. 297-314.

4. Divers

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1972.

_____, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1973.

BARTHES, R., L. BERSANI, Ph. HAMON, M. RIFFATERRE et I. WATT, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1982.

BÉNABOU, Marcel, «Exhiber/Cacher», *OuLiPo*, <http://www.ouliipo.net/document16300.html>.

BÉNABOU, Marcel et Jacques ROUBAUD, «Une liste de contraintes oulipiennes», *OuLiPo*, <http://www.ouliipo.net/document13302.html>.

BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, trad. P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1983 [1957].

BRUNN, Alain, *L'auteur*, Paris, Flammarion, coll. «Corpus», 2001.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan, *Voix du Portugal*, trad. Pascale de Mezamat, Arles, Cité de la musique / Actes Sud, coll. «Musiques du monde», 1997.

CHANDEIGNE, Michel, dir., *Anthologie de la poésie portugaise contemporaine 1935-2000*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 2003.

de ANDRADE, Eugénio, *À l'approche des eaux*, trad. Michel Chandeigne, Paris, La Différence, 2000.

de CAMOES, Luis, *Les lusiades*, trad. Roger Bismut, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1996.

DESNOS, Robert, *Corps et biens*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1989 [1953].

ÉLUARD, Paul, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1984 [1968].

_____, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1984 [1968].

FOURNEL, Paul, *Clefs pour la littérature potentielle*, Paris, Denoël, coll. «Les Lettres Nouvelles», 1972.

HESBOIS, Laure, *Les jeux de langage*, Ottawa, Les Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986.

JARRETY, Michel, *La poétique*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 2003.

LABOURDETTE, Jean-François, *Histoire du Portugal*, Paris, Fayard, 2003.

LAPPRAND, Marc, *Poétique de l'OULIPO*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. «Faux titre», 1998.

MARQUIS, André, «À l'ère des dinosaures», *Lettres québécoises*, n° 51, automne 88, p. 30-31.

MÉDAM, Alain, *La tentation de l'œuvre*, Montréal, Liber, 2002.

MERTENS, Pierre, *À propos de l'engagement littéraire*, Montréal, LUX, coll. «Lettres libres», 2002.

MONTCOND'HUY, Dominique (dir.), *Pratiques oulipiennes*, Paris, Gallimard, coll. «La bibliothèque», 2004.

MORTAIGNE, Véronique, *Portugal. Fado, chant de l'âme*, Paris, Éditions du Chêne, coll. «Notes de voyage», 1998.

MOUNIN, Georges (dir.), *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, PUF, coll. «Quadrige», 2004 [1974].

PAIEMENT, André, «Le malade imaginaire», *Les Partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, volume II, Sudbury, Prise de parole, coll. «BCF», 2004, p. 151-303.

PARÉ, François, *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, coll. «Roger-Bernard», 2003.

PEREC, Georges, *Romans et récits*, Paris, Librairie Générale Française, coll. «Le Livre de Poche. Classiques modernes. La Pochothèque», 2002.

POIRIER, Jacques, *Que personne ne bouge!*, Hearst, Le Nordir, 1988.

_____, *Nous ne connaissons la mort que de nom*, Ottawa, Le Nordir, 1990.

_____, *Histoire du déluge et de l'amour ordinaire*, Ottawa, Le Nordir, 1992.

_____, «Écrire la nuit comme devant la ligne droite», *Virages*, n° 29, hiver 2005, p. 16-17.

PONTBRIAND, Jean-Noël, *Écrire en atelier... ou ailleurs*, Montréal/Sudbury/Saint-Boniface, Le Noroît/Prise de parole/Éditions du Blé, coll. «Chemins de traverse», 1992.

_____, *L'écriture comme expérience*, Québec, Le Loup de Gouttière, 1999.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, tome III, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1963.

PSENAK, Stefan, *La fuite comme un voyage*, Ottawa, Le Nordir, coll. «Rappels», 2001.

QUENEAU, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1982 [1961].

RAMOS ROSA, Antonio, *Respirer l'ombre vive*, trad. Michel Chandeigne, Paris, Lettres Vives, coll. «Terre de poésie», 2000.

SARAMAGO, José, *L'Année de la mort de Ricardo Reis*, trad. Claude Fages, Paris, Seuil, coll. «Points», 1988.

TODOROV, Tzvetan, «Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie», Jalil BENNANI (dir.), *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985, p. 11-26.

_____, «Poétique», *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, coll. «Encyclopaedia Universalis», 2001, p. 601.

VANDENDORPE, Christian (dir.), *Le plagiat*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. «Actexpress», 1992. (Comprend : Marcel BÉNABOU, «Les ruses du plagiaire : exemples oulipiens», p. 17-30.)

van GORP, Hendrik, *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, 2001.

5. Documents audios et vidéo

BÉVINDA, *Pessoa em pessoas*, Musicor, 1997, disque compact.

DESBIENS, Patrice, *Patrice Desbiens et les moyens du bord*, avec René Lussier, Guillaume Dostaler, Jean Derome et Pierre Tanguay, Ambiance Magnétique, 1999, disque compact.

MADREDEUS, *Movimento*, EMI, 2001, disque compact.

MISIA, *Tanto menos tanto mais*, BMG Ariola, 1995, disque compact.

_____, *Garras dos sentidos*, Erato Disques, 1998, disque compact.

_____, *Paixoes diagonais*, Erato Disques, 1999, disque compact.

WENDERS, Wim, *Lisbon Story*, Berlin, Road Movies Filmproduktion, 1994, vidéocassette (100 min.).

Table des matières

| | |
|---|-----------|
| Remerciements | III |
| Résumé | IV |
| Introduction | 1 |
| PREMIÈRE PARTIE : <i>Fragments d'autobiographies</i> | 5 |
| Glossaire des mots et des expressions en portugais | 6 |
| DEUXIÈME PARTIE : Poétique de l'intranquillité. Écrire en compagnie de Pessoa | 61 |
| Quelques définitions | 62 |
| Chapitre 1 : «Schizophrénie! <i>is what we be</i>». Du plagiat à l'implication : textes et intertextes poétiques | 63 |
| Tableau 1 : Typologie de l'emprunt | 64 |
| Typographie de l'emprunt | 70 |
| L'intertextualité comme contrainte | 71 |
| Tableau 2 : Types de contraintes de la lecture oulipienne | 74 |
| Chapitre 2 : Pessoa : Le poète hors de sa personne | 78 |
| Les hétéronymes | 79 |
| Genette sur Pessoa <i>et al.</i> | 85 |
| Pourquoi Pessoa? | 87 |
| Chapitre 3 : Poésies empruntées. Écrire en compagnie de Pessoa | 90 |
| Les vers employés tels quels | 90 |

| | |
|-------------------------------------|-----|
| Les vers tronqués | 92 |
| Les centons | 96 |
| Les faux centons | 98 |
| Le double emploi poétique de Pessoa | 101 |
| Clins d'œil poétiques | 102 |
| Le fantôme de Pessoa | 105 |
| Éléments d'intertextualité | 108 |
| Conclusion | 114 |
| Bibliographie | 119 |